# HOFMANNSTHAL

## JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Astrid Lange-Kirchheim **Neues Material zu Franz Kafkas Erzählung »Ein Hungerkünstler«** Bernd Stiegler **Walter Benjamin und Albert Renger-Patzsch** Albert Renger-Patzsch **Über die Grenzen unseres Metiers** Elsbeth Dangel **Die Inszenierung von Brüchen in Hofmannsthals Briefwechseln** Jörg Schuster **Briefkultur in Zeiten des Ästhetizismus Hofmannsthals** Anna-Katharina Gisbertz **Zu einer Stimmungspoetik in Hofmannsthals Prosa** Fred Lönker **Zu den Dichtungskonzeptionen Hofmannsthals und Benns** Hee-Ju Kim **Arthur Schnitzlers »Traumnovelle« im Licht ihrer intertextuellen Bezüge** Jana Schuster **Richard Deacons graphische Serie »It's Orpheus When There's Singing« und Rainer Maria Rilkes Poetik des Hörens** Gerhard Kaiser **Adolf Muschgs Roman »Kinderhochzeit«**

17/2009

Rombach Verlag Freiburg

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
17/2009

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# HOfMANNSTHAL

## JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 17/2009

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung in Wien

© 2009, Rombach Verlag KG,
Freiburg im Breisgau
1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten
Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach
Satz: TIESLED Satz & Service, Köln
Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i.Br.
Printed in Germany
ISBN 978-3-7930-9604-7

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# Inhalt

*Astrid Lange-Kirchheim*
Das fotografierte Hungern
Neues Material zu Franz Kafkas Erzählung
»Ein Hungerkünstler«
7

*Bernd Stiegler*
Walter Benjamin und Albert Renger-Patzsch
Wege durch die Moderne
57

Albert Renger-Patzsch
Über die Grenzen unseres Metiers
Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben?
Text, Kontexte und Dokumente
*Herausgegeben und mit einer Einleitung von Bernd Stiegler*
89

*Elsbeth Dangel*
»Halb zufällig, halb absichtlich«
Die Inszenierung von Brüchen in Hofmannsthals Briefwechseln
147

*Jörg Schuster*
Ästhetische Erziehung oder »Lebensdichtung«?
Briefkultur in Zeiten des Ästhetizismus
Hofmannsthals Korrespondenzen mit Edgar Karg
von Bebenburg und Ottonie Gräfin Degenfeld
171

*Anna-Katharina Gisbertz*
Zu einer Stimmungspoetik
in Hofmannsthals Prosa
203

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

*Fred Lönker*
Die Wirklichkeit der Lyrik
Zu den Dichtungskonzeptionen Hofmannsthals und Benns
227

*Hee-Ju Kim*
›Ehe zwischen Brüdern‹
Arthur Schnitzlers »Traumnovelle« im Licht
ihrer intertextuellen Bezüge zur
»Geschichte der Prinzen Amgiad und
Assad« aus »Tausendundeine Nacht«
253

*Jana Schuster*
Orphische Resonanz
Richard Deacons graphische Serie
»It's Orpheus When There's Singing«
und Rainer Maria Rilkes Poetik des Hörens
289

*Gerhard Kaiser*
Kinder der Finsternis?
Adolf Muschgs Roman »Kinderhochzeit«
331

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e. V.
Mitteilungen
353

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
369

Anschriften der Mitarbeiter
379

Register
381

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Astrid Lange-Kirchheim

# Das fotografierte Hungern
## Neues Material zu Franz Kafkas Erzählung »Ein Hungerkünstler«

Es ist bekannt, welch großes Gewicht aktuellen Publikationen in der Presse, sei es den Tageszeitungen mit ihren Wochenendbeilagen, sei es Fachzeitschriften, literarischen und anderen, für die Konzeption von Kafkas Texten zukommt. Herausragendes Beispiel dafür ist jener frappierende Artikel aus dem »Prager Tagblatt« vom 1. April 1917 über einen dressierten Affen, »Consul, der viel Bewunderte. Aus dem Tagebuch eines Künstlers«, »der Kafka direkt zur Niederschrift«[1] seiner Erzählung »Ein Bericht für eine Akademie« veranlaßt hat. Verständlich daher die immer noch anhaltende Suche nach solchen ›Vorlagen‹ oder minder ambitiös formuliert ›Intertexten‹, die zur Kontextualisierung von Kafkas Werk beitragen. So durchforstete Hartmut Binder Prager Tageszeitungen zwischen 1904 und 1925, ohne aber die gesuchten ›exakten Anregungen‹ für Kafkas Geschichte »Ein Hungerkünstler« gefunden zu haben.[2] Auch Bauer-Wabnegg bedauerte noch 1990, daß eine exakte Quelle bisher nicht bekannt sei.[3] Wenn nun hier der 1896 in der Wochenzeitung »Das interessante Blatt« in fünf Fortsetzungen erschienene und mit Fotoserien ausgestattete Bericht über den italienischen Hungerkünstler Giovanni Succi als möglicher Intertext vorgestellt werden soll, so ist zuvor daran zu erinnern, daß die amerikanische Kafka-Forschung schon 1987 auf die zahlreichen Berichte in den Tageszeitungen vor 1900, sogar den amerikanischen wie »The New York Daily Tribune«, hingewiesen hatte, welche die Fasten-Experimente bekannter Hungerkünstler begleiteten. Unter ihnen war Giovanni Succi der berühmteste und wahrscheinlich *das* Modell für Kafkas Hungerkünstler. Dieser hatte am 21. Dezember

1 So Walter Bauer-Wabnegg, der diesen Fund machte, publizierte und im Kontext von Kafkas Faszination durch die Varieté- und Zirkuswelt ausführlich diskutiert: Monster und Maschinen, Artisten und Technik in Franz Kafkas Werk. In: Franz Kafka: Schriftverkehr. Hg. von Wolf Kittler und Gerhard Neumann. Freiburg i.Br. 1990, S. 316–382, hier: S. 354.

2 Hartmut Binder: Kafka. Der Schaffensprozeß. Frankfurt a. M. 1983, S. 274.

3 Bauer-Wabnegg, Monster und Maschinen (wie Anm. 1), S. 373.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

1890 in New York eine Hungerperiode von 45 Tagen erfolgreich beendet und damit einen neuen Rekord aufgestellt.[4] In diesen aktuellen Zeitungsberichten dürfte Breon Mitchell auch auf den weiteren Intertext zu Kafkas »Hungerkünstler« gestoßen sein, den er in seinem Kafka-Beitrag erstmals vorstellt, die Einzelstudie über Succi des Florentiner Arztes Luigi Luciani: »Fisiologia del Digiuno. Studi sull'uomo«.[5] Denn wie wir aus den späteren Presseberichten über seine Hungerexperimente erfahren, versäumte es Succi nie, auf Luciani hinzuweisen, dem er als lebendes Experimentierobjekt für seine Studien gedient hatte und der bereit gewesen war, ihm die körperliche Fähigkeit zu hungern und die korrekte Durchführung seiner Hungerveranstaltungen mit dem Siegel der Wissenschaft zu bestätigen. »Der Wissenschaft zu dienen« ist denn auch weiterhin das Motto, mit dem Succi für seine Schaustellungen wirbt, für ein fehlerloses, betrugsfreies und zeitlich noch ausgedehnteres Hungern. Succis 30tägiges Fasten in Lucianis Labor fand 1888 statt und wurde mit allen verfügbaren Apparaten und modernsten Meßverfahren, auch zum Ruhme der damals noch jungen medizinischen Sparte der Physiologie, durchgeführt – für beide, den Arzt und den Hungerkünstler, eine *win-win*-Situation.[6] Um die Quellenlage zu Kafkas »Hungerkünstler« weiter aufzuhellen, hatte Breon Mitchell bereits 1987 dazu aufgefordert,

4 Breon Mitchell: Kafka and the Hunger Artists. In: Alan Udoff (ed.): Kafka and the Contemporary Critical Performance, Indiana University Press 1987, S. 236–255. Mitchell zitiert aus »The New York Daily Tribune« vom 6. November, vom 3. und ausführlich vom 21. Dezember 1890, als Succi sein Hungern beendet; siehe S. 242, 247 und 252f.

5 Luigi Luciani: Fisiologia del Digiuno. Studi sull'uomo, Firenze 1889; dt. Das Hungern. Studien und Experimente am Menschen. Autorisierte Übersetzung von Sanitätsrat Dr. M. O. Fraenkel. Hamburg und Leipzig: Verlag von Leopold Voss 1890. 239 S.

6 Ich selbst habe die Monographie Lucianis in ihrer Bedeutung nicht nur für Kafkas »Hungerkünstler«, sondern auch für seine Erzählung »In der Strafkolonie« untersucht: Nachrichten vom italienischen Hungerkünstler Giovanni Succi. Neue Materialien zu Kafkas »Hungerkünstler«. In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche 18 (1999), Themenband: »Größenphantasien«, S. 315–340, hier: S. 316–320. Siehe auch d. Verf.: Franz Kafka »Ein Hungerkünstler« – Zum Zusammenhang von Eßstörung, Größenphantasie und Geschlechterdifferenz (mit einem Blick auf neues Quellenmaterial). In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche 18 (1999), Themenband: »Größenphantasien«, S. 291–313, hier: S. 292f. Inzwischen wurden Auszüge aus Lucianis Studie wieder zugänglich gemacht, siehe Torsten Hahn, Jutta Person, Nicolas Pethes (Hg.): Grenzgänge zwischen Wahn und Wissen. Zur Koevolution von Experiment und Paranoia 1850–1910. Frankfurt, New York 2002, S. 58–71. Im gleichen Band diskutiert Jutta Person unter der Überschrift »Abnormität und Irrsinn – Das Spektakel des Hungerkünstlers Succi« (S. 240–253) die Gefahren, welche die Diagnose Wahn für Lucianis Experiment mit Succi implizierte. Auch sie stellt den pragmatischen Austausch zwischen Hungerkünstler und Wissenschaftler fest, »wissenschaftliche Legitimierung auf der einen, Bereitstellung von Untersuchungsmaterial auf der anderen Seite« (S. 246).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»[a] close scrutiny of European newspapers of the period« zu unternehmen.[7] Ich selbst bin in dem Weltpresseorgan der »Neuen Freien Presse«[8] (Wien) fündig geworden und habe die dort aus Anlaß von Succis Wiener Auftritt 1896 erscheinenden Berichte vom 9. März bis zum 30. April transkribiert und 1999 erstmals wieder zugänglich gemacht.[9] In der »Neuen Freien Presse« ist am 30. März 1896 von den ausführlichen Berichten in den Wiener Zeitungen über Succis »letzte« Mahlzeit am 29. März, dem Beginn seiner Hungerperiode von 30 Tagen, die Rede und daß er »ganze Stöße von Zeitungen nach London« expedierte, der nächsten Station seiner Fastentour.[10] Unter diesen Wiener Zeitungen hat Peter Payer[11] inzwischen das »Illustrierte Wiener Extrablatt«[12] und die Satirezeitschrift »Kikeriki«[13] namhaft gemacht, jedoch ohne die »Neue Freie Presse« zu erwähnen oder einen Gesamtüberblick über die an den Berichten über Succi beteiligten Tageszeitungen, Wochenblätter, Sonntagsbeilagen u. ä. zu unternehmen. Weder Breon Mitchells Beitrag von 1987 noch meine Dokumentation über die Berichte in der »Neuen Freien Presse« werden von Payer zur Kenntnis genommen.

Ich werde nun im Folgenden den Fortsetzungsbericht über Succis Wiener Hungerexperiment im »Interessanten Blatt« vorstellen und in seiner Relevanz als Intertext für Kafkas Erzählung diskutieren, wobei ich zunächst auf den Text, sodann auf die Fotos eingehe. Doch zuvor ein Wort zur Zeitung selbst. »Das interessante Blatt«, das im Mai 1882 gegründet wurde und bis September 1939 existierte, war das wichtigste und größte (fotografisch) illustrierte Wochenblatt in den deutschsprachigen Teilen der Monarchie. Leider läßt sich über dieses weit verbreitete

7 Mitchell, Kafka and the Hunger Artists (wie Anm. 4), S. 253.

8 Die »Neue Freie Presse« galt als bürgerlich-liberales Weltblatt. Sie bedeutete »für die ganze österreichisch-ungarische Monarchie etwa das gleiche […] wie die ›Times‹ für die englische Welt oder der ›Temps‹ für die französische […].« Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers [1944]. Frankfurt a. M. 1972, S. 81. Die »Neue Freie Presse« ist jetzt einsehbar im virtuellen Lesesaal der Österreichischen Nationalbibliothek ANNO.

9 D. Verf., Nachrichten vom italienischen Hungerkünstler Giovanni Succi (wie Anm. 6), S. 322–339.

10 Siehe ebd., S. 328. Neue Freie Presse, Nr. 11351 v. 30.03.1896 [Montag], Abendblatt, S. 3.

11 Peter Payer: Hungerkünstler. Eine verschwundene Attraktion. Wien 2002. 116 S. Es handelt sich hier um eine eher populäre, gefällige Darstellung, zwar mit wichtigen Informationen, aber ohne wissenschaftlichen Anspruch.

12 Das »Illustrierte Wiener Extrablatt« gehörte zur Wiener Klatschpresse.

13 »Kikeriki. Humoristisches Volksblatt«, bekannt für seine populistische und antisemitische Ausrichtung.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Journal recht wenig an Informationen zusammentragen, vor allem was die Zeit vor 1900 betrifft. Weder bei Paupié[14] noch bei Zenker[15] ist es verzeichnet. Entsprechend bedauert auch Anton Holzer, daß »das neue, massenkulturelle System der (fotografischen) Berichterstattung«, das um die Jahrhundertwende entstand und wohin »Das interessante Blatt« gehört, weniger gut wissenschaftlich untersucht ist als das »Nachrichtenwesen der Hochkultur (Tageszeitungen)«,[16] ging es hier doch neben der herkömmlichen Berichterstattung vor allem um die Darstellung und Verbreitung von Sensationen. Ich zitiere aus dem Wenigen, das sich finden ließ: Das neue illustrierte Wochenblatt sei, so ließ der Eigentümer und Herausgeber S. Auspitzer in der sogenannten »Pränumerationseinladung auf das Interessante Blatt« 1882 verlauten, ein

> illustriertes Journal, mit der Bestimmung, das Interessante von Nah und Fern, das Sensationelle in Wort und Bild zu sammeln und Belehrung und Unterhaltung in Familie und Haus zu tragen. […] Das interessante Blatt erscheint reich illustriert und elegant ausgestattet […]. Das interessante Blatt ist zugleich das billigste illustrierte Journal […].[17]

Für den Inhalt der Zeitschrift zeichnete verantwortlich A. Eurich. In der gleichen Druck- und Verlagsanstalt (L. Bergmann und Co.) gab ab 1896

[14] Kurt Paupié: Handbuch der österreichischen Pressegeschichte. 2 Bde. Wien/Stuttgart 1960.

[15] Ernst Viktor Zenker: Geschichte der Journalistik in Österreich verfaßt aus Anlaß der Weltausstellung Paris 1900. Mit einem Vorwort von Ferdinand von Saar. Wien 1900. Zenker bedauert vielmehr die Lücke, die im österreichischen Zeitungswesen bei den Unterhaltungs- und Familienblättern sowie bei den literarischen Zeitungen bestehe (S. 95): »Österreich besitzt [1900] keine einzige große Revue«. Ähnlich sei es mit den illustrierten Familienjournalen bestellt. Deshalb hatte die »Die Gartenlaube« in Österreich ebenso viele Abonnenten wie in Deutschland. »Das interessante Blatt« dürfte ursprünglich als illustriertes Familienblatt gedacht gewesen sein, reichte aber an die extranationalen Vorbilder nicht heran. Erst nach 1900 entwickelte sich »Das interessante Blatt« – u. a. mit der Zunahme des Anteils der Fotografien von Ausgabe zu Ausgabe und stetig steigender Seitenzahl – zu einem Inseratenblatt und zu einer bahnbrechenden modernen Illustrierten. Vgl. Liesl Glück: »Das interessante Blatt« und »Der Kuckuck«. Ein Beitrag zur Zeitschriftengeschichte. Diss. Wien 1953, S. XIXf.

[16] Anton Holzer: Nachrichten und Sensationen. Pressefotografie in Deutschland und Österreich 1890 bis 1933. Ein Literaturüberblick. In: Fotogeschichte 107 (2008), S. 61–67, hier: S. 63. – Ich danke Anton Holzer sehr für seine zahlreichen fotogeschichtlichen Hinweise.

[17] So Glück, »Das interessante Blatt« (wie Anm. 15), S. 1f. Vgl. auch Herbert Friedelmeier: Reportagefotografie im Blickpunkt. In: Uwe Schögl (Hg.): Im Blickpunkt. Die Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Innsbruck 2002, S. 192–219. Hier wird besonders erwähnt (siehe dort Anm. 15), daß das Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek das einzige Institut sei, in dem diese Zeitschrift von 1882 bis zu ihrer Einstellung vorhanden ist.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lorenz Chiavacci die »Wiener Bilder. Illustriertes Sonntagsblatt« heraus, das bibliographisch als ›Beilage‹ zum »Interessanten Blatt« geführt wird.[18]

Was den Bericht über Succi gerade im »Interessanten Blatt« so besonders als Intertext für Kafkas »Hungerkünstler« qualifiziert, ist dreierlei: einmal der Charakter des Journals als Familienblatt, das also nicht nur Erwachsene anspricht und auch als Lesestoff eine größere Chance hat zu überleben als eine Tageszeitung – immerhin war Kafka bei Erscheinen der Fortsetzungsberichte noch nicht 14 Jahre alt; sodann stellt die Beigabe der Fotoserien des Hungernden einen hohen Lesereiz dar – Kafka war von Fotografie und Kino, Zeugnisse dafür gibt es seit 1909, fasziniert;[19] und nicht zuletzt haben die stilistische Qualität und der Ton in der Beschreibung des hungernden Succi eine größere Nähe zu narrativer Prosa als der trockene Nachrichtenstil der Tageszeitung der »Neuen Freien Presse«, sind also – schließlich mußten Neugierde, Sensationslust und Teilnahmebereitschaft der Leserinnen und Leser über Wochen aufrecht erhalten bleiben – rhetorisch-stilistisch raffinierter aufbereitet und weisen damit gleichsam eine hohe Poesietauglichkeit auf. All das macht sie für eine intertextuelle Betrachtung im Hinblick auf Kafka geeignet.

Die fünf Folgen im »Interessanten Blatt« vom 2., 9., 16., 23. und 30. April 1896 stellen in sich abgeschlossene Kurzberichte dar (durchschnittlich ca. 3400 Zeichen), die zusammengehalten werden durch die jeweils an den Schluß gesetzten Mitteilungen über Succis Gesundheitszustand und die Kommentierung der Foto-Porträts, die in der jeweils vergangenen Woche von Succi angefertigt wurden. »Das interessante Blatt« rühmt sich, eigens den Fotografen Anton Huber[20] beauftragt zu haben, Succi alle zwei Tage

18 Österreichische retrospektive Bibliographie. Hg. von H. W. Lang. 8 Bde. München 2001–2006, hier: Reihe 2, Bd. 2: Bibliographie der Österreichischen Zeitungen 1492–1945, A–M. Hg. von H. W. Lang und Ladislaus Lang. München 2003: »Das interessante Blatt«, S. 378. Im virtuellen Lesesaal der Österreichischen Nationalbibliothek sind die »Wiener Bilder« in ANNO einsehbar, nicht aber »Das interessante Blatt«, was verwundert. Aus der Nähe beider Blätter erklärt sich aber, daß auch die »Wiener Bilder« mit einem Foto unter der Überschrift »Zwei interessante Gäste« über Succis Hungerexperiment berichteten (Nr. 15 v. 19.4.1896, S. 9).

19 Vgl. Carolin Duttlinger: Kafka and Photography. Oxford 2008, S. 37.

20 Anton Huber (1852–1936) war ein bekannter Sportfotograf um die Jahrhundertwende, der in Wien ein gutgehendes Atelier mit zahlreichen Mitarbeitern unterhielt. Er war einer der ersten Fotografen, die aktuelle Sportereignisse für die illustrierte Presse festhielt, und ist außerdem bekannt als Fotograf von Manövern und militärischen Veranstaltungen. 1898 Ernennung zum k. k. Hof-Photographen. Siehe Biobibliografische Datenbank von Timm Starl zur Geschichte der Fotografie in Österreich: http://alt.albertina.at/cgibin/such_ausgabe.pl?scid=1698&lang=de&n=Huber,%20Anton%20Paul#bid56728.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

speziell für »Das interessante Blatt« zu fotografieren. Hinsichtlich der Wiedergabe der Fotos in dem Journal ist man dabei auf der Höhe der Zeit, denn es wird betont, daß das illustrierende Bild »direct von der Photographie getreu wieder[gegeben ist]« (vgl. S. 36). Fototechnisch heißt das, daß Autotypien benutzt werden, die erst ab 1882 möglich sind, und daß »Das interessante Blatt« bereits das Rasterdruckverfahren anwendet, eine weitere Neuerung, die sich ab 1890 durchsetzt. Diese Techniken haben die Wiedergabe von Fotos mittels Zeichnung und Holzschnitt obsolet gemacht und zu einer enormen Steigerung des Foto-Anteils in den illustrierten Zeitungen geführt.[21] Daß das ganzseitige Fototitelblatt erst später möglich/üblich wird, zeigt der beigegebene Titel des »Interessanten Blatts« vom 9. April, der noch die Zeichnung verwendet.[22]

Dieses Titelblatt vom 9. April 1896 sensationiert unter der Überschrift »Der Todessprung aus den Flammen« mit der Darstellung eines Schloßbrandes, über den man im Innern des Blattes (auf S. 2) Näheres erfahren soll. Ganz im Stil auch heutiger Sensationsblätter lautet die Bildunterschrift: »›Als der Vater das Schloß verließ, stürzte gerade sein Kind vom Fenster auf den Erdboden und blieb sofort todt.‹ Nach einer eingesandten Skizze.«

Der Titelkopf des »Interessanten Blatts« sei hier genauer vergestellt. Er blieb von 1882 bis 1938 trotz einiger Umzeichnungen im Wesentlichen unverändert. Ich zitiere aus der Dissertation von Liesl Glück:

> Der Titel war eine sichtlich aus englischen Vorbildern beeinflußte allegorische Darstellung, wie man sie in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit Vorliebe verwendete. Sie war aus frühbarocken und Renaissannce-Elementen zusammengefügt mit Figuren im altdeutschen Gewand. Links im Bild sitzend, auf eine Harfe gestützt, verkündet die Fama als weiblicher Herold den Ruhm des Blattes. Zu ihren Füßen liegen die Symbole der Künste: Malerei, Architektur, Plastik, Schriftkunst usw. In der Mitte steht auf einem breiten Band der Name des Blattes in Frakturschrift. Rechts unten wird das Schriftband von einer Figurengruppe überschnitten, die die verschiedenen Lebensalter darstellt. Kinder sitzen auf einem Brett (der Bühne des Lebens?); eine Großmutter

21 Vgl. Bernd Weise: Aktuelle Nachrichtenbilder »nach Photographien« in der deutschen illustrierten Presse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Charles Grivel, André Gunthert, Bernd Stiegler (Hg.): Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816–1914), München 2003, S. 62–101.

22 Vgl. Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839–1937. Hg. von Bodo von Dewitz. Göttingen 2001, Kapitel: »Illustrierte Nachrichten und Ereignisse 1896–1914«, S. 63: »›Leslie's Weekly‹ wartete 1902 als Pioniertat mit ganzseitigen Fototiteln auf, während alle anderen an graphischen Gestaltungen festhielten«.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# Das interessante Blatt

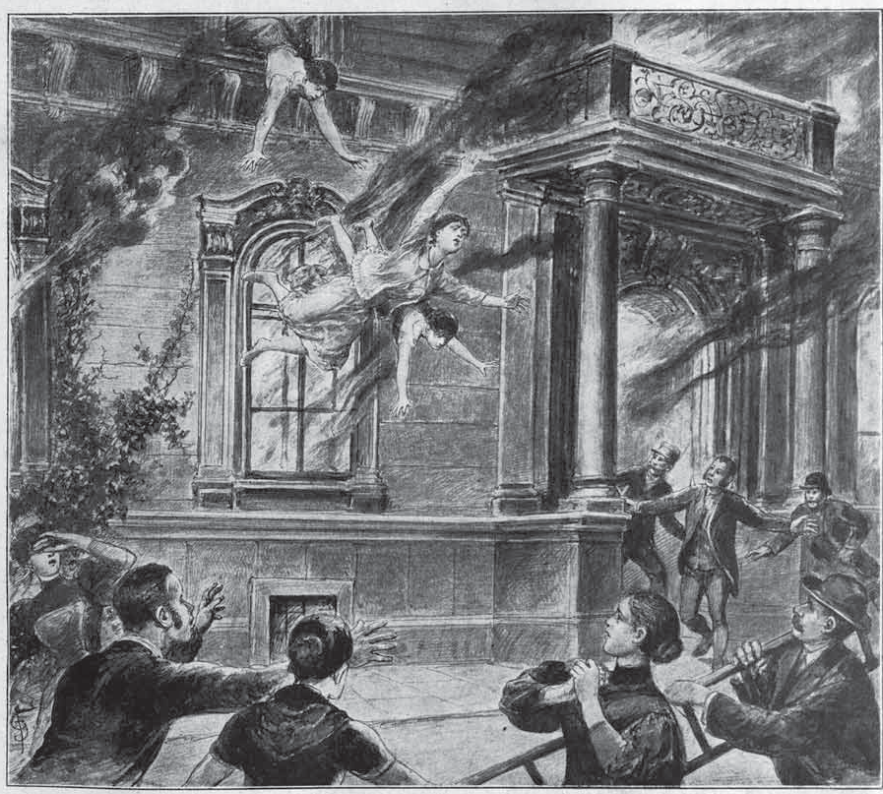
**Abonnements-Preise mit wöchentlicher Postversendung:** für **Österreich-Ungarn:** vierteljährig fl. 1.35, halbjährig fl. 2.70, ganzjährig fl. 5.40; für **Deutschland:** vierteljährig M. 3.50, halbjährig 7 M., ganzjährig 14 M.; für **Frankreich,** die **Schweiz** und alle übrigen Länder Europas: vierteljährig 4 Frcs., halbjährig 8 Frcs., ganzjährig 16 Frcs.; für **Amerika** und alle anderen überseeischen Länder: vierteljährig fl. 2.70, halbjährig fl. 5.40, ganzjährig fl.

**Einzelne Nummern 10 kr.**

**Redaction und Administration: Wien, I., Schulerstraße 14. (Telephon Nr. 1534.)**

Nr. 15. | Erscheint jeden Donnerstag. | Wien, 9. April 1896. | Abonnements durch jede Buchhandlung und Postanstalt. | XV. Jahr


## Der Todessprung aus den Flammen.



Als der Vater das Schloss verließ, stürzte gerade sein Kind vom Fenster auf den Erdboden und blieb sofort todt. (Siehe Seite 2.)
Nach einer uns eingesandten Skizze.

**Die heutige Nummer ist 20 Seiten stark.**

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> erzählt einem andächtig zuhörenden Knaben eine Geschichte. Ein Liebespaar steht eng umschlungen daneben, und ein Alter sieht in die Ferne. Er staunt wohl über die neue Zeit, die da anbricht. Sie alle sind in altdeutsches Gewand gekleidet. Die Figur des Alten ist übrigens die einzige, die nicht recht auszunehmen ist […]. Der Künstler wollte anscheinend versinnbildlichen, daß sich alle Lebensalter für seine Zeitschrift interessieren. Nach oben zu war das Ganze mit Renaissancebändern, Blumen und Früchtegirlanden bekränzt. Sie mochten etwa Friede, Fruchtbarkeit und Fülle bedeuten.[23]

Nun zu den Berichten des »Interessanten Blatts« über den Hungerkünstler Giovanni Succi, die am 2. April 1896 beginnen. Der *erste* Bericht stellt den Italiener und sein polizeilich auf 30 Tage beschränktes Hunger-Vorhaben – erlaubt ausdrücklich nur zu wissenschaftlichen Zwecken – vor. Der Begriff ›Experiment‹ fällt fünf Mal. Succis Überzeugung wird mitgeteilt, das Hungern sei erlernt, basiere aber auf starker Willenskraft als Naturveranlagung. Zur Experimentalanordnung gehörten ein Überwachungsdienst von »250 Personen aus allen Berufskreisen«[24] mit einem Executiv-Comité und einem Präsidium sowie ein wissenschaftliches Comité aus zahlreichen Ärzten.[25] Ein ausgewählter Personenkreis wird zu Beginn der Fasten- bzw. Vorosterzeit zu einem Bankett geladen, welches in anderen Blättern als »Succi's letzte Mahlzeit«[26] bezeichnet und im »Interessanten Blatt« in einem Gruppenbild von 13 Personen festgehalten wird. Die Anspielung auf das Heilige Abendmahl wie auch auf das 40tägige Fasten von Christus in der Wüste (auch Succi projektierte zunächst 40 Tage, und zwar öffentliches Hungern, was man ihm aber in Wien verwehrte) gehören zu den Topoi des »Schauhungerns«[27] (D 268) ebenso wie die Bezeichnung des Hungernden als Märtyrer und die häufige Plazierung der Hungerperiode in die Osterzeit. Kafka nimmt diese Anspielungen in Überbietung auf, wenn er seinen Hungerkünstler nicht nur als Märtyrer und Gekreuzigten ansichtig werden läßt, sondern auch, verkleinert, als Christus-Kind mit Maria und Josef im Stall, heißt es doch, er »saß gut im Stroh« (D 265f.) und befindet sich sein Käfig am

[23] Glück, »Das interessante Blatt« (wie Anm. 15), S. 36. Die beiden großen Palmwedel, auf die sich die Verfasserin keinen Reim machen kann, könnten für Freude und Frieden stehen.

[24] So die Neue Freie Presse, Nr. 11337 v. 16.3.1896 [Montag], Abendblatt, Titelseite.

[25] Die »Neue Freie Presse« nennt vierzehn Ärzte, ebd.

[26] Z. B. in der Neuen Freien Presse, Nr. 11350 v. 29.3.1896 [Sonntag], Morgenblatt, S. 7.

[27] Geklammerte Seitenzahlen mit der Sigle D im fortlaufenden Text beziehen sich auf: Franz Kafka: Ein Hungerkünstler [1922]. In: Ders.: »Ein Landarzt« und andere Drucke zu Lebzeiten. In: Ders.: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der kritischen Ausgabe hg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M. 1994, Bd. 1, S. 261–273.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schluß »auf dem Weg zu den Ställen« (D 271) der Tiere: Weihnachts- und Ostergeschichte werden kontaminiert und es wird damit der religiöse Rahmen dekonstruiert. Ähnlich ist die letzte Mahlzeit Succis als »glänzendes Bankett« im »Hotel Royal« bereits ein reines Medienereignis,[28] bei dem neben einem Schriftsteller und einem Theaterdirektor acht Redakteure anwesend sind, die sieben renommierte Wiener Zeitungen repräsentieren, ein Medienereignis, welches im »Interessanten Blatt« durch das »Gruppenfoto«, das mittels der Bildunterschriften die Personen hinsichtlich Namen und Funktion akribisch auflistet, pressemedial noch einmal inszeniert wird.[29] Die Verantwortlichen des »Interessanten Blatts« wie auch des »Illustrierten Wiener Extrablatts«, welche ja nachweislich ausführlich über Succi berichteten, sind zwar nicht unter den genannten Redakteuren, dennoch dürfte es kaum einen mit diesem Foto vergleichbaren Beleg für die hohe Aufmerksamkeit geben, mit der die Presse die Hungervorstellung begleitete (die »Neue Freie Presse« führt zwar namentlich die Ärzte des »Überwachungs-Comités« auf, nicht aber die beteiligten Pressevertreter).

Der *zweite* Bericht (vom 9. April 1896) hebt neben den ritualisierten Hinweisen auf das ärztliche »Überwachungs-Comité«, den Informationen über den Gesundheitszustand und die abgenommenen Kilos auf die Resonanz des Experiments in der Öffentlichkeit und auf Succis Biographie, die Umstände seiner Laufbahn als Hungerkünstler ab. 50 bis 100 Besuche täglich, ja wie andere Blätter bestätigen,[30] Massenbesuche finden bei Succi statt, darunter sind Offiziere, Erzherzöge, Prinzessinnen; bei Kafka heißt das: »[Es] beschäftigte sich die ganze Stadt mit dem Hungerkünstler; von Hungertag zu Hungertag stieg die Teilnahme; jeder wollte den Hungerkünstler zumindest einmal täglich sehn« (D 261). Besonders zahlreich ist »die Damenwelt« unter den Besuchern vertreten,

28 Die Wiener Zeitungen berichten, oft mehrspaltig, fast täglich, so die »Die Presse« und die »Neue Freie Presse«, diese sogar wiederholt auf der Titelseite. »Die Presse« (Wien 1848–1896) verfolgte »eine zentralistisch-großösterreichische Linie liberaler Prägung«, siehe Paupié, Handbuch (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 135–138, sie rangiert dort als »Weltblatt«, S. 134. »Die Presse« ist einsehbar im virtuellen Lesesaal ANNO der Österreichischen Nationalbibliothek.

29 Die »aufgeräumte Tafelrunde« im »Hotel Royal« nimmt Züge einer Komödie an, liest man die mit witzigen literarischen Anspielungen versehene Menu-Karte des Diners zu Ehren des »Fastenkünstlers«, wie sie die »Neue Freie Presse« veröffentlichte: »Motto: Essen oder Nichtessen – Das ist die Frage«, vgl. Nr. 11350 v. 29.3.1896 [Sonntag], Morgenblatt, S. 7.

30 Vgl. hierzu ergänzend wiederum die Berichte der »Neuen Freien Presse«, z. B. v. 2., 3., 4., 5. und 7. April 1896. Das Ende seiner Hungerperiode wollen »mehr als 1000 Menschen« miterleben: Neue Freie Presse, Nr. 11379 v. 28.4.1896 [Dienstag], Morgenblatt, S. 7.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Succi seinerseits macht den »liebenswürdigen Wienerinnen« (Bericht I.) Komplimente. Bei Kafka tauchen diese als »zwei junge Damen«, abgründig subvertiert zu »scheinbar so freundlichen, in Wirklichkeit so grausamen Damen« (D 265f.), wieder auf. Der 1855 geborene Succi wird vom »Interessanten Blatt« als jemand geschildert, der mit einem Seemann als Vater eine betont männliche Sozialisation voll zahlreicher Entbehrungen und später schweren Krankheiten durchlaufen hat. Ein auf Sensationen erpichtes Lesepublikum kann das Blatt mit Hinweisen auf Succis »Sehnsucht nach dem Unbekannten«, seiner Profession als »Afrikaforscher«, schließlich auch seiner zeitweiligen ›Einsperrung‹ in einem »Irrenhaus« befriedigen. Das aus den Entbehrungen gelernte Hungern trainiert Succi systematisch und macht Karriere, nachdem er die hartnäckig umworbene Wissenschaft dazu gebracht hat, »seine Hungerversuche zu überwachen«. Die beiden psychotischen Episoden im Leben Succis, diagnostiziert als Größenwahn, diskutiert bereits Luciani, begegnet Succi aber empathisch und – vermittelt über die Wissenschaft – anerkennend, was diesen zusammen mit den errungenen Erfolgen anscheinend auch psychisch stabilisierte. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß Kafka seinen Hungerkünstler vermittels der Reaktionen des Aufsehers am Schluß der Erzählung in die Nähe des Wahns rückt.

Die Wortechos in Richtung Kafka sind in diesem zweiten Bericht des »Interessanten Blatts« besonders zahlreich: Wie Succi sich den Ruf als »einzigen Hungerkünstler der Welt« erwirbt, strebt der bei Kafka danach, »der größte Hungerkünstler aller Zeiten zu werden« (D 265). Das »größte Aufsehen«, »das großartigste Aufsehen«, das Succi in der wissenschaftlichen Welt hervorruft, dividiert Kafka auseinander zum personalen Gegenüber von ›Aufseher‹ und demjenigen, der ›ein Aufsehen macht‹ (etwa wie ein störendes quengelndes Kind?):

> »Weil ich«, sagte der Hungerkünstler, hob das Köpfchen ein wenig und sprach […] gerade in das Ohr des Aufsehers hinein […], »weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich voll gegessen wie du und alle« (D 273).

Die Überwachung übernehmen bei Kafka »die Wächter« und »nächtliche Wachgruppen« (D 262), die »überraschenden Hungerversuche, die [Succi] alle großen Centren Europas und Nordamerikas aufsuchen ließen«, kehren bei Kafka wieder in dem Bestreben des Hungerkünst-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lers, »die Welt in berechtigtes Erstaunen zu setzen« (D 269) und dem verzweifelten Festhalten daran: »Noch einmal jagte der Impresario mit ihm durch halb Europa, um zu sehn, ob sich nicht hier und da das alte Interesse wiederfände« (D 268). Zum Beweis seiner durch das Hungern nicht reduzierten Kräfte tritt Succi bei seinem Hungerversuch in Mailand »als Rapierfechter im Dal Verme-Theater[31] vor einem zahlreichen Publicum auf« – bei Kafka findet die Beendigung der Hungerperiode in einem Amphitheater statt (D 265).

Der *dritte* Bericht (vom 16. April 1896) befaßt sich einerseits mit den verschiedenen konkreten Praktiken von Succis Hungern, den unterschiedlichen Mineralwässern, der tropfenweisen Einnahme eines besonderen Elexiers, ist aber im Ganzen der Merkwürdigkeit des Mannes Succi gewidmet, der Staunenswertes, Übernatürliches leiste, befriedigt also das Leserbedürfnis nach dem Außergewöhnlichen: Seine Erscheinung sei wissenschaftlich nicht erklärbar, Succis eigene Theorie wissenschaftlich nicht haltbar. Entsprechend ist der Bericht auf der Figur des Paradoxes und der Ironie aufgebaut. »Seine Hauptnahrungsmittel sind Mineralwässer«. Er »nimmt an Körpergewicht constant und sichtbar ab […], er wird magerer, aber seine Kräfte, sein allgemeines Befinden verändern sich nicht, im Gegentheil, sie bessern sich noch.« Er habe am 30tägigen Fasten nicht genug, sondern wolle die »Cur« noch um 10 Tage verlängern, »weil er sich so wohl befindet und das Hungern so leicht erträgt«. Wieder springen die Entsprechungen zu Kafka in die Augen: Auch sein Hungerkünstler will nicht mit dem Hungern aufhören. »Warum gerade jetzt nach vierzig Tagen aufhören? Er hätte es noch lange, unbeschränkt lange ausgehalten« (D 264). »Er allein […] wußte, […] wie leicht das Hungern war. Es war die leichteste Sache von der Welt« (D 264), heißt es, wiederum im Gestus der Überbietung, bei Kafka, welche aber bereits durch das Sensationsblatt vorgegeben scheint. Andererseits muß mit den »großen Vorsichtsmaßregeln« des »Überwachungs-Comités« der Gefahr vorgebeugt werden, »dass Succi seine Umgebung täuscht und wirklich isst«. Hier sind die »vom Hungern überhaupt nicht zu trennenden Verdächtigungen« (D 264) bei Kafka vorgebildet, die sein Text narrativ breit am Gegensatz der strengen und der laxen Wächter entfaltet.

[31] Das Teatro Dal Verme in Mailand war ein im 19. und 20. Jahrhundert vor allem als Opernhaus genutzter Bau. Mit ursprünglich 3000 Sitzen wurde es am 14. September 1872 mit einer Aufführung von Meyerbeers »Hugenotten« eröffnet.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Entsprechend der Ausrichtung am Sensationellen nimmt es das »Interessante Blatt« übrigens mit der Recherche nicht so genau: Den amerikanischen Hungerkünstler Dr. Tanner bezeichnet es als »Nachfolger und Nachahmer« Succis, obwohl es sich umgekehrt verhält. Der Arzt Tanner feierte seine Triumpfe eines 40tägigen Hungerns 1880; er beging 1893 Selbstmord, eine psychische Labilität läßt sich auch bei ihm vermuten.

Der *vierte* Bericht (vom 23. April 1896) im »Interessanten Blatt« blickt auf die vergangenen 21 Hungertage zurück und voraus auf die Beendigung des Hungerns. Da es offenbar nichts spektakulär Neues zu berichten gibt, wendet sich das Blatt – den zweiten Bericht komplettierend – wieder der Biographie Succis zu und informiert über seine erfolgreich abgeschlossenen »Fasten«-Experimente in den Welt-Städten Europas, von Barcelona über Brüssel bis London.[32]

Der *fünfte* Bericht (vom 23. April 1896) des »Interessanten Blatts«, über den erfolgreichen Abschluß der Hungerperiode, führt sich mit der religiösen Vokabel der ›Vollendung‹ ein und reichert die Christus-/Märtyrermetaphorik an. Auch die Berichterstattung selbst vollendet sich hier, indem noch einmal ausgiebig von Hyperbolik, Paradoxie, Ironie und Antithese Gebrauch gemacht wird. Succi »betreibt das Hungern als seinen Lebensunterhalt. Er lebt davon, dass er nicht isst.« Die Polizei habe ihm diesen »Erwerb so schwer als möglich« gemacht, indem sie ihm den öffentlichen Auftritt verbot, dafür sei er aber privat reich beschenkt worden, habe also soviel »verdient«, daß er lange Zeit nicht hungern brauche. Das Blatt entläßt den Hungerkünstler mit Wohlwollen aus seiner Berichterstattung, läßt jedoch den Wert des Experiments offen. In der Entgegensetzung der Meinung der »einen« (die dem Experiment keine innovative wissenschaftliche Bedeutung beimessen) und der Meinung der »anderen« (die Succi wie ein Weltwunder anstaunen) wird die Ambi-

32 Die »Neue Freie Presse« zitiert hier Succi, er habe sein Experiment »jetzt bereits in aller Welt fünfundfünfzigmal wiederholt«, Nr. 11331 v. 10.3.1896 [Dienstag], Morgenblatt, S. 6. Als Stationen seiner ›Hunger-Laufbahn‹ lassen sich aufzählen: Paris, November–Dezember 1886 und 1889; Mailand, August–September 1886 und 1887; Florenz, März 1888 und 1897; Barcelona, Oktober 1888; Madrid (?); Lissabon (?); Rouen (?); Brüssel (?); London, Frühjahr 1890; New York, November–Dezember 1890; Neapel 1892; Rom 1893; Budapest 1894; Hamburg, Februar–März (?) 1896; Wien, März–April 1896; Pressburg, 1896; Zürich 1896; Hamburg 1904. Hinzuzufügen wäre München, November 1904 (siehe http://www.muenchen.de/Rathaus/dir/stadtarchiv/chronik/1904/81260/1904.html; letzter Zugriff 17.9.2009). Zusammenstellung der Daten gemäß den verstreuten Angaben bei Luigi Luciani, Breon Mitchell, Peter Payer, in der »Neuen Freien Presse«, im »Interessanten Blatt« und auf Grund eigener Recherche.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

valenz manifest, die auch Kafkas Text durchzieht, z. B. in der Entgegensetzung von ›diesen Wächtern‹ und ›jenen Wächtern‹, von ›Erwachsenen‹ (›für die der Hungerkünstler oft nur ein Spaß war‹) und ›staunenden Kindern‹, von den ›Gutmütigen‹ unter den Betrachtern und der ›vergnügungssüchtigen Menge‹, schließlich in dem problematischen Verständnis des Hungerns als eines ›Könnens‹ und eines ›Nicht-Könnens‹ (im Sinne eines ›Nicht-anders-Könnens‹). Succi hat seine Hungerkur »vollendet« – dieses Stichwort ermöglicht, in der Anordnung der fünf Berichte eine symmetrische Struktur zu erkennen, die manches mit einem fünfaktigen Drama gemein hat: Exposition im »Hotel Royal«, Höhepunkt im Mittelteil, der das Staunenswerte entfaltet; steigende und fallende Handlung vollziehen sich als die beiden, die Mitte flankierenden Berichte von Succis Hungeraktionen in aller Welt (II. und IV.), der Schluß ist, was Rhetorik und Reflexion betrifft, am dichtesten ausgeführt, zieht eine Summe und eröffnet einen Ausblick – trotz ihres Orts in einem Blatt der Sensationen haben diese Berichte also ästhetischen Reiz und poetische Qualität.

Abschließend sei hinsichtlich der Nähe der Berichte des »Interessanten Blatts« zu Kafkas »Hungerkünstler« noch Folgendes ergänzt. Wer Manches von Kafka gelesen hat, dem wird die Wiederholung der Vokabel »eigenthümlich« auffallen,[33] besonders im Kontext des Oralen. »Jeder Mensch ist eigentümlich und kraft seiner Eigentümlichkeit berufen zu wirken«, hat Kafka formuliert,

> er muß aber an seiner Eigentümlichkeit Geschmack finden. Soweit ich es erfahren habe, arbeitete man sowohl in der Schule als auch zuhause darauf hin die Eigentümlichkeit zu verwischen. Man erleichterte dadurch die Arbeit der Erziehung, erleichterte aber auch dem Kinde das Leben, allerdings mußte es vorher den Schmerz durchkosten, den der Zwang hervorrief. […].[34]

Ließe sich von hierher schließen, daß es jenem Succi doch noch gelang, an seiner Eigentümlichkeit ›Geschmack‹ zu finden, Kafkas Hungerkünstler aber nicht? Allerdings verabschiedet der Berichterstatter des »Interessanten Blatts« auch Succi eher resignativ, entläßt ihn in die Wiederholung seines Experiments, immer »von neuem«. Hier ergibt sich eine gewisse Ähnlichkeit in der Depressivität des Tons zwischen dem Berichterstatter

[33] »[D]er seltsame eigenthümliche Gedanke«, »der ganz eigenthümliche Überwachungsdienst« (zweiter Bericht), »der eigenthümliche Erwerb« (fünfter Bericht).

[34] Franz Kafka: »Beim Bau der chinesischen Mauer« und andere Schriften aus dem Nachlaß. In: Ders., Gesammelte Werke (wie Anm. 27), hier: Bd. 6, S. 143–147.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Journals und dem Erzähler bei Kafka. Gleich der erste Bericht setzt voller negativer Wendungen als Klage ein: »Noch niemals ist es einem Menschen so schwer gemacht worden, zu hungern […]«, und dieser Eingang wiederholt sich im zweiten Bericht: »Wohl noch niemals hat ein Experiment in Wien derartiges Interesse erregt […]«. Im vierten Bericht haben wir die Wiederholung der Wiederholung, aber wohl nicht aus Unfähigkeit, sondern als Pointierung, leitet sie doch über zum Paradox: »Wohl noch niemals ist es einem Menschen so schwer gemacht worden, ausgiebig zu hungern, wie dem Fastenkünstler, der es zu seinem Vergnügen macht«. Den Effekt der Klage und der Vergeblichkeit verstärken – durchaus vergleichbar der Insistenz barocker Rhetorik – die asyndetischen, anaphorischen, auf eine Klimax zusteuernden Satzreihungen negativen Inhalts: »Man hat ihm verboten, […], man legt ihm Schwierigkeiten in den Weg, […], man hat sich bemüht, ihn nicht verhungern zu lassen« (vierter Bericht).[35] Erstaunlich erscheint mir in diesem Kontext, daß der Berichterstatter von der »negativen Tätigkeit« des Hungerkünstlers spricht (Eingang des vierten Berichts). Nicht nur ruft diese Bezeichnung Assoziationen an die »negative capability« (John Keats) – Inbegriff der schöpferischen Fähigkeit des romantischen Künstlers – auf, sondern weist auch selbstreferentiell auf das mit Negationen gespickte Schreiben hin. Da ist es zum resignativen Ton des Erzählers in Kafkas »Hungerkünstler« nicht weit, der sich vor allem in der Ratlosigkeit rhetorischer Fragen manifestiert. »Womit sollte man ihn auch trösten? Was blieb ihm zu wünschen übrig?« (D 267). »[I]nzwischen war jener […] Umschwung eingetreten […]; es mochte tiefere Gründe haben, aber wem lag daran, sie aufzufinden; jedenfalls […]«. – »Was sollte nun der Hungerkünstler tun?« (D 268). – »[U]nd dann die Kinder […] – was war ihnen Hungern?« (D 271). – »Versuche, jemandem die Hungerkunst zu erklären! Wer es nicht fühlt, dem kann man es nicht begreiflich machen« (D 271) – hier ist die besondere Nähe zu den Berichten des »Interessanten Blatts« zu greifen, in denen wiederholt von »(nicht) erklären (können)« die Rede ist.

[35] Solche Reihungen auch im ersten Absatz des ersten Berichts (»[…], dass er […], dass er […]«) und des dritten Berichts (»man kann […] nicht […], man kann […] nicht […], wie […], wie […]«). Vgl. dort auch den Schlußabsatz: »[…] wie seine Wangen […], wie seine Augen […] und wie er […]«.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die *Fotos*, die am Schluß jeden Berichtes kommentiert werden, treten zum Gegenstand des Textes in Konkurrenz: Sie bestimmen in zweien der Berichte die Überschrift, als gehe es nicht um Succi, sondern um die Fotografien. Das Blatt will aktuell und interessant in der Nachricht, modern in der Technik der Präsentation sein. Das erste, das Gruppenbild vom »Fastenbankett«, reinszeniert die Hungerschau als *Event* für die Leser/innen, die Einzelfotos rücken ihnen den Hungerer nahe und authentifizieren seine Leistung. Das Blatt spricht in suggestiver Wortschöpfung von »Hunger-Photographien« (vierter Bericht). Mittels der Fotos werden Leser und Leserinnen zu Schaulustigen und Augenzeugen. Speziell das Foto, welches Succi am Ende der Hungerperiode in seiner 25 kg schweren Ritterrüstung zeigt, scheint stärker zu beglaubigen, wie sehr er noch bei Kräften ist, als jedes Wort. Die postulierte Sichtbarkeit der einzelnen Hungerstationen verortet dieses Fotoverständnis im Realismusparadigma:[36] Die Fotos zeigen, was – objektiv – wirklich ist bzw. geschehen ist, sie dokumentieren. »Die Photographie erscheint hier nicht als Repräsentation der Realität, sondern als die Realität selbst.«[37] Der Hinweis auf die gemessenen Kilogramm unter jedem Foto bestätigt eindrucksvoll, daß es hier um ein fotographisch-apparatives Paradigma, um ein mechanisch-maschinelles Verständnis von Objektivität geht. Das Ausgangsfoto, das den jeweils drei Fotoserien in vier Folgen vorangestellt ist, initiiert einen Prozeß der Sichtbarmachung von Körperveränderungen, der mit dem letzten Foto zu Ende kommt. Damit wird dieser Prozeß aber zugleich narrativ: Er realisiert die Abfolge eines Vorher/Nachher, was sich als typisches Erzählmuster der Fotoreportage am Ende des 19. Jahrhunderts herausbildet.[38] Dieses kann man schon bei Luciani finden, der zwei entsprechende Fotos von Succi in seine physiologische Studie von 1888 einfügte und wie folgt kommentierte:

> Man braucht nur die Photographie Succis am ersten Tage mit der am 29. Fastentage zu vergleichen […], um sich von dem Schwund des Fettes und der Gesichtsmuskeln infolge der langdauernden Kostentziehung zu überzeu-

36 Siehe Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen. München 1999, S. 14.

37 Bernd Stiegler: Theoriegeschichte der Photographie. München 2006, S. 103. Man hat diese am Anfang der Fotogeschichte stehende Objektivitätsvorstellung die »von der fotografischen ›Selbstabbildung‹ der Natur« genannt. Vgl. Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a. M. 2002, S. 13.

38 Siehe hierzu Kiosk (wie Anm. 22), S. 41.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen. Ich halte eine dahingehende Beschreibung, die nur einen rednerischen Wert haben würde, daher für unnütz […].[39]

Die Überzeugungskraft des fotografisch Sichtbaren macht das Wort zum Müll. Daß aber im Vergleich Narration und Interpretation bereits impliziert sind, entgeht dem fotografiebegeisterten Arzt.

Des Weiteren scheint »Das interessante Blatt« das an der Bewegungsfotografie orientierte ehrgeizige Unternehmen zu verfolgen, das starre Vorher/Nachher in einen gesetzmäßigen Verlauf aufzulösen. Das gelingt aber nur unvollkommen, da die Bilder Hubers besonders im Vergleich zum Ausgangsfoto von Krziwanek[40] zu verschieden, vor allem in den Kopfhaltungen, sind. Bei Krziwanek sieht man Succi im Viertelprofil, im I. und III. Foto von Huber im Dreiviertelprofil, im II. im Halbprofil. Die Aufnahmen IV bis VI sind wiederum im Dreiviertelprofil präsentiert, und erst die sechs Aufnahmen von VII bis XII haben einheitlich Halbprofil. Es variieren aber noch die Neigung und die Drehung des Kopfes; im letzten Foto ist er am stärksten nach links gedreht, so daß die Kontur des Jochbeins links als Signal für Magerkeit verstärkt hervortritt. Die Größe des Abgebildeten variiert, im Foto VI ist er am meisten in Distanz gerückt. Huber rückt also unterschiedlich nahe an sein Objekt heran. Wer die chronologische Abfolge von Foto VII bis IX nicht kennt, könnte leicht das Foto VII für das spätere halten, treten hier doch die Stirn- und die Nasen-/Mundfalten weit stärker hervor, zeigen also einen »im Abmagern« fortgeschritteneren Succi.

Die Anordnung von jeweils vier Fotografien in der Simultaneität der Fläche, als Nebeneinander z. B. im Carré, ist der Objektivitätsvorstellung

39 Luciani, Das Hungern (wie Anm. 5), S. 84. Mit dieser ›Objektifizierung der Medizin‹ steht Luciani in der Tradition des französischen Physiologen Étienne-Jules Marey, der 1878 behauptete: »Ganz ohne Zweifel wird der grafische Ausdruck bald alle anderen ersetzen, wann immer eine Bewegung oder eine Zustandsveränderung aufzuzeichnen ist […]. Aus vorwissenschaftlicher Zeit stammend, ist die Sprache oft ungeeignet, die exakten Maße oder genauen Beziehungen auszudrücken.« Hier artikuliert sich der Traum von einer Wissenschaft ohne Worte, »die sich statt dessen in der Sprache von Hochgeschwindigkeitsfotografien und mechanisch erzeugten Kurven ausdrückte; in Bildern, die, wie [Marey] meinte, in der ›Sprache der Phänomene selbst‹ formuliert seien«, so Lorraine Daston und Peter Galison: »Das Bild der Objektivität«. In: Geimer (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit (wie Anm. 37), S. 29–99, die Zitate dort S. 29.

40 Rudolf Krziwanek (gest. 1905) war ein bekannter Wiener Fotograf, der vor der Jahrhundertwende ein gutgehendes Atelier in Wien betrieb. Siehe die Biobibliografische Datenbank von Timm Starl zur Geschichte der Fotografie in Österreich: http://alt.albertina.at/cgi-bin/such_ausgabe.pl?scid=1700&lang=de&n=Krziwanek,%20Rudolf.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Fotografie abträglich, denn in der Differenz der Perspektive tritt die Intervention des Subjekts, des Fotografen, hervor. Auch Momente einer Inszenierung sind nicht auszuschließen: In den Fotos I bis III wird Succi mit geöffneten Jackett gezeigt, unter dem eine pralle Hemdbrust – Wohlgenährtheit anzeigend – erscheint, die bis zu Bild III immer mehr an Breite abnimmt. Von Bild IV bis VI ist das Jackett geschlossen, ab Bild VII wieder geöffnet, aber in immer gleicher Breite. Nicht zuletzt zeigen die relativ geringen Unterschiede in der Reihe, daß die Fotografie nicht sprachlos-selbsterklärend, sondern notwendig auf die Unterschrift bezogen ist, sie zeigt nicht, sondern sie soll zeigen: Der Fotografie wird angesonnen, die Differenz z. B. zwischen dem dritten und dem fünften Tage des Fastens zu dokumentieren, sie ist damit suggestiv. Im Bereich der Pressefotografie wird später die Notwendigkeit der Unterschrift unter dem Bild betont werden, erst sie mache das Bild zur Nachricht.[41] Das hieße jedoch auch, daß das Bild in sich nichts ist bzw. auch zur Nachricht manipuliert werden kann. Daß die Fotografie nicht die Sprache erübrigt, bewahrheitet sich schließlich ironisch am Berichterstatter über Succi selbst, der vor den Bildern geradezu beredt wird. Da sie nicht von selber zeigen, was sie sollen, muß er drastisch substituieren. Die zweite Bilderserie betreffend heißt es:

> Das erste Bild [Aufnahme von Krziwanek] zeigt den Hungerkünstler in seinem Äußeren, bevor er das Fasten begann, die zweite Photographie gibt eine Ansicht von den Verwüstungen [sic!], welche das zehntägige Fasten an seinem Körper [sic!] angerichtet hat. Man sieht, wie seine Wangen eingefallen sind, wie seine Augen tief liegen und wie er abgemagert ist (Ende dritter Bericht).

Die Hyperbolik steigert sich noch am Schluß des Absatzes, und insofern ist es die Sprache, die mit Blick auf die Leser/innen das Sensationelle produziert und nicht das Bild:

> Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass Succi sein Experiment bis zu Ende durchführen wird und es wird sicherlich sehr interessant sein, in seinen Gesichtszügen zu sehen, wie sehr ihn das freiwillige Fasten hernimmt, denn schon jetzt ist er vollständig [sic!] eingefallen und abgemagert.

41 Willy Stiewe: Das Bild als Nachricht. Nachrichtenwert und -technik des Bildes. Ein Beitrag zur Zeitungskunde. Berlin 1933, S. 165. Zur Diskussion vgl. Stiegler, Theoriegeschichte (wie Anm. 37), S. 285f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Brustbilder des korrekt gekleideten, mit Fliege und ›goldener Medaille‹ versehenen Succi können also – abgesehen von der furchterregenden, aber inszenierbaren, Starrheit des Blicks – wenig sensationieren, sie sollen aber durch die Insistenz der Wiederholung wirken, gekoppelt an die angstschürenden Informationen über die steigende Abnahme des Gewichts. Die Fotografien haben außerdem mit der Schwierigkeit zu kämpfen, daß die Hungerkunst an sich kein geeignetes Sujet für die Visualisierung abgibt, Ganzkörperschauen im Metier nicht üblich und im Journal, zwölfmal wiederholt, ein Tabu gewesen wären.[42] Der Anspruch des »Interessanten Blatts«, das Hungern zu sehen zu geben, muß sich auch der Diskussion stellen, ob die Hungerkünstler überhaupt zu den Artisten, den Akrobaten, den Körper-Künstlern zu rechnen seien, da sich doch die Frage ergebe, »was es eigentlich an dem Kunststück, sich als Hungerer zu produzieren zu sehen gibt«, eigentlich nämlich nichts, »als einen Menschen hinter Gitter oder Glas, der so langsam leidet, daß man ihn vorerst – lange Zeit nicht leiden sieht.«[43] Insofern müßte der Fotoapparat hier im Dienste der Sichtbarmachung dem Hungernden ganz nahe auf den Leib rücken. Wir sehen allerdings nur das Gesicht eines Mannes, der so korrekt gekleidet ist, wie er »mit Correctheit hungert« (vierter Bericht). Das mindert das Pathos, und die Gefahr besteht fort, ablesbar an den übertriebenen Beschreibungen, daß das Quasi-Nichts für das Auge doch wieder hervortritt oder die Hyperbolik sich selbst desavouiert, wie in der folgenden Behauptung aus dem letzten Bericht: Die Fotografien hätten gezeigt, »wie von Tag zu Tag sein Körper abma-

42 Die in den Zeitungen erscheinenden ärztlichen Bulletins haben folgendes Muster: 1. Hungertag. Puls: 74. Athmung: 26. Temperatur: 36,8. Ursprüngliches Gewicht: 73 Kilo. Heutiges Gewicht: 71 Kilo. Dynamometrie [Kraftmessung]: 50 Kilo. Getrunkenes Wasser in 24 Stunden: 650 Gramm Krondorfer. Allgemeiner Zustand: Befriedigend. Vgl. Neue Freie Presse, Nr. 11351 v. 30.3.1896 [Montag], Abendblatt, S. 3. Nur »Die Presse«, die auch sonst durch unerschrockene, gelegentlich ironisch-witzige Berichterstattung auffällt, setzt hier (49. Jg., Nr. 88 v. 29.3.1896, S. 4) Näheres zum Körper hinzu: »Besondere Bemerkungen: Körperlänge 1.70. Brustumfang 90. Bauchumfang 93. Oberarm 27.5.« Am 27. April 1896 (Nr. 116, S. 3) konnte das Blatt verzeichnen, daß Succis Brust- und Bauchweite um fast »1 Decimeter« abgenommen haben. Kafka dagegen spricht ausdrücklich vom erschreckend abgemagerten Körper des Hungerkünstlers, diesem »kleinen Knochenbündel«, und kontaminiert damit zwei Schaustellungen, zwei Anorexien, die der Hungerkünstler und die der Skelettmenschen, wie schon Mitchell zeigte; vgl. Kafka and the Hunger Artists (wie Anm. 4), S. 248.

43 So Alfred Lehmann: Zwischen Schaubuden und Karussels. Ein Spaziergang über Jahrmärkte und Volksfeste. Frankfurt a. M. 1952, S. 114. Daher gehöre die Hungerkunst eigentlich nicht in die Schaubuden, in Zirkus oder Varieté, sondern in den Bereich der Rekorde. Vgl. Bauer-Wabnegg, Monster und Maschinen (wie Anm. 1), S. 375.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gerte, sein Gesicht förmlich einschrumpfte [sic!], wie er äußerlich immer mehr verfiel.«

Durch Ausrichtung mittels der Bilder nicht nur am Sensationellen, sondern auch an der Belehrung sucht das »Interessante Blatt« für sich einzunehmen. Wie der Hungerer Succi und sein Arzt Luciani folgt es dem Ideal der Wissenschaft: »Diese Bilder geben eine illustrierte Geschichte der Hungercur Succis und sie sind sehr lehrreich, denn sie zeigen, welche Veränderungen die Nahrungsenthaltung auf den Menschen hervorruft« (fünfter Bericht). Durch die massenhafte Verbreitung der Fotos nimmt das Blatt an der Produktion von Wissen und dessen Aufzeichnungsweisen teil. Die »Neue Freie Presse« kann sogar berichten, daß Succi sich bereit erklärt habe, »seinen Magen in allen Stadien des Experimentes mit Zuhilfenahme der Röntgen-Strahlen wissenschaftlich beobachten zu lassen«.[44] Die Entwicklung der Röntgenaufnahme wurde euphorisch als »Fotografie des Unsichtbaren« begrüßt. Die ›Erfassung‹ der Körperdaten im Verbund mit dem Lichtbild verortet Succi schließlich auch im »Sichtbarkeitsparadigma«[45] des 19. Jahrhunderts, was mit Foucault gesprochen bedeutet, daß der Mensch durch die Disziplinen der Macht wie in einem ständigen Scheinwerferlicht beobachtet, kontrolliert und klassifiziert wird. »Das interessante Blatt« rühmt sich, »eine neuartige Überwachung für den Hungerer [geschaffen zu haben], indem es ihn dreimal wöchentlich photographierte« (fünfter Bericht). Durch diesen »eigenthümlichen Überwachungsdienst« (zweiter Bericht) konkurriert das Blatt mit dem offiziellen Überwachungscomité und dem wissenschaftlichen Comité der Ärzte, die Succis Körper vermessen. Selbst bei ironischer Begriffsverwendung partizipiert das Blatt also an den Disziplinierungstechniken, sei es der Medizin (verklärt durch den Nimbus der Ärzte), sei es der Kriminalistik (verhüllt durch die Porträtfotografie).

Entsprechend weisen die Ablichtungen Succis mit den Fotografien zur polizeilichen Identifizierung des Kriminellen im System des Alphonse Bertillon[46] manche Ähnlichkeiten auf. Da ist die Forderung nach maximaler Bildschärfe und stets hellem Hintergrund für die Kontrastwirkung

44 Neue Freie Presse, Nr. 11331 v. 10.3.1896 [Dienstag], Morgenblatt, S. 6. Die Röntgenstrahlen wurden erst 1895 entdeckt. Bei der Münchner Hungervorführung Succis 1904 wurden Röntgenstrahlen tatsächlich eingesetzt (vgl. Anm. 32).

45 Regener, Fotografische Erfassung (wie Anm. 36), S. 14.

46 Ebd., S. 131–167.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

– ohne diese ließen sich die durchs Hungern erzeugten Konturen, die Gesichtsfalten, der Verlust der Fettpolster, nicht erkennen. Bei Künstlerfotografen (im Kontrast zum Sportfotografen Huber) war dagegen Unschärfe ein bewußt eingesetztes Mittel.[47] In diese Richtung weist das jeweils erste Foto vor der Dreierserie Hubers, das Foto von Krziwanek. Die eher weichen Konturen und die Abrundung des Bruststücks im unteren Bildteil verraten künstlerische Eingriffe, denen gegenüber die Bilder Hubers per Kontrast als ›getreu nach der Natur‹ – so eine der Forderungen Bertillons – erscheinen. Wenn auch mit Blick auf Succi die Kombination von *en-face-* und *en-profil*-Stellung keine Rolle spielt, so ist doch die Bevorzugung der rechten Gesichtshälfte, besonders deutlich in den Halbprofilfotos VII bis XII, eine auffällige Übereinstimmung mit den zur polizeilichen optischen Erfassung geforderten Bildern. Auch das Dreiviertelprofil, wie es die ersten Fotos Succis zeigen, hat in den Überlegungen Bertillons speziell zur Wiedererkennung eine Rolle gespielt.[48] Konturen und Kontraste treten jedoch beim Foto im Halbprofil stärker hervor, so daß sie im »Interessanten Blatt« folgerichtig an das Ende der Serie gesetzt werden. Die Anordnung der fünf Fotografien im letzten Bericht läßt noch einmal das Muster des Vorher/Nachher erkennen, wenn man eine Diagonale von links oben nach rechts unten, zum Schlußfoto, zieht: Dieses führt aus der Serie und dem Text insgesamt heraus und beendet die Berichte des »Interessanten Blatts«.

Auf Grund der Momente des Inszenatorischen bis Manipulativen scheint die Beweiskraft der Fotos gering, die ›Überwachungskamera‹ nicht tauglich genug, wenn auch als bildjournalistische Strategie eine so aktuelle wie makabre Erfindung. Sie folgt der Überzeugung: »Vom unendlich Kleinen bis zum unendlich Großen, vom Gegenstand, den wir berühren können, bis zu dem, der unerreichbar ist, vom sichtbaren bis zum unsichtbaren – dem Objektiv entgeht nichts.«[49] Daß dagegen die Bildunterschriften den Hungernden auf den Fotos erst konstruieren, macht schließlich sogar die Ironie der Tatsachen deutlich. Als Nachspiel zur Wiener Hungerperiode kam ans Licht, daß Succi bereits am

47 Ebd., S. 155.
48 Ebd., S. 153.
49 Albert Londe: La photographie moderne. Paris 1888, S. 157, zitiert nach Peter Geimer: Bilder ohne Vorbild. Versuch über die Blackbox. In: Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur. Hg. von Sabine Haupt und Ullrich Stadler. Zürich u. a. 2006, S. 163.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

25. Tage wieder gegessen hatte, als ›Affaire Succi‹ ein Skandal, über den die Blätter groß berichteten.[50] Was hätte das für die Fotos vom 26. und 28. Tage des Fastens bedeuten müssen?

Vom Foto im Dienste der ›Überwachung‹ soll nun der Blick auf Kafkas Verwendung der Fotografie gerichtet werden. Wie um den kompletten Titel von Michel Foucaults epochemachender Studie »Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses« (1975) zu insinuieren, dient in Kafkas Erzählung vom »Hungerkünstler« die Fotografie der Bestrafung. Bekanntlich widersetzt sich der Hungerkünstler der Begrenzung der Hungerzeit auf 40 Tage, was als Revolte gegen die Disziplinierungsmacht gelesen werden kann. Grenzenlos zu hungern, »der größte Hungerkünstler aller Zeiten zu werden«, »sich selbst zu übertreffen bis ins Unbegreifliche« (D 265) subvertiert der Intention nach jegliche Macht im Sinne der Kontrolle des anderen. Die Vorführungen des Hungerkünstlers enden daher rituell mit dessen Wutausbrüchen wegen der Einschränkung einerseits und den Strategien des Impresarios, die Begrenzung durchzusetzen, andererseits. Dabei nimmt das »Vorzeigen von Photographien« durch den Impresario den Rang eines unfehlbaren »Strafmittels« ein. Auf diesen Bildern, »die gleichzeitig verkauft wurden«, »sah man den Hungerkünstler an einem vierzigsten Hungertag, im Bett, fast verlöscht vor Entkräftung« (D 267f.).[51] Bei dem »Erscheinen der Photographien«, so heißt es bei Kafka, gibt der Hungerkünstler sein wütend verfolgtes Vorhaben, weiter zu hungern, jeweils »mit Seufzen« auf. In dieser Szene verbirgt sich eine Kritik am Wahrheits-/Objektivitätsparadigma der Fotografie. Während der Impresario sie verwendet, um dem Publikum den lebensbedrohlichen Zustand des Hungerkünstlers zu suggerieren und die Beendigung zu legitimieren, konstruiert der Hungerkünstler die Fotos als Zeichen seiner Depression angesichts der verweigerten Möglichkeit weiter zu hungern. Der Hungerkünstler beugt sich resignativ nicht der unbezweifelbaren Wahrheit der Fotografie, sondern einer durch die Mächtigen im Verein mit der Mehrheit konstruierten Wahrheit. In die gleiche Richtung weist, daß der Hungerkünstler auf einem Bett zu sehen

50 In außerordentlich witziger Weise unter der Überschrift »Die Hungercomödie Succi's« berichtet davon Die Presse, 49. Jg., Nr. 119 v. 30.4.1896, Nr. 119, S. 4f.

51 Auch Succi läßt Fotografien von sich, versehen mit seiner Unterschrift, kursieren, allerdings solche, die ihn in einem positiven Licht erscheinen lassen, entweder in seiner Ritterrüstung oder am Beginn seiner Hungerzeit, vgl. u. a. Mitchell, Kafka and the Hunger Artists (wie Anm. 4), S. 246.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ist, statt wie zu erwarten im Käfig. Die Assoziation zum Toten-, aber auch zum Krankenbett,[52] dem psychiatrischen, liegt nahe, denn die Wutausbrüche im Zusammenhang mit dem Hungern lassen an die Diagnose Hysterie denken.[53] Kafkas Text verweist damit indirekt auf die besondere Verwendung der Fotografie in der Klinik, z. B. Charcots. Hier wird wie im System Bertillons das Subjekt der Devianz in ein fotografisches Archiv eingeordnet, um seine Andersheit zu dokumentieren und zu kontrollieren. Bekanntlich wurden die Abbildungen, welche den Verlauf der Hysterie dokumentieren sollten, schon von den Zeitgenossen als Inszenierungen, das Krankheitsbild mithin als Fiktion eingeschätzt.[54] Auch die Fotografie als Strafmittel kann in diesem psychiatrischen Kontext verortet werden, denn man versuchte zu heilen, indem man den Patienten mit einer Fotografie von ihm selbst konfrontierte.[55]

Trotz dieser Zuordnungen zur Macht werden die in die Nachbarschaft der Fotografie gehörenden Strategien des Sichtbarmachens/des Überwachens in Kafkas »Hungerkünstler« nicht einlinig repressiv inszeniert. Das Auge der Kamera korrespondiert zwar den optischen Verstärkern von Sichtbarkeit, wie der »Nachtbeleuchtung«, den »elektrischen Taschenlampen«, dem »grellen Licht«, mit dem die Wächter bei Kafka den Hungerkünstler ›bestrahlen‹ (D 263) und analog ein »Panopticon« errichten, das das Subjekt der lückenlosen Beobachtung, der Macht des Blicks unterwirft, wie es Foucault an der Gefängnisarchitektur aufgezeigt hat. Es ist aber nicht zu übersehen, daß diese anscheinend so grausamen Wächter spezielle Wünsche des Hungerkünstlers erfüllen, denn *ihre* brutal-intensive Überwachung macht *sein* fehlerloses Hungern sichtbar. Diese Wächter, die er geradezu umwirbt, sind in gewisser Weise seine Hervorbringung, und er überbietet sie subtil an Brutalität, indem er sie manipuliert, schließlich anfallsartig zu essen:

52 Der Bezug wird hergestellt, denn Kafka läßt seinem Hungerkünstler bei der festlichen Beendigung der Hungerperiode »eine sorgfältig ausgewählte Krankenmahlzeit« servieren (D 265).

53 Wutausbrüche finden sich in den Berichten über Hungerkünstler wiederholt, vgl. u. a. Payer, Hungerkünstler (wie Anm. 11), S. 38f.

54 Vgl. André Gunthert: Klinik des Sehens. Albert Londe, Wegbereiter der medizinischen Fotografie. In: Grivel u. a. (Hg.), Die Eroberung der Bilder (wie Anm. 21), S. 137f.

55 So Duttlinger, Kafka and Photography (wie Anm. 19), S. 223, mit dem Hinweis auf Sander Gilman: The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography. New York 1976.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Am glücklichsten aber war er, wenn dann der Morgen kam, und ihnen [den Wächtern] auf seine Rechnung ein überreiches Frühstück gebracht wurde, auf das sie sich warfen mit dem Appetit gesunder Männer nach einer mühevoll durchwachten Nacht (D 263).

Der Hungerkünstler konstruiert seine Wächter zur Bestätigung der eigenen Identität als sein absolutes Gegenteil. Die Erzählerrede macht diese Tendenz im Verhalten des Hungerkünstlers sichtbar, wenn sie sie auch vergröbert, denn die Rede von den ›gesunden Männern‹ kann aus der Perspektive des Gesamttextes nur ironisch aufgefaßt werden und zeigt schon die Faszination durch eine imponierende Vitalität vom Ende der Erzählung auf: Das Sich-Werfen auf das Frühstück weist voraus auf das mit ähnlicher Emphase herausgestellte Sich-Herumwerfen des wilden Tieres, des jungen Panthers, der am Schluß den Käfig des Hungerkünstlers einnimmt.[56] Die mittels der optischen Apparate und der okularen Signifikanten thematisch eingespeiste Macht zu Überwachen und zu Strafen fluktuiert also in Kafkas Text zwischen den (scheinbar) Mächtigen und den (scheinbar) Ohnmächtigen und konstituiert eine alles durchdringende Abhängigkeit, sie hat ganz im Foucaultschen Sinne kein Zentrum. Selbst der Hungerkünstler ist nicht nur unverstandenes Opfer, sondern paktiert mit der Menge, mit den Wächtern, mit den Aufsehern, mit einer am Maßstab der Quantität – »der *größte* Hungerkünstler *aller* Zeiten« – ausgerichteten Welt, und das selbst noch in seinem Widerrufsgeständnis am Schluß: Er habe gehungert, gesteht er dem Aufseher, »weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle« (D 273). Die Speise kann vom Hungerkünstler nicht als eine Qualität gesehen werden, Essen ist ein ›Vollessen‹, das alle nivelliert, es fehlt der Gedanke des Austauschs und der Kommunikation, die Achtung also vor der Eigentümlichkeit des Anderen. Das rückt die Revolte des Hungerkünstlers in ein ironisches Licht. Demgegenüber

[56] Am Gegensatz vom Hungerkünstler und den Wächtern, vom Hungerkünstler und dem Panther etc. ist das Muster von der Einheit der Gegensätze in dem Sinne abzulesen, daß das Eine die abgespaltene, projizierte ›dunkle‹ Seite des Anderen darstellt und daher mit ihm unterschwellig immer verbunden bleibt. Es ginge daher im »Hungerkünstler« um die Psychodynamik von Ausgrenzungsvorgängen; unter diesem Aspekt habe ich das Verhältnis zwischen denen vor dem Käfig und denen im Käfig als ›maligne Kollusion‹ dargestellt, als eine narzißtische Kollusion, da in dieser Art von Beziehung dem jeweils anderen die Anerkennung verweigert wird. Vgl. d. Verf., Franz Kafka »Ein Hungerkünstler« (Anm. 6).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

scheint jener Succi seinen Frieden mit der Welt gemacht zu haben: Er verwechsele »Experiment« nicht mit »Selbstmordversuch«, äußerte er gegenüber dem Arzt Luciani:

> Wollen Sie wissen, warum [ich das Fasten nicht länger fortsetzte]? Weil ich zeigen will, daß ich Hirn genug habe, um kein Narr zu sein. Ich will mein Fleisch nicht um bloßer Ehrsucht willen aufreiben. Mein Kontrakt lautete auf 30 Tage Fasten; nach Ablauf des Termines hielt ich mich für an nichts weiteres gebunden […].[57]

Dem Berichterstatter des »Interessante Blatts« aber geht das ›Negative seiner Tätigkeit‹ auf, das sich als Wiederholung manifestiert.

Die Text-Bild-Kombination der illustrierten Wochenzeitung »Das interessante Blatt« gewinnt eine besondere Brisanz für die intertextuelle Betrachtung, sobald man Kafkas Metaphorisierung des Schreibens durch das Hungern mitbedenkt.

> Als es in meinem Organismus klargeworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehen, die sich auf die Freuden des Geschlechts, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens der Musik zu allererst richteten. Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab (T 341).[58]

Der magere Körper – »Ich bin der magerste Mensch, den ich kenne« (FB 65)[59] – signalisiert »die Konzentration auf das Schreiben« (T 341), der Prozeß des »Abmagerns nach allen Seiten« vollendet sich in dem Selbstverständnis: »[Ich] bestehe aus Literatur, ich bin nichts anderes und ich kann nichts anderes sein« (FB 444). Insofern kann von »Schreiben als Lebensentzug« gesprochen werden.[60] Wenn Kafka Felice gegenüber formuliert, »nur der Wellengang des Schreibens bestimmt mich« (FB 65), dann heißt das umgekehrt auch, daß das Schreiben das Leben erhält. Das hat Kafka zur Entstehungszeit des »Hungerkünstler«-Textes in einem Brief an Max Brod breiter ausgeführt.

[57] Luciani, Das Hungern (Anm. 5), S. 29f.

[58] Mit der Sigle »T« und Seitenzahl in Klammern wird hier und im Folgenden zitiert: Franz Kafka: Tagebücher. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Frankfurt a. M. 1990.

[59] Mit der Sigle »FB« und Seitenzahl in Klammern wird hier und im Folgenden zitiert: Franz Kafka: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a. M. 1967.

[60] Detlef Kremer: Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug [²1998]. In: Claudia Liebrand (Hg.): Franz Kafka: Neue Wege der Forschung. Darmstadt 2006, S. 75–86.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Das Schreiben erhält mich, aber ist es nicht richtiger zu sagen, daß es diese Art Leben erhält? Damit meine ich natürlich nicht, daß mein Leben besser ist, wenn ich nicht schreibe. Vielmehr ist es dann viel schlimmer und gänzlich unerträglich und muß mit dem Irrsinn enden (Br 384).[61]

Setzt man den Signifikanten ›Hungern‹/Abmagern für Schreiben wieder ein, erhält man das Paradox: »Er lebt davon, dass er nicht isst.« Und das ist eine Formulierung aus dem Bericht über den Hungerkünstler Succi.

Die Serien der Fotos kommen Kafkas Selbstverständnis in besonderer Weise entgegen, indem sie einen Prozeß abbilden, einerseits jenes Abmagern nach allen Seiten, andererseits das Schreiben/Erzählen als Prozeß. Nicht dem abgeschlossenen Werk gelten Kafkas Bestrebungen, sondern er habe alle seine Texte als Versuche angesehen, »Versuche, die Schreiben als einen Prozeß gegenwärtig halten, Versuche mit ›allerkleinstem Erfolg‹«.[62] In diesen Kontext gehört beispielsweise auch die Ineinssetzung von Lebens- und Schreibprozeß in Kafkas Roman der »Proceß«, der nur vordergründig von einem juristischen Prozeß handelt. Es ist das Versprechen der Kontinuität – auch hinsichtlich der Kreativität –, das im prozessualen Ablauf enthalten ist, welches die Vorstellung vom Schreiben/Hungern als (Über-)Leben so attraktiv macht. Der Schriftsteller darf sich, »wenn er dem Irrsinn entgehen will, niemals vom Schreibtisch entfernen, mit den Zähnen muß er sich festhalten« (Br 386). In den in die Textfläche integrierten Fotos im »Interessanten Blatt« tritt Kafka das Text-Bild-gewordene Leben des Hungerers/Schriftstellers entgegen. Selbst noch das Foto von Succi in seiner schweren Ritterrüstung erlaubt die assoziative Verknüpfung mit der Schreibthematik, wenn man an den »panzerartig harten Rücken« und den »gewölbten […] von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch« (D 93) des verwandelten Gregor Samsa, Kafkas ersten Hungerer, denkt – dessen Name übrigens auf den Ritter Georg anspielt.[63] Gregors Körper wird am Schluß als »vollständig flach und trocken« (D 154) bezeichnet. Im Kontext der kryptischen Verweise Kafkas auf das Schreiben ist Gregor damit zur flachen Unterlage

61 Brief vom 5. August 1922. Mit der Sigle »Br« und Seitenzahl in Klammern wird hier und im Folgenden zitiert: Franz Kafka: Briefe 1902–1924. Hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1958.

62 So Kremer, Die Erotik des Schreibens (wie Anm. 60), S. 82.

63 Vgl. Peter Beicken (Hg.): Franz Kafka. Die Verwandlung. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1983, S. 9f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

der Schrift, zum beschriebenen Blatt geworden, zu Literatur.[64] Daß Succi selber sich der Fähigkeit rühmte, mit dem Wort umzugehen, während der Hungerzeiten längere Reden hielt und z. B. einen Essay verfaßte, in dem er seine Theorie des Hungerns entwickelte,[65] mag ihn als Identifikationsobjekt empfohlen haben, falls Kafka denn sein Leser war.

Ob Kafka im »Interessanten Blatt« geblättert hat, dafür wird man keine Beweise erbringen können. Doch war das Familienblatt sehr beliebt und weit verbreitet. Die Leserschaft erstreckte sich laut einem Zitat bei Liesl Glück »vom Kaiser bis zum letzten Fasseldippler«.[66] Die Zeitschrift lag

> sehr viel in Kaffeehäusern, Gaststätten, bei Ärzten und Friseuren auf […]. Die Leser waren der Mittelstand, die kleinen Gewerbetreibenden und das kleine Bürgertum. Das hauptsächlichste Verbreitungsgebiet war vor dem ersten Weltkrieg die Monarchie […]. Gering war dagegen die Auslieferung nach Deutschland.[67]

Glück findet erwähnenswert, daß auch nach dem Krieg der Vertrieb in der Tschechoslowakei ziemlich bedeutend gewesen ist. Da »Das interessante Blatt« immerhin in fünf Nummern/Heften über den Hungerkünstler berichtete, dürfte eine Kenntnisnahme Kafkas auch in jungen Jahren nicht prinzipiell ausgeschlossen sein,[68] vor allem dann nicht, wenn man berücksichtigt, welche für ein Kind verstörende Szenen sich am Familientisch der Kafkas abgespielt haben müssen. Die Schilderung der Eßgewohnheiten des Vaters durch den Sohn im berühmten »Brief an den Vater« gibt da nur einen kleinen Einblick.[69] Hungerkünstler traten auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch zahlreich auf, außer Succi ein Herr Riccardo Sacco und eine Frau namens Augusta Victoria Schenk, die im

64 Vgl. hierzu Wolf Kittler: Brief oder Blick. Die Schreibsituation der frühen Texte von Franz Kafka. In: Gerhard Kurz (Hg.): Der junge Kafka. Frankfurt a. M. 1984, S. 40–67, besonders S. 62.

65 Veröffentlicht wurde dieser in: Die Presse, Jg. 49, Nr. 95 v. 5.4.1896, S. 4 (Titel: »Die verborgene Wissenschaft«).

66 Glück, »Das interessante Blatt« (Anm. 15), S. 14.

67 Ebd.

68 Vgl. zur Frage der Rezeption meinen Beitrag: Nachrichten vom italienischen Hungerkünstler Giovanni Succi (wie Anm. 6), S. 316–322.

69 Die relevanten Textstellen zu Essen und Nahrung in Kafkas Werk hat zusammengestellt Petra Porto: »Einer kämpft eben bei Marathon, der andere im Speisezimmer«. Aspekte der Ernährung und Fragen der Herrschaft bei Franz Kafka. In: Lutz Hagestedt (Hg.): Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Festschrift für Thomas Anz. München 2008, S. 249–259.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mai und Juli 1905 in Wien gastierten.[70] Hier ist in der Presse auch von dem jeweiligen Impresario die Rede, der die Schau organisierte und von hierher als Figur in Kafkas Text eingegangen sein könnte. Das kontinuierliche Interesse Kafkas seit seiner Jugendzeit an der Varieté- und Zirkuswelt hat Walter Bauer-Wabnegg nachgewiesen.[71] Wenn Kafka selbst Fachzeitschriften wie »Der Artist« oder »Proscenium« studierte und sogar abonnierte, dürften große Berichte in überregionalen Blättern seiner Aufmerksamkeit kaum entgangen sein. Besonders zu erwähnen bleibt abschließend, daß er offenbar den Wunsch hegte, sich eine Zeitungsausschnittsammlung zuzulegen, nämlich, so berichtet er Felice Bauer,

> verschiedene Zeitungsnachrichten, die mir aus irgendeinem Grunde überraschend waren, mir nahegingen und mir persönlich für nicht absehbare Zeit wichtig schienen, meistens waren es für den ersten Blick nur Kleinigkeiten, aus der letzten Zeit z. B. »Seligsprechung der 22 christlichen Negerjünglinge von Uganda« […] auszuschneiden und zu sammeln.

Es mag mit der Isolation Kafkas zusammenhängen, seiner narzißtischen Bedürftigkeit, daß er sich von anderem, Zufälligem, und sei es nur von einer Nachricht, ›gemeint‹ erfährt und eine (Selbst-)Verständigung durch das Lesen arbiträrer Zeichen zu gewinnen strebt.

> Fast jeden zweiten Tag finde ich in der Zeitung eine derartige, förmlich für mich allein bestimmte Nachricht, aber ich habe nicht die Ausdauer, eine solche Sammlung für mich anzufangen, […]. Solche Nachrichten, die nicht für alle Leser bestimmt sind, sondern nur auf bestimmte Leser hie und da zielen, ohne daß der unbeteiligte Beurteiler den Grund des besonderen Interesses herausfinden könnte, gibt es doch gewiß für jeden und solche kleine Nachrichten, die Dich besonders bekümmern, hätten für mich mehr Wert als meine eigene Sammlung […]. Verstehe mich recht, nur kleine Ausschnitte aus Tageszeitungen meine ich, meistens über wirkliche Ereignisse (FB 121).[72]

Die »förmlich für mich allein bestimmte Nachricht« findet ihr spätes Wortecho im »Hungerkünstler«: »[I]mmerhin verdankte er ja den Tieren die Menge der Besucher, unter denen sich *hie und da auch ein für ihn Bestimmter* finden konnte« (D 271, Hervorh. d. Verf.). Dürfen wir also in Kafkas realer oder erinnerter Sammlung verschiedener überraschender Zeitungsnachrichten auch jene über den Hungerkünstler Succi vermuten?

70 Siehe Payer, Hungerkünstler (wie Anm. 11), S. 69.

71 Bauer-Wabnegg, Monster und Maschinen (wie Anm. 1), besonders S. 330–334.

72 Dieses und das vorangegangene Zitat stammen aus dem Brief an Felice Bauer vom 24. November 1912.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ufterer und Wolff, Tiroler Helden von K. Wolff und heuer elangt eine Novität zur Aufführung: Anzug zur dritten eiſchlacht von K. Wolff. Gespielt wird jeden Sonntag bis 0. Mai und ist der Fremdenzug begreiflicherweise ein roßer. In unserer Illustration geben wir ein Bild einer r Scenen, welche bei den Meraner Volksschauspielen zur arſtellung gelangt. Es ist die Predigt in der Waldraft, bei elcher ein Geistlicher, ein ehrwürdiger Greis, begeistert die Männer auffordert, für Freiheit und Vaterland in den Kampf ziehen und dem Kaiser sein Land zu erhalten.

## Das Fastenbankett des Hungerkünstlers Succi in Wien.

(Mit Illustration.)

Noch niemals ist es einem Menschen so schwer gemacht orden, zu hungern, wie demjenigen, welcher sich rühmt, ß er das Hungern erlernt hat, daß er länger als einen onat ohne Speise leben kann. Bisher hat man es sich noch nicht erklären können, wodurch Succi, der italienische Hungerkünstler, es ermöglicht, vierzig Tage ohne Speise zu leben, allein die Thatsache, daß er es vermag, steht fest, denn er hat sich diesen Versuchen schon oftmals mit Erfolg unterzogen und noch nie ist es gelungen, dem fastenden Italiener nachzuweisen, daß er das Überwachungs-Comité getäuscht hat. Auch in Wien wollte Succi ein öffentliches Fasten von vierzig Tagen veranstalten, aber die Polizei gestattete dies aus öffentlichen Rücksichten nicht und erlaubte nur, daß Succi vor einem geladenen Publicum zu wissenschaftlichen Zwecken eine dreißigtägige Hungercur unternehme. Samstag abend begann diese Fastenzeit für Succi und dieselbe wurde mit einem glänzenden Bankett eingeleitet, welches im „Hotel Royal" stattfand. An dem Diner nahm Succi und das Präsidium eines Überwachungs-Comités, welches darauf achten wird, daß Succi während der Fastenzeit nichts zu sich nimmt, sowie eine Anzahl Gäste theil, welche sich die ihnen vorgesetzten Speisen trefflich munden ließen.

Während des Mahles hielt Succi eine Ansprache, in welcher er ausführte, daß es lediglich der Wunsch, der Wissenschaft zu dienen, gewesen sei, der ihn bestimmt habe, sein Experiment in Wien, in den engen Grenzen, die ihm die Behörde gezogen, durchzuführen. Er hoffe aber, daß nach Absolvierung seines Experimentes hier allseitig die Überzeugung einkehren werde, daß man es ihm mit einer eigenartigen Naturveranlagung zu thun habe, die lediglich durch starke Willenskraft ein Experiment auszuführen imstande sei, das allerdings im ersten Momente auf Zweifel und Ungläubigkeit stoßen müsse. Zum Schlusse trank Succi auf die Wiener Presse und auf die liebenswürdigen Wienerinnen; letzteren Toast adressierte er an die dem Mahle beiwohnende Gattin des Hoteliers, Frau Weißwasser. Nach Beendigung des Diners wurde die Gesellschaft vom Sport-Photographen Huber in einem Gruppenbilde photographisch aufgenommen, welches wir in unserer Illustration im Bilde direct von der Photographie getreu wiedergeben. Nachdem Succi den letzten Tropfen Krondorfer Wassers, das während des ganzen Fasten Experimentes sein einziger

Hans Arnold Schwer, Redacteur des „Deutschen Volksblatt".
Theater-Director Freund, Mitglied des Überwachungs-Comités.
Frau Weißwasser, Hotelierstgattin vom „Hotel Royal".
M. Polatschek, Redacteur des „Neuen Wiener Tagblatt."
Dr. H. Leoser, Redacteur des „Wiener Tagblatt".
Hausbesitzer Hecht, Präsident des Überwachungs-Ausschusses.
G. Succi, der „Fastenkünstler."
Dr. Conrad, Redacteur des „Fremdenblatt".
E. Borges, Redacteur des „Wiener Tagblatt".
C. Henry, Redacteur der „Neuen Freien Presse".
Hotelier Weißwasser.
L. Jacobsohn, Redacteur des „Neuen Wiener Journal".
Dr. Bryl, Redacteur der „Presse".

**Das Fastenbankett des Hungerkünstlers Succi in Wien: Die Tischgesellschaft im „Hôtel Royal" in Wien.**
Nach einer Photographie des Photographen Anton Huber in Wien.

nuß bleiben wird, ausgeschlürft, wurde er vom Comité seine „Hungerzelle" geführt, die aber keineswegs an Ugos Hungerthurm erinnert, sondern von Herrn Weißwasser der behaglichsten Weise ausgestattet und auch mit allen annehmlichkeiten für die während der Nacht diensthabenden ren des Überwachungs-Comités versehen wurden. Dann men ihn die Ärzte, Dr. Goldbaum und der Assistenzarzt Primarius Dr. v. Limbeck, Herr Dr. Paschkeles, in ruhung. Succi wurde gewogen — er wiegt 73 Kilo — das ärztliche Vorbulletin ausgestellt. Gleichzeitig traten h die Mitglieder des Überwachungs-Comités, die Herren sident Hecht, Stellvertreter Stöckl und später Libitzky Feld ihren Dienst an. Die ersten zwei Tage hat Succi ürlich nicht den geringsten Appetit verspürt. Er hat nur Gramm Krondorfer-Wasser zu sich genommen, sein ls ist normal, von seinem Körpergewicht hat er zwei Kilo mm verloren. Er ist sehr heiter und ist sehr erfreut über allgemeine Interesse, das sein Experiment erregt.

## Osterglocken.

Novelle von Th. Mähler.

I.

Bim, bam, bum! Sie singen und jubeln und erzählen mit eherner Zunge von ihrer sagenhaften Reise nach Rom, und melden ihre glückliche Heimkehr zur frohen Festfeier der Auferstehung des göttlichen Herrn und Meisters.

Ein paar Bauernkinder, die von der Höhe zum Thale in die Kirche giengen, rits es bei dem ersten Klang der Glocken völlig herum, und reckten sich schier die kleinen Hälschen krumm. — Ach Gott! sie hatten sie wieder übersehen, die heimkehrenden Glocken, und sie giengen doch voll Bedacht ihres Weges, sie wußten es genau, daß sie jetzt um diese Stunde kommen müssen. — Sie haben nun gar ein wenig zu streiten an, der Bub meinte: „Weil du allweil Feigerl brocken mußt, und dieweil du dich buckt hast, sein's vorüberg'flogen."

„Und du dem Rothkröpferl ins Dickicht nachg'schlichen bist", meint sie, indes sie beide mit enttäuschten Gesichtern zu dem wolkenlosen blauen Himmel aufschauten.

Und gerade steil über den Kindern, auf der Höhe, auf den die einzelnen strammen Föhren als Wachposten, von einem weitausgebreiteten Walde vorgeschoben zu sein schienen, stand auch ein Paar, jung und morgenschön wie der leuchtende, knospende Frühlingstag, der sie umgab.

Alles keimender Frühling! Sie, scharf an der Grenze, die das Kind von der Jungfrau scheidet, er, mit den stolzen Spuren des sprossenden Bärtchens über einen lachenden Mund.

Sie, angethan mit einem hellblauen, blousenartigen Kleide, das ein schwarzer Gürtel um die Taille festhielt, und nur bis zu seinem Knöchel reichte, den Fuß im Halbschuh frei ließ und auch zwei fingerbreit den schwarzen Strumpf.

Auf dem goldblonden Kopfe ein dunkler Strohhut, unter welchem veilchenblaue Augen jetzt ein wenig erstaunt auf ihren jungen Begleiter ruhten:

„Wie — Herr Durcheinander? — —"

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# »Das interessante Blatt« (Wien)
# 15. Jg., Nr. 14, 2. April 1896 bis Nr. 18, 30. April 1896
# Transskription

## I. »Das interessante Blatt«
*15. Jg., Nr. 14, 2. April 1896, S. 10f.*

### Das Fastenbankett des Hungerkünstlers Succi in Wien.
(Mit Illustration.)

Noch niemals ist es einem Menschen so schwer gemacht worden, zu hungern, wie demjenigen, welcher sich rühmt, dass er das Hungern erlernt hat, dass er länger als einen Monat ohne Speise leben kann. Bisher hat man es sich noch nicht erklären können, wodurch Succi, der italienische Hungerkünstler, es ermöglicht, vierzig Tage ohne Speise zu leben, allein die Thatsache, dass er es vermag, steht fest, denn er hat sich diesen Versuchen schon oftmals mit Erfolg unterzogen und noch nie ist es gelungen, dem fastenden Italiener nachzuweisen, dass er das Überwachungs-Comité getäuscht hat. Auch in Wien wollte Succi ein öffentliches Fasten von vierzig Tagen veranstalten, aber die Polizei gestattete dies aus öffentlichen Rücksichten nicht und erlaubte nur, dass Succi vor einem geladenen Publicum zu wissenschaftlichen Zwecken eine dreißigtägige Hungercur unternehme. Samstag abend begann diese Fastenzeit für Succi und dieselbe wurde mit einem glänzenden Bankett eingeleitet, welches im »Hotel Royal« stattfand. An dem Diner nahm Succi und das Präsidium eines Überwachungs-Comités, welches darauf achten wird, dass Succi während der Fastenzeit nichts zu sich nimmt, sowie eine Anzahl Gäste theil, welche sich die ihnen vorgesetzten Speisen trefflich munden ließen.

Während des Mahles hielt Succi eine Ansprache, in welcher er ausführte, dass es lediglich der Wunsch, der Wissenschaft zu dienen, gewesen sei, der ihn bestimmt habe, sein Experiment in Wien, in den engen Grenzen, die ihm die Behörde gezogen, durchzuführen. Er hoffe aber, dass nach Absolvierung seines Experimentes hier allseitig die Überzeugung einkehren werde, dass man es in ihm mit einer eigenartigen Natur-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

veranlagung zu thun habe, die lediglich durch starke Willenskraft ein Experiment auszuführen imstande sei, das allerdings im ersten Momente auf Zweifel und Ungläubigkeit stoßen müsse. Zum Schlusse trank Succi auf die Wiener Presse und auf die liebenswürdigen Wienerinnen; letzteren Toast adressierte er an die dem Mahle beiwohnende Gattin des Hoteliers, Frau Weißwasser. Nach Beendigung des Diners wurde die Gesellschaft vom Sport-Photographen Huber in einem Gruppenbilde photographisch aufgenommen, welches wir in unserer Illustration im Bilde direct von der Photographie getreu wiedergeben. Nachdem Succi den letzten Tropfen Krondorfer Wassers, das während des ganzen Fasten Experimentes sein einziger Genuss bleiben wird, ausgeschlürft, wurde er vom Comité in seine »Hungerzelle« geführt, die aber keineswegs an Ugolinos Hungerthurm[73] erinnert, sondern von Herrn Weißwasser in der behaglichsten Weise ausgestattet und auch mit allen Bequemlichkeiten für die während der Nacht diensthabenden Herren des Überwachungs-Comités versehen wurden. Dann nahmen ihn die Ärzte, Dr. Goldbaum und der Assistenzarzt des Primarius Dr. v. Limbeck, Herr Dr. Paschkeles, in Empfang. Succi wurde gewogen – er wiegt 73 Kilo – und das ärztliche Vorbulletin ausgestellt. Gleichzeitig traten auch die Mitglieder des Überwachungs-Comités, die Herren Präsident Hecht, Stellvertreter Störk und später Libitzky und Feld ihren Dienst an. Die ersten zwei Tage hat Succi natürlich nicht den geringsten Appetit verspürt. Er hat nur 650 Gramm Krondorfer-Wasser zu sich genommen, sein Puls ist

73 Ugolino della Gherardesca (1220–1289), Graf von Donoratico, toskanischer Adliger, wurde auf Betreiben des Erzbischofs Ruggieri mit zwei Söhnen und zwei Enkeln eingekerkert und dem Hungertod überlassen; unsterblich ist er geworden durch die Darstellung seines Schicksals in Dantes »Göttlicher Komödie«. Reste des Hungerturms sind erhalten und in Pisa neben dem Palazzo dell'Orologia zu sehen (Torre della Muda, Piazza dei Cavalieri).

Die Kontrastierung mit Ugolinos Hungerturm lassen sich auch die »Neue Freie Presse« und die »Presse« nicht entgehen. Dort wird sogar eine Passage aus dem Drama »Ugolino« (1768) von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg zitiert (49. Jg., Nr. 88 v. 29.3.1896, S. 4). Die Präsenz von Ugolinos Hungerszenario im kulturellen Gedächtnis gewinnt seit dem 18. Jahrhundert enorm an Bedeutung, wie die zahlreichen Darstellungen/Kommentierungen in Literatur, bildender Kunst und Musik bezeugen (u. a. durch Herder, Goethe, A. W. Schlegel, Byron, Shelley; Lavater, Blake, Joseph Anton Koch, Doré, J.-B. Carpeaux, Rodin; Donizetti). Am Hungern Ugolinos sensationiert die grausige Verknüpfung von Hungern als Selbstverzehr mit einem erzwungenen Tabubruch, dem Kannibalismus. Man unterstellte Ugolino, daß er sich an seinem ›eigenen Fleisch‹, seinen Kindern, verging, um seinen Hunger zu stillen. Der topische Konnex von Autophagie und Anthropophagie ist auch in Kafkas Horizont: In einem Fragment zu seiner Erzählung inszeniert er die Begegnung zwischen dem Hungerkünstler und einem Menschenfresser (vgl. ergänzend d. Verf., »Ein Hungerkünstler« [wie Anm. 6], S. 303–305).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

normal, von seinem Körpergewicht hat er zwei Kilogramm verloren. Er ist sehr heiter und ist sehr erfreut über das allgemeine Interesse, das sein Experiment erregt.

[*Illustration*]

Das Fastenbankett des Hungerkünstlers Succi in Wien: Die Tischgesellschaft im »Hotel Royal«[74] in Wien [*28. März 1896*]. Nach einer Photographie des Photographen Anton Huber[75] in Wien.

74 »Hotel Royal‹, I., Singerstraße«, so die Adressenangabe in der »Neuen Freien Presse« (Nr. 18961 v. 27.3.1896 [Freitag], Abendblatt, Titelseite), eine ›erste‹ Adresse also, denn die Lage ist in unmittelbarer Nähe von Stephansdom und Graben. Noch heute gibt es das »Hotel Royal«, nun als mehrstöckigen modernen Bau mit der Adresse: 1. Bezirk, Singerstraße 3 (oder auch Stephansplatz 3).

75 Vgl. Anm. 20.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[*Anwesende laut Bildunterschrift von li. n. re., 13 Personen*:]

Hans Arnold Schwer, Redacteur des »Deutschen Volksblatt«.[76] Hausbesitzer Hecht, Präsident des Überwachungs-Ausschusses. C. Henop,[77] Redacteur der »Neuen Freien Presse«. Theaterdirector Freund, Mitglied des Überwachungs-Comités. G. Succi, der »Fastenkünstler.« Hotelier Weißwasser. Frau Weißwasser, Hoteliersgattin vom »Hotel Royal«. Dr. Conrad, Redacteur des »Fremdenblatt«.[78] L. Jacobsson, Redacteur des »Neuen Wiener Journal«.[79] M. Polatschek, Redacteur des »Neuen Wiener Tagblatt.«[80] E. Porges, Redacteur des »Wiener Tagblatt«.[81] Dr. Bryk, Redacteur der »Presse«.[82] Dr. H. Leoster, Redacteur des »Wiener Tagblatt«.

76 »Deutsches Volksblatt«, Wien: 1889–1922, gegründet von Ernst Vergani, Tageszeitung für Wirtschaftspolitik. »Das ›Deutsche Volksblatt‹ war das bedeutendste deutschnationale antisemitische Organ Österreichs«. Näheres bei Paupié, Handbuch (wie Anm. 14), hier: Bd. 1, S. 106–108.

77 Carl Henop (auch: Henop-Hauswirth), geb. 1852, war ein Wiener Journalist und Schriftsteller. Er arbeitete zeitweilig für die »Wiener Geschäftszeitung«, das »Neue Wiener Tagblatt«, die »Neue Freie Presse« und zahlreiche weitere Tages- und Fachblätter. Außerdem verfaßte er kleinere kulturhistorische Schriften, Possen, Opernlibretti, Volksstücke und Parodien. Vgl. Wien parodiert. Theatertexte um 1900. Hg. von Nikola Roßbach. Wien 2007, S. 156. Zur »Neuen Freien Presse« vgl. Anm. 8.

78 »Fremdenblatt«, Wien: 1847–1919. Zu Anfang der 1880er Jahre brachte das Blatt bereits eine »Sportrevue« heraus. »Wenn es […] auch als regierungsfreundlich galt, so nahm es doch eher eine Mittelstellung zwischen der konservativen und liberalen Presse ein«. Näheres bei Paupié, Handbuch (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 122–125.

79 »Neues Wiener Journal«, Wien: 1893–1939, Untertitel: »Unparteiisches Tagblatt«. »Es stellte den Typ des modernen Konversationsblattes dar. Feuilleton und Roman fanden in etwas seichter Form breite und allgemein gefällige Behandlung und Darstellung.« Weiteres bei Paupié, Handbuch (Anm. 14), Bd. 1, S. 155–157.

80 »Neues Wiener Tagblatt«, Wien: 1867–1945, Untertitel »Demokratisches Organ«, konkurrierte hinsichtlich Verbreitung und Auflagenhöhe mit der »Neuen Freien Presse«, vertrat eine ›deutschfreiheitliche Linie‹. Näheres bei Paupié, Handbuch (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 150–155.

81 Das »Wiener Tagblatt«, Wien: 1886–1901, pflegte besonders den Lokalteil, erhielt später eine belletristische Familien- und Sonntagsbeilage: »Illustrierte Wiener Tagblatt-Bibliothek«, dann »Illustriertes Familien-Journal« und »Wiener Familien-Journal«. Siehe auch Paupié, Handbuch (wie Anm. 14), Bd. 1, S. 130f.

82 Vgl. Anm. 28.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## II. »Das interessante Blatt«
*15. Jg., Nr. 15, 9. April 1896, S. 5f.*

### Die Photographien des in Wien hungernden Succi während der abgelaufenen Woche.
(Siehe vier Porträts Seite 5.)

Wohl noch niemals hat ein Experiment in Wien derartiges Interesse erregt, wie das dreißigtägige Fasten des Hungerkünstlers Giovanni Succi, des Italieners, der im ›Hotel Royal« seit Samstag, den 28. März, 6 Uhr abends, unter Aufsicht eines vielgliedrigen Überwachungs-Comités sich jeder Nahrung enthält und sich nur des Krondorfer Sauerbrunns[83] bedient, um seine vom vielen Sprechen – Succi empfängt täglich 50 bis 100 Besuche – und auch wohl vom Fasten trockenen Lippen zu netzen.

Giovanni Succi ist im Jahre 1855 in Cesenatico in der Provinz Forli in Italien geboren. Der Sohn eines Seemannes, nahm ihn sein Vater auf die von ihm befehligte Brigg und flösste ihm schon in jungen Jahren die Kraft ein, Entbehrungen zu ertragen, Gefahren muthig ins Auge zu sehen und noch mehr, er weckte in ihm die Sehnsucht nach dem Unbekannten, dem Verborgenen. Succi wurde dann Afrikaforscher, lebte abwechselnd in Zanzibar, in Madagaskar, auf den Comoren, den Johannainseln und in anderen Theilen des Schwarzen Welttheiles.

Eine schwere Augenkrankheit, die Folge einer Verwundung, nöthigte Succi zur Rückreise nach Europa. Während einer früheren Fiebererkrankung hatte sich schon der seltsame eigenthümliche Gedanke in Succis Geiste festgesetzt, das Hungern zu lernen.

Als er im Jahre 1885 in Rom zum erstenmale davon sprach, zwanzig Tage ohne jedwede Nahrung bleiben zu wollen, sah er sich dem allgemeinen Spotte und Gelächter preisgegeben. Als er aber fest bei seiner Behauptung blieb, da erklärte man ihn für verrückt und sperrte ihn in das Irrenhaus ein. Erst nachdem er seine »sogenannten« Irrthümer abgeschworen, erhielt er seine Freiheit wieder.

83 Das Mineralwasser, laut Eigenwerbung ein »natürlicher alkalischer Sauerbrunn«, stammt aus Krondorf bei Karlsbad im Erzgebirge, heutige Ortsbezeichnung: Krondorf-Sauerbrunn. Daß die Marke »Krondorfer Sauerbrunn« 1905 Hungerkünstler sponserte, zeigt Payer, Hungerkünstler (wie Anm. 11), S. 69.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

in dem Momente, in welchem ihre Ausführung be-
ien wird. Welche Antipathie gegen die spanische Herr-
t auf Cuba herrscht, geht schon daraus hervor, daß sich
r den Insurgenten ein eigenes Amazonencorps ge-
t hat, welches auf eigene Faust den Kampf gegen die
nier führt und denselben großen Schaden zufügt. Dieses
ps zählt mehr als dreihundert Frauen und Mädchen,
e auch unter weiblichem Oberbefehl stehen und die mit
raschender Ausdauer alle Strapazen ertragen, welche der
rillakrieg mit sich bringt. Den Oberbefehl über die
zonen führt Miß Elsa Tobin, ein schönes, junges
chen von fünfundzwan-
ahren, die Tochter eines
ikanischen Kaufmannes,
n Havana seine Nieder-
hatte. Seine Tochter
e im Elternhause einen
ehmen Spanier kennen
lieben und als der Ge-
e ihr versprach, sie als
in heimzuführen, ver-
sie die Pflichten der
arkeit und die Tugend
brachte ihrer Liebe das
te Opfer, welches ein
chen bringen kann.
ige Monate später er-
te die Liebe des spani-
Verehrers und um
Wort nicht einzulösen,
eß er Cuba, um nach
rid zurückzukehren. Alle
uche des Mädchens und
Vaters, den Treulosen
Erfüllung seines Ver-
ens zu zwingen, oder
wenigstens seine Be-
fung herbeizuführen,
erte an dem Einflusse
Verwandten des Ver-
rs. Mr. Tobin starb
Kränkung über die
nde, die der Spanier
seine Tochter gebracht
, und das Mädchen selbst
wand mit seinem Kinde
os aus Havana. Als
die Insurrection ihren
ng nahm, tauchte Miß
n in den Reihen der
llen auf und auf eigene
n rüstete sie das Ama-
corps aus, welches
erweiße von zwanzig
liedern auf mehr als
undert angewachsen ist.
dem Spanier, welcher
e Hand der weiblichen
rgenten fällt, für ihn
es keine Gnade, er
unter den furchtbarsten
tern getödtet und Miß
n, die Führerin, ist es,
e die unmenschlichsten
len ersinnt, um an der
mmtheit den Verrath
inen zu rächen, der sie
ihr Lebensglück betro-
hat.

## Der ike der Feuer- ehr in Wien.

(Siehe Illustration Seite 4.)

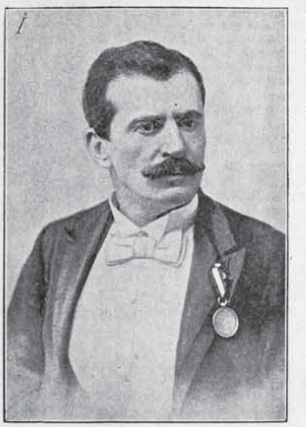
ie Berufsfeuerwehr,
Institution der Com-
Wien, ist in den Strike
en. Derselbe ist plötzlich
nerwartet zum Ausbruch gekommen und die maßgebenden
nlichkeiten im Rathhaus, wurden von demselben über-
, obwohl man wußte, daß es in den Kreisen der
ehr seit langem schon gähre und man bestrebt ist, die
enden Zustände zu ändern. Da fast die ganze Feuer-
annschaft von Wien die Arbeit einstellte, war es
endig, daß man wenigstens für einen provisorischen
z Sorge trug. Auf Verlangen des Bezirkshauptmannes
Wien, der die Geschäfte der Stadt leitet, wurde der
nnue militärische Assistenz zutheil und aus Kloster-
rg wurde eine Abtheilung des Pionnierregiments,
bestehend aus acht Officieren und 300 Mann mit einem Separatzug nach Wien dirigiert, die sich, ihrer Ordre gemäß, dem Feuerwehr-Commandanten Müller zur Verfügung stellte.

250 Mann wurden in der Feuerwehrkaserne Am Hof untergebracht, 50 Mann den verschiedenen Filialen zugetheilt und die Officiere im „Hotel Wandl" einquartiert. Sofort wurden die Pionnier-Soldaten unter der Leitung von Officieren und Chargen der Feuerwehr mit den Exercitien im Feuerwehrdienste vertraut gemacht und im Kasernenhof erfolgte die Abrichtung der neuen Pionnier-Feuerwehrmänner. In unserer Illustration geben wir ein Bild von dem Kasernenhof Am Hof, wo die Pionniere mit seltenem Geschick den praktischen Theil des schweren Dienstes, der ihnen ungewohnt ist, erlernten und in kurzer Zeit als vollständig abgerichtet erklärt werden konnten.

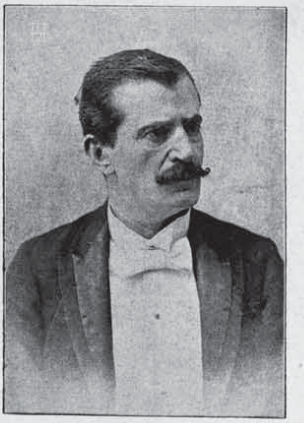
Zum erstenmale rückte die neue Feuerwehr von der Centrale am Donnerstag nachmittags aus, allerdings trat sie nicht in Action, aber sie bewies, daß der Apparat schnell und sicher functioniere. In die Centrale kam nämlich die Nachricht, daß in Benedig in Wien ein schwerer Unglücksfall sich ereignet hatte. Nur wenige Secunden vergiengen und schon ertönte das seit zwei Tagen nicht mehr gehörte Feuersignal. Fast gleichzeitig rasselte auch schon der vorschriftsmäßig zusammengestellte Train über das Steinpflaster nach dem Prater: ein Rüstwagen, ein Berliner Wagen und ein Mannschaftswagen mit zusammen 22 Pionnieren. Dieselben hatten Feldkappen auf, an der Seite hieng statt des Seitengewehres die Pompiershacke. In fester, strammer Haltung standen sie auf den Trittbrettern, dieweil die Gespanne mit rasender Geschwindigkeit dem Prater zufrebten. Die Fahrt von der Centrale bis zum Thore von „Benedig" dauerte rund neuneinhalb Minuten. In allen Straßen und Gassen, die der von dem Inspector Franz geführte Zug passierte, strömten die Menschen in großen Scharen herbei, um die „neue Feuerwehr" zu sehen. Dieselbe machte bei allen, die sie zu beobachten Gelegenheit hatten, den besten Eindruck. Im Prater angelangt, hatte sie jedoch keinen Anlaß, in Action zu treten. Einige Minuten früher war ein Train der Rettungsgesellschaft erschienen. Im nördlichen Theile von „Benedig", wo ein Privatunternehmer einen Trockensofen errichtete, war infolge Unterwaschung des Erdreiches durch den Regen eine etwa zwei Meter hohe Ziegelmauer eingestürzt, die unter ihren Trümmern den Arbeiter Alexander Carnetti verschüttete. Die Kameraden konnten indessen Carnetti noch vor dem Eintreffen des Rettungstrains unter dem Schutte hervorholen und bergen.

Außer den Pionnieren versehen noch zahlreiche Magistratsdiener den provisorischen Feuerwehrdienst, und zwar diejenigen, welche früher bei der Feuerwehr gedient hatten und nach abgelegter Dienstzeit eine Civilanstellung beim Magistrat erhalten hatten.

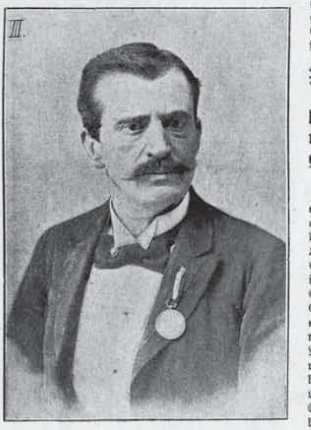
**Giovanni Succi vor dem Beginn der Fasten.**
Körpergewicht 73 Kilogramm.
Aufgenommen in dem Atelier des k. k. Hof-Photographen Krziwanek in Wien.



**Succi am 31. März, am dritten Fasttag.**
Körpergewicht 68·20 Kilogramm.
Aufgenommen vom Photographen Anton Huber.



**Succi am 2. April, am fünften Tage des Fastens.**
Körpergewicht 66·50 Kilogramm.
Aufgenommen vom Photographen Anton Huber.



**Succi am 4. April, am siebenten Tage des Fastens.**
Körpergewicht 65·30 Kilogramm.
Aufgenommen vom Photographen Anton Huber.

**Die Photographien des in Wien hungernden Succi während der abgelaufenen Woche.**

## Die Photographien des in Wien hungernden Succi während der abgelaufenen Woche.

(Siehe vier Porträts Seite 4.)

Wohl noch niemals hat ein Experiment in Wien derartiges Interesse erregt, wie das dreißigtägige Fasten des Hungerkünstlers Giovanni Succi, des Italieners, der im „Hotel Royal" seit Samstag, den 28. März, 6 Uhr abends, unter Aufsicht eines vielgliedrigen Überwachungs-Comités sich jeder Nahrung enthält und sich nur des Kronsdorfer Sauerbrunns bedient, um seine vom vielen Sprechen — Succi empfängt täglich 50 bis 100 Besuche — und auch wohl vom Fasten trockenen Lippen zu netzen.

Giovanni Succi ist im Jahre 1855 in Cesenatico in der Provinz Forli in Italien geboren. Der Sohn eines Seemannes, nahm ihn sein Vater auf die von ihm befehligte Brigg und flößte ihm schon in jungen Jahren die Kraft ein, Entbehrungen zu ertragen, Gefahren muthig ins Auge zu sehen und noch mehr, er weckte in ihm die Sehnsucht nach dem Unbekannten, dem Verborgenen. Succi wurde dann Afrikaforscher, lebte abwechselnd in Zanzibar, in Madagaskar, auf den Comoren, den Johannainseln und in anderen Theilen des Schwarzen Welttheiles.

Eine schwere Augenkrankheit, die Folge einer Verwundung, nöthigte Succi zur Rückreise nach Europa. Während einer früheren Fiebererkrankung hatte sich schon der seltsame

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In Forli gelang es ihm sechs Wochen später und nach Überwindung von tausend Schwierigkeiten, ein Comité zusammenzubringen, das sich entschloss, seine Hungerversuche zu überwachen. Er hungerte 15 Tage und Nächte, und jeder Zweifel war nunmehr ausgeschlossen. Von da an begann Succi die lange Reihe seiner überraschenden Hungerversuche, welche ihn alle großen Centren Europas und Nordamerikas aufsuchen ließen und in der wissenschaftlichen Welt das größte Aufsehen hervorriefen.

Succi hat seinen ersten längeren Hungerversuch von 30 Tagen im September 1886 in Mailand absolviert. Am zwölften Tage durchlief er dort, um zu beweisen, dass die Enthaltung von jeder Speise seine Kräfte durchaus nicht geschwächt hatte, die Strecke von zehn Kilometer in einer Stunde. Der Versuch fand im alten Pressclub statt und jeden Abend zwischen 9–10 Uhr trat Succi als Rapierfechter im Dal Verme-Theater[84] vor einem zahlreichen Publicum auf.

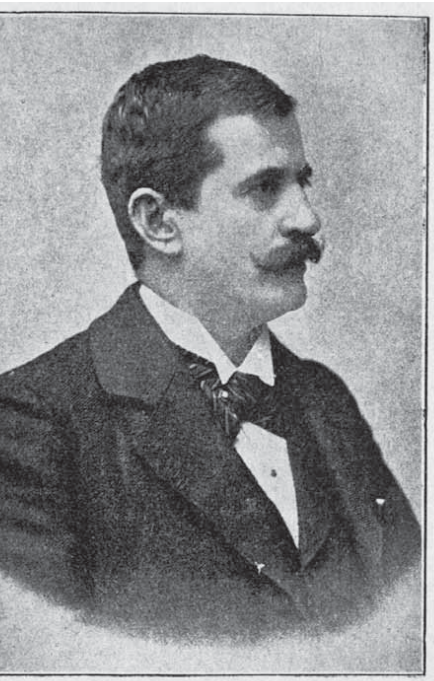
Dieser Versuch Succis machte in der ganzen gebildeten Welt das großartigste Aufsehen und begründete den Ruf Succis als den »einzigen Hungerkünstler der Welt«.

Das »Interessante Blatt« hat bei der Wichtigkeit der Sache sich einen eigenen, ganz eigenthümlichen Überwachungsdienst eingerichtet, um zu zeigen, wie Succi das Fasten erträgt, indem es ihn jeden zweiten Tag von dem Photographen Huber in Wien photographieren lässt. Die erste Photographie stellt Succi vor dem Beginn des Fastens dar, er sah glänzend aus. Die zweite ist vom 31. März, die dritte vom 2. April und die vierte vom 4. April. In dieser Zeit hat Succi um 7·70 Kilogramm abgenommen und man sieht an den Bildern, dass ihn das Fasten ziemlich hergenommen hat, obwohl seine Körperkräfte ungemindert sind.

[84] Vgl. Anm. 31

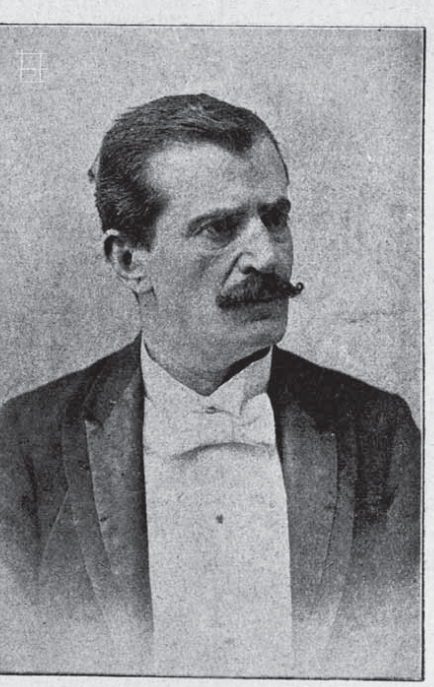


https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

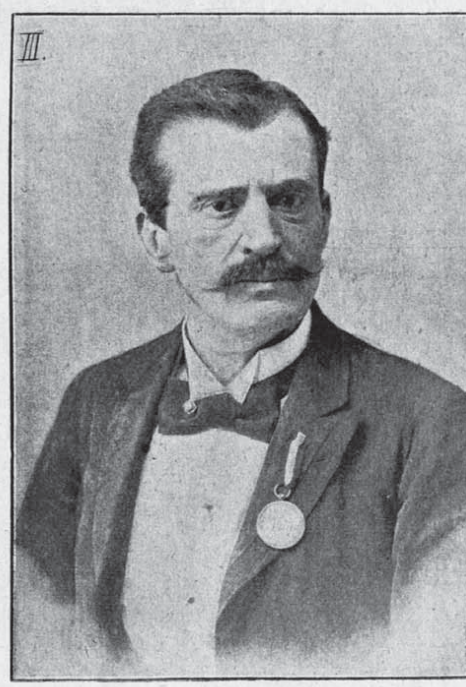


**Giovanni Succi vor dem Beginn der Fasten.**
**Körpergewicht 73 Kilogramm.**
ommen in dem Atelier des k. k. Hof-Photographen Krziwanek in Wien.

**Succi am 31. März, am dritten Fasttag.**
**Körpergewicht 68·20 Kilogramm.**
Aufgenommen vom Photographen Anton Huber.



ucci am 2. April, am fünften Tage des Fastens.
Körpergewicht 66·50 Kilogramm.




**Succi am 4. April, am siebenten Tage des Fastens.**
**Körpergewicht 65·30 Kilogramm.**

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[*Vier Porträts*]

Die Photographien des in Wien hungernden Succi während der abgelaufenen Woche. [*Foto 1*:] Giovanni Succi vor dem Beginn der Fasten. Körpergewicht 73 Kilogramm. Aufgenommen in dem Atelier des k. k. Hof-Photographen Krziwanek[85] in Wien. [*Foto 2*:] Succi am 31. März, am dritten Fasttag. Körpergewicht 68·20 Kilogramm. Aufgenommen vom Photographen Anton Huber. [*Foto 3*:] Succi am 2. April, am fünften Tage des Fastens. Körpergewicht 66·50 Kilogramm. Aufgenommen vom Photographen Anton Huber. [*Foto 4*:] Succi am 4. April, am siebenten Tage des Fastens. Körpergewicht 65·30 Kilogramm. Aufgenommen vom Photographen Anton Huber.

## III. »Das interessante Blatt«
*15. Jg., Nr. 16, 16. April 1896, S. 4*

### Die Photographien des Hungerleiders Succi nach vierzehn Tagen.
(Mit vier Porträts.)

Vierzehn Tage hat der merkwürdige Mensch, der im Hotel Royal in Wien seine Hungerzeit durchmacht, ohne jede feste Nahrung verbracht und angesichts der großen Vorsichtsmaßregeln, welche das Überwachungs-Comité getroffen hat, erscheint es ausgeschlossen, dass Succi seine Umgebung täuscht und wirklich isst. Man kann sich die Erscheinung, welche der Italiener darbietet, wissenschaftlich nicht erklären, man kann es nicht begreifen, wie ein Mensch es so lange ohne Nahrung aushalten kann, wie er noch lebt. Die Theorie, die Succi selbst aufstellt, erscheint wissenschaftlich unhaltbar, denn sie ist mit so viel Mysticismus vermengt, dass man sich nicht klar werden kann, wie der Hungerkünstler eigentlich seine Kunst erklären will. Jedenfalls, das steht fest, sind Succi und sein Nachfolger und Nachahmer Dr. Tanner,[86] der amerikanische Hungerkünstler, merkwürdige, seltsame Erscheinungen, die Staunenswertes, Übernatürliches leisten. Und noch ein Moment fällt bei der Beobachtung des Hungerkünstlers ins Gewicht: derselbe nimmt an Körpergewicht constant und sichtbar ab, er verliert an Leibes-

85 Vgl. Anm. 40.
86 Hier irrt »Das interessante Blatt«, vgl. S. 18.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

## Die erzbischöflichen Ernennungen in der Bukowina.

(Siehe die beiden Porträts und die Illustration Seite 3.)

Habemus papam können die Gläubigen der griechisch-orientalischen Kirche in der Bukowina ausrufen, denn nach langen diplomatischen und nationalen Verhandlungen wurden die höchsten kirchlichen Würden des Landes an zwei neue Männer verliehen. Der bisherige Generalvicar von Czernowitz Archadius Czuperkowicz wurde zum Erzbischof und der Archimandrit Basil v. Repta zum Consistorial-Archimandriten ernannt.

Arcadius Czuperkowicz ist am 26. April 1823 geboren, absolvierte die Gymnasial- und theologischen Studien mit Auszeichnung und war seit 1847 Pfarradministrator in Woporoniz, sodann 1848 Pfarrer in Czernauka, worauf er 1854 zum Pfarrer in Milleschoutz ernannt wurde, wo ihm vier Jahre für Schule und Kirche bezeugten Eifer zahlreiche Anerkennungen zutheil wurden. Im Jahre 1866 trat der schwürdige Pfarrer in den Mönchsstand und wurde zum Klostervorsteher von Putna einstimmig gewählt. Im Jahre 1870 war er Präsidenten-Stellvertreter der Bezirksvertretung Radautz, wurde im Jahre 1873 in den Landtag gewählt, hielt 1874 die Archimandritenwürde und wurde 1878 zum Consistorialrathe ernannt. Im selben Jahre verlieh ihm die Stadt Radautz das Ehrenbürgerrecht. Im Jahre 1880 zum Generalvicar befördert, erhielt er 1881 die Würde eines Protopresbyteros. In den Jahren 1885—1891 wurde er vom Wahlkörper des Großgrundbesitzes in den Reichsrath entsendet. Im Jahre 1894 machte der verstorbene Erzbischof Silvestrowitz, um dem Archimandriten Czuperkowicz die Bischofswürde zu ertheilen, Anstalten, jedoch durch den Tod des Erzbischofs nicht realisiert wurde. Seit 15. April 1895 war er Administrator der Diöcese. Erzbischof Czuperkowicz war außer seiner langjährigen dienstlichen Stellung noch thätig als erzbischöflicher Commissär bei den theologischen Staatsprüfungen und Commissionsmitglied bei den geistlichen Concursprüfungen, Inspector für den griechisch-orientalischen Religionsunterricht an den Mittelschulen in Czernowitz und Inspector der Seminarstiftung, endlich Referent und Vorstand-Stellvertreter der Lehrerpensionsinstituts-Commission.

Wladimir Bostl v. Repta wurde im Jahre 1841 in Russisch-Bunilla geboren, absolvierte das Gymnasium und die griechisch-orientalische theologische Lehranstalt in Czernowitz, war ein Jahr lang supplierender Lehrer am dortigen Gymnasium und bereitete sich sodann für die akademische Laufbahn an den Universitäten Wien, Bonn, München und Lemberg vor. Zurückgekehrt war er ein Jahr lang Seminarpräfect und wurde sodann 1873 ordentlicher Professor an der griechisch-orientalischen theologischen Lehranstalt. In den Jahren 1874 und 1875 wurde Universitätsprofessor im Jahre 1875 und Archimandrit 1890. Bis zum Jahre 1895 war Repta Gemeinderath und wurde im Jahre 1895 zum Ehrenbürger der Landeshauptstadt Czernowitz ernannt. Auch als Schriftsteller war der hochw. Herr Archimandrit erfolgreich thätig.

In unserer Illustration geben wir im Porträt die beiden der zwei neuen Kirchenfürsten. Archimandrit von Repta wurde am 30. März in der erzbischöflichen Residenz von dem neuen Erzbischof feierlich beeidet. Erzbischof Czuberkowicz wird erst am 19. April in Wien in die Hände des Kaisers den Eid ablegen, nachdem er vorher die Weihe erhalten haben wird. Außerdem geben wir ein Bild von der erzbischöflichen Residenz, in der sich auch die Seminarien befinden.

## Die Photographien des Hungerleiders Succi nach vierzehn Tagen.

(Mit vier Porträts.)

Vierzehn Tage hat der merkwürdige Mensch, der im Hotel Royal in Wien seine Hungerzeit durchmacht, ohne jede feste Nahrung verbracht und angesichts der großen Vorsichtsmaßregeln, welche das Überwachungs-Comité getroffen hat, erscheint es ausgeschlossen, daß Succi seine Umgebung täuscht und wirklich fastet. Man kann sich die Erscheinung, welche der Italiener darbietet, wissenschaftlich nicht erklären, man kann es nicht begreifen, wie ein Mensch es so lange ohne Nahrung aushalten kann, wie er noch lebt. Die Theorie, die Succi selbst aufstellt, erscheint wissenschaftlich unhaltbar, denn sie ist mit so viel Mysticismus vermengt, daß man sich nicht klar werden kann, wie der Hungerkünstler eigentlich seine Kunst erklären will. Jedenfalls, das steht fest, sind Succi und sein Nachfolger und Nachahmer Dr. Tanner, der amerikanische Hungerkünstler, merkwürdige, seltsame Erscheinungen, die Staunenswertes, Übernatürliches leisten. Und noch ein Moment fällt bei der Beobachtung des Hungerkünstlers ins Gewicht; derselbe nimmt an Körpergewicht constant und sichtbar ab, er verliert an Leibesumfang, er wird magerer, aber seine Kräfte, sein allgemeines Befinden verändern sich nicht, im Gegentheil, sie bessern sich noch und Succi selbst behauptet, daß er am Schlusse seiner Hungercur noch imstande wäre, stundenlange Spaziergänge zu unternehmen und Rapier zu fechten, ohne ermüdet zu sein. Die „Nahrung", welche Succi während der ganzen Zeit seines Hungerns zu sich nahm, erscheint wirklich nicht geeignet, diese Beobachtungen zu erklären. Seine Hauptnahrungsmittel sind Mineralwässer, von denen er ein halbes Kilogramm im Laufe eines Tages zu sich nimmt. Dann und wann schlürft er einen Löffel voll eisenhaltigen Rouegnowasser und trinkt einige Tropfen eines Clysiers, das nur den Zweck hat, Magenkrämpfe zu verhindern, oder die Schmerzen zu lindern. Diese Mittel sind sicherlich nicht nahrhaft und doch erhält sich die Körperkraft des merkwürdigen Mannes, der erklärt hat, daß er mit einem dreißigtägigen Fasten nicht genug hat, sondern die Cur noch um zehn Tage verlängern will, weil er sich so wohl befindet und das Hungern so leicht erträgt.

In unserer Illustration geben wir die Porträts des Hungerkünstlers während der abgelaufenen Woche. Das erste Bild zeigt den Hungerkünstler in seinem Äußern, bevor er das Fasten begann, die zweite Photographie gibt eine Ansicht von den Verwüstungen, welche das zehntägige Fasten an seinem Körper angerichtet hat. Man sieht, wie seine Wangen eingefallen sind, wie seine Augen tief liegen und wie er abgemagert ist. Am zehnten Tage sah er sich genöthigt, seine Kleider zu wechseln, weil ihm die alten bereits zu weit geworden waren. Am zehnten Tage hatte Succi ein Gewicht von 64·1 Kilogramm, er hatte also, da er zu Beginn des Fastens 73 Kilogramm wog, um fast neun Kilogramm abgenommen. Am zwölften Tage war sein Körpergewicht 63·4 Kilogramm und am vierzehnten Tag 63, er hatte also um 10 Kilogramm in diesem halben Monat abgenommen, dabei aber seine Körperkräfte vollständig erhalten. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß Succi sein Experiment bis zu Ende durchführen wird und es wird sicherlich sehr interessant sein, in seinen Gesichtszügen zu lesen, wie sehr ihn das freiwillige Fasten herunmt, denn schon jetzt ist er vollständig eingefallen und abgemagert.

**Giovanni Succi vor dem Beginn des Fastens.**
Körpergewicht 73 Kilogramm.
Nach einer Photographie aus dem k. u. k. Hof-Atelier Krziwanek, Wien

**Succi am 7. April, am zehnten Tag des Fastens.**
Körpergewicht 64·1 Kilogramm.

**Succi am 9. April, am zwölften Tag des Fastens.**
Körpergewicht 63·4 Kilogramm.

**Succi am 11. April, den vierzehnten Tag des Fastens.**
Körpergewicht 63 Kilogramm.

**Die Photographien des Hungerleiders Succi nach vierzehn Tagen.**
Nach für das „Interessante Blatt" speciell aufgenommenen Photographien von Anton Huber in Wien

## Der deutsche Kaiser und seine Gemahlin in Wien.

(Siehe zwei Porträts Seite 5.)

Das deutsche Kaiserpaar hat mit zwei seiner Söhne eine Fahrt nach Italien unternommen und auf der Rückreise nach Berlin auch in Wien Halt gemacht, um hier dem treuesten Bundesgenossen des Deutschen Reiches, dem Kaiser Franz Joseph, einen kurzen Besuch zu machen. Die Fahrt des deutschen Kaisers nach Sicilien diente nur dem Vergnügen und sollte keine politischen Zwecke verfolgen, allein so sehr

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

umfang, er wird magerer, aber seine Kräfte, sein allgemeines Befinden verändern sich nicht, im Gegentheil, sie bessern sich noch und Succi selbst behauptet, dass er am Schlusse seiner Hungercur noch imstande wäre, stundenlange Spaziergänge zu unternehmen und Rapier zu fechten, ohne ermüdet zu sein. Die »Nahrung«, welche Succi während der ganzen Zeit seines Hungerns zu sich nahm, erscheint wirklich nicht geeignet, diese Beobachtungen zu erklären. Seine Hauptnahrungsmittel sind Mineralwässer, von denen er ein halbes Kilogramm im Laufe eines Tages zu sich nimmt. Dann und wann schlürft er einen Löffel voll eisenhaltigen Roncegnowassers[87] und trinkt einige Tropfen eines Elexiers, das nur den Zweck hat, Magenkrämpfe zu verhindern, oder die Schmerzen zu lindern. Diese Mittel sind sicherlich nicht nahrhaft und doch erhält sich die Körperkraft des merkwürdigen Mannes, der erklärt hat, dass er mit einem dreißigtägigen Fasten nicht genug hat, sondern die Cur noch um zehn Tage verlängern will, weil er sich so wohl befindet und das Hungern so leicht erträgt.

In unserer Illustration geben wir die Porträts des Hungerkünstlers während der abgelaufenen Woche. Das erste Bild zeigt den Hungerkünstler in seinem Äußern, bevor er das Fasten begann, die zweite Photographie gibt eine Ansicht von den Verwüstungen, welche das zehntägige Fasten an seinem Körper angerichtet hat. Man sieht, wie seine Wangen eingefallen sind, wie seine Augen tief liegen und wie er abgemagert ist. Am zehnten Tage sah er sich genöthigt, seine Kleider zu wechseln, weil ihm die alten bereits zu weit geworden waren. Am zehnten Tage hatte Succi ein Gewicht von 64·1 Kilogramm, er hatte also, da er zu Beginn des Fastens 73 Kilogramm wog, um fast neun Kilogramm abgenommen. Am zwölften Tage war sein Körpergewicht 63·4 Kilogramm und am vierzehnten Tag 63, er hatte also um 10 Kilogramm in diesem halben Monat abgenommen, dabei aber seine Körperkräfte vollständig erhalten. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass Succi sein Experiment bis zu Ende durchführen wird und es wird sicherlich sehr interessant sein, in seinen Gesichtszügen zu sehen, wie sehr ihn das freiwillige Fasten hernimmt, denn schon jetzt ist er vollständig eingefallen und abgemagert.

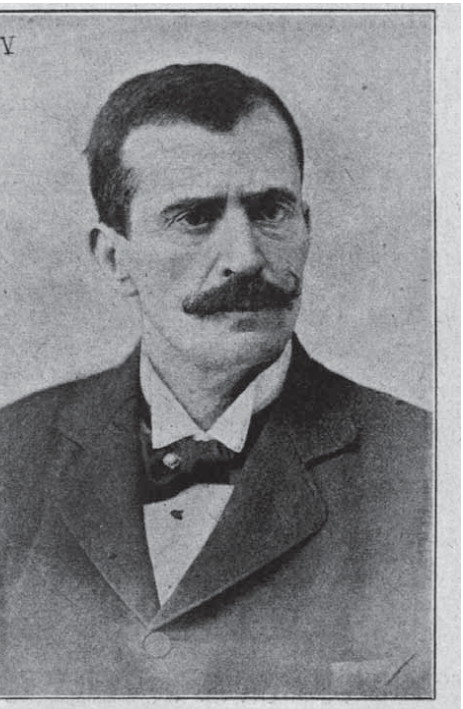
87 Im Original: »Roucegnowassers«. Roncegno Terme: Kurort in der Nähe von Trient. Das arsen-eisenhaltige Wasser wird heute vor allem zur Balneo- und Aerosoltherapie benutzt. In der anthroposophischen Medizin Rudolf Steiners diente Roncegnowasser dazu, den astralischen Leib (die Seele) anzuregen.



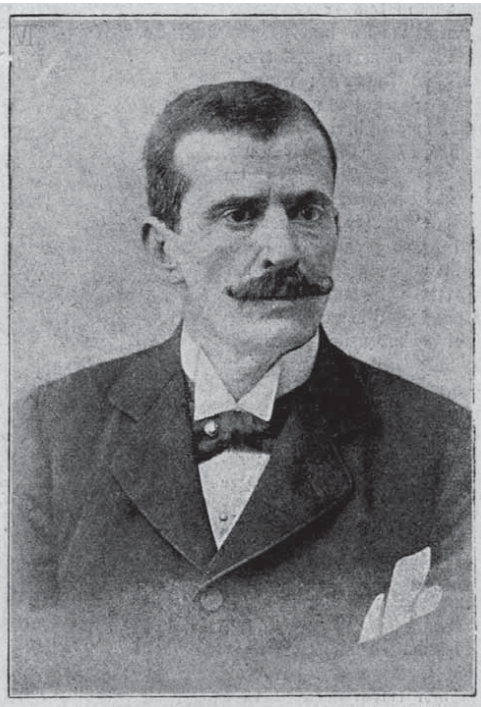
https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

**Giovanni Succi vor dem Beginn des Fastens.**
Körpergewicht 73 Kilogramm.
) einer Photographie aus dem k. u. k. Hof-Atelier Krziwanek, Wien

**Succi am 7. April, am zehnten Tag des Fastens.**
Körpergewicht 64·1 Kilogramm.




**cci am 9. April, am zwölften Tag des Fastens.**




**Succi am 11. April, den vierzehnten Tag des Fastens.**

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[*Vier Porträts*]

Die Photographien des Hungerleiders Succi nach vierzehn Tagen. Nach für das »Interessante Blatt« speciell aufgenommenen Photographien von Anton Huber in Wien[.] [*Foto 1*:] Giovanni Succi vor dem Beginn des Fastens. Körpergewicht 73 Kilogramm. Nach einer Photographie aus dem k. u. k. Hof-Atelier Krziwanek, Wien. [*Foto 2*:] Succi am 7. April, am zehnten Tage des Fastens. Körpergewicht 64·1 Kilogramm. [*Foto 3*:] Succi am 9. April, am zwölften Tag des Fastens. Körpergewicht 63·4 Kilogramm. [*Foto 4*:] Succi am 11. April, den vierzehnten Tag des Fastens. Körpergewicht 63 Kilogramm.

## IV. »Das interessante Blatt«
*15. Jg. Nr. 17, 23. April 1896, S. 10*

### Einundzwanzig Tage des Fastens des Hungerkünstlers Succi in Wien.
(Siehe vier Porträts Seite 9.)

Der italienische Hungerkünstler in Wien, ist fast am Ende seiner negativen Thätigkeit angelangt; nur noch kaum neun Tage trennen ihn von dem Tage, an dem er seine erste Suppe und sein erstes Glas Wein zu sich nehmen wird, wo er wieder essen will. Noch niemals ist es einem Menschen so schwer gemacht worden, ausgiebig zu hungern, wie dem Fastenkünstler, der es zu seinem Vergnügen macht. Man hat ihm verboten, öffentlich zu fasten, man legt ihm Schwierigkeiten in den Weg, sich mit dem großen Publicum in Verbindung zu setzen, man hat sich bemüht, ihn nicht verhungern zu lassen. Aber Succi kämpft auch gegen die Polizei, sowie gegen den Hunger muthig an. Er hat eben schon genügend Proben seiner Leistungsfähigkeit im Hungern gegeben, denn zum erstenmal fastete er im Jahre 1888 in Florenz, und zwar auf directe Einladung der »Medicinischen Akademie«, welche ihn bewog, zu fasten, um der medicinischen Facultät Gelegenheit zu geben, die Einwirkung der Nahrungentziehung auf seinen Organismus zu studieren. Am 27. Hungertage nahm er im großen Theater an einer Fechtakademie theil und producierte sich vor 2400 Personen als Fechter. Als das Experiment glücklich zu Ende geführt war, veröffentlichte der berühmte Physiolo-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

nn, gegen ihren Willen den Frieden zu stören. Die An-esenheit des deutschen Kaisers bot aber den Wienern au-ch eine andere Attraction, denn mit ihm war diesmal a-utsche Kaiserin in Wien zum erstenmal erschienen, ch die zwei ältesten Prinzen des deutschen Kaiser-ares gleiteten die Eltern, so daß man Gelegenheit hat-e jene rsonen von Angesicht zu Angesicht zu sehen, welche die pitzen des deutschen Hofes bilden.

Das deutsche Kaiserpaar langte am Dienstag vor-ittags der vergangenen Woche mit der Südbahn in Wien und wurde dort von dem Kaiser und seiner ganzen uite und von zahlreichen Erz-zogen und Erzherzoginnen pfangen und herzlichst begrüßt. erst entstieg der deutsche ü- oder Salonwagen und beiden Monarchen um-ten und küßten sich zwei-und drückten sich herzlich Hand.

Fast gleichzeitig mit dem chen Kaiser verließ Kaiserin ste Victoria den benach-en Waggon, unmittelbar r ihr ihre beiden Söhne, nprinz Friedrich Wilhelm Prinz Eitel Friedrich. erin Auguste Victoria, die, erwähnt, zum erstenmale Wien weilt, ist eine impo-r, liebenswürdige Erschei-g. Die beiden Prinzen, he 14 und 13 Jahre zählen, n in dunkelblaue Matrosen-ime gekleidet. Ihre Ma-nkappen trugen, die eine ilber, die andere in Gold ufschrift: „Sr. M. Kriegs-iff." Die Prinzen sind beide d. Ihr brauner Teint und kräftige Gestalt zeigen, fleißig sie zu Leibes-gen im Freien angehalten en.

Nachdem unser Kaiser den chen Monarchen begrüßt , wandte er sich an die erin, küßte ihr die Hand begrüßte sie mit einigen ten. Die Prinzen zogen f sofort ihre Kappen versuchten unserem Kaiser Hand zu küssen, was dieser abwehrte. Hierauf wurden Kaiserin, während der che Kaiser die Ehrencom-ie abschritt, Erzherzogin ia Josefa und Erzher-Marie vorgestellt und uf die Erzherzoge, von jeder der Monarchin Hand küßte und gleich-den Helm lüftete. Auch Prinzen wurden vorgestellt. zogen jedesmal fast in Tempo die Mützen, und Bewegungen, die Art, wie e Hand reichten, verriethen rordentlich den militä-n Drill. Nach den Vor-ngen reichte unser Kaiser eutschen Kaiserin den Arm, eutsche Kaiser führte Erz-gin Maria Josefa und t von der glänzenden , verließen die Monarchen Perron.

napp nach ¼11 Uhr die hohen Herrschaften eite Freitreppe des Süd-ofes herab und bestiegen ereitstehenden Equipagen. Das zahlreiche Publicum, ch hier angesammelt hatte, brach in stürmische Hoch-aus. In der ersten zweispännigen Gala-Equipage nahm r Wilhelm zur rechten und Kaiser Franz Joseph zur Seite Platz.

Die zweite Gala-Equipage, welche vierspännig war, nahm utsche Kaiserin, die Erzherzogin Marie Therese und Prinzenpaar Wilhelm und Eitel Friedrich auf. In den denkHofequipagen fuhr die glänzende Suite. Inzwischen sich in den Straßen, die der Zug passierte, die chenmenge außerordentlich vermehrt. In vielfachen Reihen standen rechts und links viele Tausende von Menschen.

Als die ersten Equipagen sichtbar wurden, erschollen brausende Hochrufe. Die Männer grüßten mit den Hüten, die Frauen schwenkten Taschentücher. Mit freudigerregter Miene dankte der deutsche Monarch für diese Ehrenbezeugungen. Mit gleichem Enthusiasmus wurden auch die Gemahlin Kaiser Wilhelms, Kaiserin Augusta Victoria, sowie die kleinen Prinzen empfangen.

Punkt ¾11 Uhr langte der Zug bei der Hofburg an, wo die Hofwürdenträger die Gäste empfiengen und in ihre Gemächer geleiteten. Zu Ehren der Gäste wurde ein Gala-diner gegeben an dem auch die deutsche Kaiserin theilnahm, welche noch am Abend desselben Tages mit den Prinzen Wien verließ um nach Berlin zurückzukehren, während der deutsche Kaiser noch den Mittwoch in Wien verweilte, um der großen Frühjahrs-Parade anzuwohnen. Es war wieder einmal Kaiserwetter und nach dem vorhergegangenen regenreichen Tage blaute ein klarer Himmel über das große Paradefeld, die Schmelz, hernieder.

Der Rendezvousplatz der Suite war nächst dem Schönbrunner Obelisken und dem Hochquellenwasser-Reservoir. Dort erwarteten die nicht mit der Truppe ausrückenden, an der Parade theilnehmenden Generale, berittenen Stabs- und Oberofficiere in Parade-Adjustierung die Ankunft des deutschen Kaisers.

In der glänzenden Suite befanden sich der Landesvertheidigungs-Minister FZM. Graf Welsersheimb, Eisenbahnminister FML. Ritter v. Guttenberg, General-Truppeninspector FZM. Freiherr v. Schönfeld, Stadtcommandant FML. Freiherr v. Handel, die gesammte Generalität, die Stabs- und Oberofficiere der Garnison, sowie die fremdländischen Officiere und der Nisam Nawabul Mulk von Hyderabad mit seinem Ordonnanz-Officier Imam Ali Khan, dem der Kaiser ein Reitpferd zur Verfügung gestellt hatte.

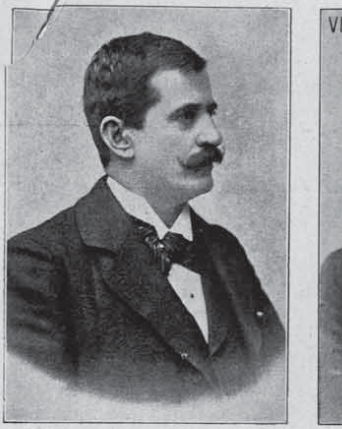
Um halb 9 Uhr kamen die Erzherzoge. Erzherzog Otto stellte sich sofort an die Spitze seines Ulanen-Regiments Nr. 1, dessen Uniform er trug. Ferner kamen die Erzherzoge Ferdinand, Josef Ferdinand, Franz Salvator, Friedrich und Rainer, durchwegs in österreichischer Uniform, Erzherzogin Maria Josefa kam im offenen Wagen und hielt sich neben der Suite.

Um ½9 Uhr war der Kaiser in offener Hofequipage von der Hofburg nach Schönbrunn gefahren, von dem dichten Menschenspalier durch laute Hochrufe begrüßt. Der Wagen fuhr durch die Mariahilfer- und Schönbrunnerstraße. In Schönbrunn bestieg der Monarch sein Pferd, einen Fuchs, und ritt nach dem Schmelzer Exerzierfelde, wo er den Rapport entgegennahm.

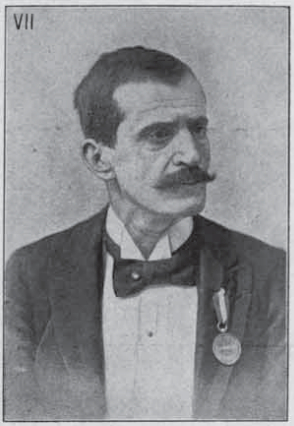
Eine Viertelstunde nach dem Kaiser, hatte Kaiser Wilhelm die Hofburg verlassen und war nach Schönbrunn geritten, wo sich ihm die österreichische Suite anschloß, worauf er sich gleichfalls auf die Schmelz begab; dort wurde der deutsche Kaiser mit dem Generalmarsch und dem „Heil dir im Siegeskranz" empfangen, und unter den Klängen der Musik begab er sich zu Kaiser Franz Joseph, der am linken Flügel stand und ihm entgegenritt. Kaiser Franz Joseph senkte den Säbel vor Kaiser Wilhelm dreimal und erstattete vorschriftsmäßig die Meldung. Kaiser Wilhelm dankte, und unmittelbar darauf begann die Besichtigung der einzelnen Treffen. Die Erzherzoge und die mehrere hundert Reiter umfassende Suite hatten sich angeschlossen; hinter der Cavalcade fuhr im Wagen Erzherzogin Maria Josefa nach. Mit gezücktem Säbel ritt Kaiser Franz Joseph zur Linken des die Parade abnehmenden Gastes, die Front der Treffen aufmerksam musternd, entlang.

Kaiser Wilhelm, gefolgt von den Erzherzogen und der Suite, ritt zum Obelisken und nahm dort Aufstellung. Kaiser Franz Joseph ritt zum linken Aufstellungsflügel und setzte sich an die Spitze der die Defilierung eröffnenden Kaiserjäger. Der Monarch führte dem deutschen Kaiser die Defilierung vor. Dreimal senkte er den Säbel, als er, gefolgt vom Corpscommandanten, an Kaiser Wilhelm vorüberkam und dieser dankte durch Salut. Als der Obelisk passiert war, schwenkte Kaiser Franz Joseph ab und ritt an die Seite Kaiser Wilhelms. Die Monarchen ließen nun die vier Treffen passieren. Erzherzog Otto defilierte mit seinen Dragonern.

Als das Husaren-Regiment Nr. 7 als letztes an die Reihe kam, sprengte ihm Kaiser Wilhelm entgegen und setzte sich an die Spitze der Truppe, die er, dreimal den Säbel

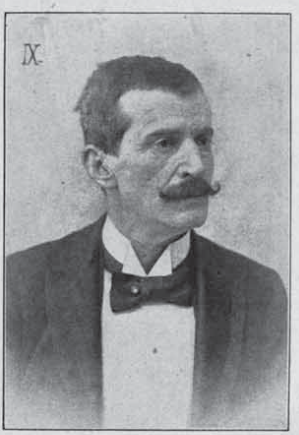


**Giovanni Succi vor dem Beginn des Fastens.**
Körpergewicht 73 Kilogramm.
Nach einer Photographie aus dem k. u. k. Hof-Atelier Krzizanek, Wien.




**Succi am 14. April, dem 17. Tage des Fastens.**
Körpergewicht 61·5 Kilogramm.

**Succi am 16. April, am 19. Tage des Fastens.**
Körpergewicht 60·5 Kilogramm.




**Succi am 18. April, am 21. Tage des Fastens.**
Körpergewicht 60·1 Kilogramm.

**Einundzwanzig Tage des Fastens des Hungerkünstlers Succi in Wien.** (Siehe Seite 10.)
Nach für das „Interessante Blatt" speciell aufgenommenen Photographien von Anton Huber in Wien.

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gie-Professor Luigi Luciani ein 157 Seiten starkes Buch über Succi: »Das Hungern, vom physiologischen Standpunkte aus betrachtet.«[88]

Im October 1888 begann Succi sofort ein neues »Hungern« von 30 Tagen im Palais der Wissenschaften der Weltausstellung in Barcelona, und erhielt dort nebst der goldenen Medaille[89] von der Ausstellungs-Jury das Diplom: »In Anerkennung der Dienste, die er der Ausstellung geleistet und des besonderen Interesses, das sein Experiment der Ausstellung zugewandt hatte.«

Succi besuchte dann Madrid und Lissabon, in welch beiden Hauptstädten er ebenfalls je dreißig Tage mit derselben Correctheit hungerte, wie er es jetzt in Wien thut.

Darnach begab sich der Fastenkünstler nach Rouen, um dort ebenfalls eine dreißigtägige Hungerperiode mitzumachen, mit demselben glänzenden Erfolge natürlich, wie überall. Von Rouen begab sich Succi nach Brüssel, in der Absicht, dort Zerstreuung und Erholung zu finden. Allein der Ruf seines Namens war schon längst auch nach Belgien gedrungen und hervorragende Ärzte drangen so lange in ihn, bis er abermals ein dreißigtägiges Hungerexperiment unternahm. Ein Patricier wettete dort, dass Succi nicht imstande sei, sein »Fasten« auf weitere fünf Tage auszudehnen. Succi nahm die Wette an und – gewann sie auf das glänzendste: er hatte in Brüssel also fünfunddreißig Tage gehungert.

Nach dem Brüsseler Experiment begab sich Succi nach London, wo er sich überreden ließ, sein Fasten auf vierzig Tage auszudehnen, und auch da überstand er das Hungern und hielt das Fasten aus.

Es ist aber mit aller Bestimmtheit anzunehmen, dass er auch in Wien seine Hungerperiode glücklich zu Ende führen wird. Allerdings nimmt ihn das Nichtessen schon furchtbar her und er ist nunmehr ein Schatten seiner selbst.

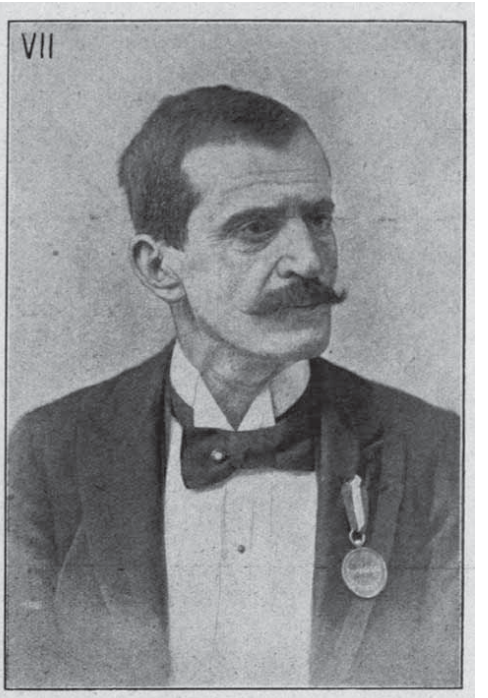
In unserer Illustration bringen wir drei weitere Hunger-Photographien Succis. Am 14. April wog Succi 61·5 Kilogramm, am 16. hatte er ein weiteres Kilogramm verloren und am 18. April wog er nur mehr 60·1 Kilogramm, so dass er seit dem Beginn seines Fastens um beinahe 13 Kilogramm abgenommen hat, eine schreckliche Gewichtsabnahme innerhalb einundzwanzig Tagen!

[88] Vgl. Anm. 5.
[89] Was Succi auf den Fotos wie einen Orden trägt, ist vermutlich diese Medaille.

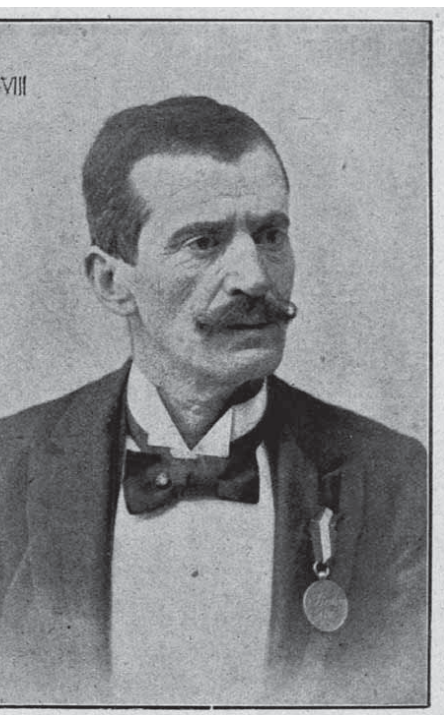


https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

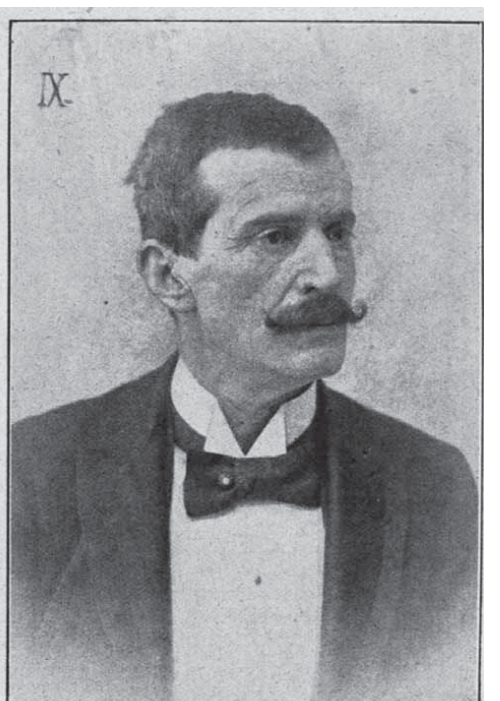
Giovanni Succi vor dem Beginn des Fastens.
Körpergewicht 73 Kilogramm.
einer Photographie aus dem k. u. k. Hof-Atelier Krziwanek, Wien.




Succi am 14. April, dem 17. Tage des Fastens.
Körpergewicht 61·5 Kilogramm.




ucci am 16. April, am 19. Tage des Fastens.




Succi am 18. April, am 21. Tage des Fastens.

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[*Vier Porträts*]

Einundzwanzig Tage des Fastens des Hungerkünstlers Succi in Wien. […] Nach für das »Interessante Blatt« speciell aufgenommenen Photographien von Anton Huber in Wien. [*Foto 1*:] Giovanni Succi vor dem Beginn des Fastens. Körpergewicht 73 Kilogramm. Nach einer Photographie aus dem k. u. k. Hof-Atelier Krziwanek, Wien. [*Foto 2*:] Succi am 14. April, dem 17. Tage des Fastens. Körpergewicht 61·5 Kilogramm. [*Foto 3*:] Succi am 16. April, am 19. Tage des Fastens. Körpergewicht 60·5 Kilogramm. [*Foto 4*:] Succi am 18. April, am 21. Tage des Fastens. Körpergewicht 60·1 Kilogramm.

## V. »Das interessante Blatt«
*15. Jg., Nr. 18, 30. April 1896, S. 7*

### Das Ende des dreißigtägigen Fastens des Hungerkünstlers in Wien.
(Siehe fünf Porträts Seite 6.)

Der italienische Fastenkünstler hat seine Hungercur vollendet, er hat bewiesen, dass er dreißig Tage ohne Nahrung leben kann, und dass er während dieser Fastenzeit an Kräften nicht bedeutend abgenommen hat. Man hielt es nicht für möglich, dass Succi sein Experiment ohne Zwischenfall beenden werde, man glaubte nicht daran, dass es bei demselben mit rechten Dingen zugehen könne, allein das Überwachungscomité, das dafür Sorge tragen sollte, dass Succi die selbstgeschaffenen Vorschriften nicht verletze, konnte in keinem Falle nachweisen oder auch nur behaupten, dass er Nahrung zu sich genommen hat. Das »Interessante Blatt« hat anlässlich der Hungercur des Fastenkünstlers eine neuartige Überwachung für den Hungerer geschaffen, indem es ihn dreimal wöchentlich photographierte und so zeigte, wie von Tag zu Tag sein Körper abmagerte, sein Gesicht förmlich einschrumpfte, wie er äußerlich immer mehr verfiel. Diese Bilder geben eine illustrierte Geschichte der Hungercur Succis und sie sind sehr lehrreich, denn sie zeigen, welche Veränderungen die Nahrungsenthaltung auf den Menschen hervorruft. Welchen Zweck das Fasten Succis gehabt, welchen Wert dasselbe gehabt hat, das ist allerdings eine andere Frage, die von verschiedener



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

**Giovanni Succi vor dem Beginn des Fastens.**
Körpergewicht 73 Kilogramm.
ch einer Photographie aus dem k. u. k. Hof-Atelier Erzinger, Wien.

Wiener Baugesellschaft heruntergeholt werden mußte. Name des Schöpfers „B. Tilgner" ist dem Wunsche dahingeschiedenen Meisters gemäß rechts in der Ecke avviert.

Die Enthüllungsfeier fand am vergangenen Dienstag nnwesenheit des Kaisers statt. Es war ein Fest unter nen. Herrlich glänzte die Sonne auf den Albrechtsplatz , bunte Wimpel flatterten im Winde, grüne Guirlanden sich um die Balkone und Fenster, in denen Kopf an die Menschen sich drängten — niemand aber konnte Feier mit ehrlichem Herzen froh werden. Eine grelle nang mischte sich in die Festesstimmung — die Erung an Tilgner war in allen wach und doppelt und ch wurde empfunden, was die Kunst und was die Stadt an Tilgner verloren hat.

Die Enthüllung des Denkmals war für 10 Uhr vorngs anberaumt, schon viel früher aber füllte eine dichte schenmenge alle Straßen um den Albrechtsplatz. Die echtskrampe war dicht besetzt und aus allen Fenstern von allen Balkonen sahen Schaulustige, hauptsächlich nen, herab, so aus allen Stockwerken des rückwärtigen tes der Hofoper und von dem mit kostbaren Teppichen ückten Balkon des Jockey-Club. Bald begann sich auch

**Succi am 21. April, dem 24. Tage des Fastens.**
Körpergewicht 59·8 Kilogramm.
einer für das „Interessante Blatt" speciell aufgenommenen Photographie von Anton Huber in Wien.

der reservierte Raum vor dem Monumente zu beleben. Vom Denkmal selbst war nichts zu sehen, faltige, weiße Tücher, die zwischen vier Masten ausgespannt waren, verhüllten es vollständig. Vor der Stirnseite des Monuments war ein Zelt für den Kaiser und die Ehrengäste errichtet. Nachdem der Kaiser erschienen war, richtete der Präsident des Denkmal-Comités, Nikolaus Dumba, eine Ansprache an ihn, die der Monarch erwiderte und die Hülle von dem jüngsten, vielleicht auch einem der schönsten Denkmale Wiens fiel, das das Lob derjenigen, dem es gewidmet und derjenigen, der es geschaffen, den kunstliebenden Wienern für immer vermitteln wird.

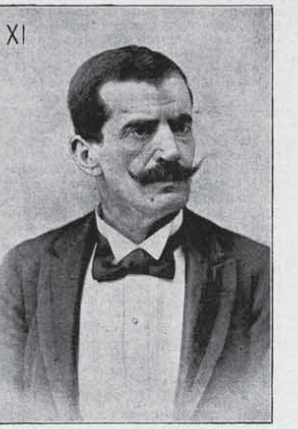
## Baron Hirsch gestorben.

(Siehe Porträt Seite 5.)

Ein merkwürdiger Mensch, ein seltener Mensch, ist vergangene Woche plötzlich mitten aus seinen Millionen, mitten aus dem ihm durch dieselben gebotene Machtfülle gerissen worden: Baron Moriz Hirsch. In der Parteien Gunst, in der Parteien Haß schwankt sein Charakterbild hin und her und erst der Weltgeschichte wird es vorbehalten werden, festzustellen, ob dieses Mannes Leben ein Segen für die Menschheit war, oder ein Fluch für die Gesellschaft, ob das, was er Gutes geschaffen, das Schlechte überwog, das ihm zur Last gelegt worden ist. Er war der reichste Mann Europas, das steht fest, denn er allein verfügte über eine Milliarde und er als Einzelner konnte sich fast mit dem Welthause

**Das Ende des dreißigtägigen Fastens des Hungerkünstlers in Wien: Giovanni Succi in einer 25 Kilogramm schweren Rüstung am 26. Tage des Fastens.** (Siehe Seite 7.)
Nach einer für das „Interessante Blatt" speciell aufgenommenen Photographie von Anton Huber in Wien.

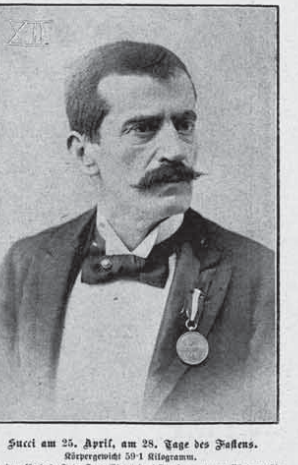
Rothschild messen, dessen Vermögen das Vermögen einer Mehrheit von Personen ist. Er hat von diesem seinen Reichthum einen edlen, einen guten Gebrauch gemacht, das werden selbst seine Feinde zugeben müssen, allein, ob die Wohlthaten, die er am Ende seines Lebens mit seinen Millionen allen Hilfsbedürftigen zu ertheilen suchte, die Art und Weise wie er zu seinem Reichthum gelangte, vergessen lassen wird, das ist die Frage, welche bei der Beurtheilung dieses Mannes in die Wagschale fällt. Diejenigen, welche sich nur daran erinnern, daß er mit seinen riesigen und gewagten Speculationen, mit der Ausgabe der Türkenlose und allen anderen Emissionen zahlreiche Personen, die ihm vertraut hatten und seinen Prospecten, an den Bettelstab gebracht hatte, die werfen auf sein Andenken Stein auf Stein, so daß ihm eine Schandsäule errichtet werden sollte. Diejenigen aber, welche nur im Auge haben, daß er tausenden Armen die Thränen zu trocknen suchte, daß er Millionen und aber Millionen für wohlthätige Zwecke verausgabte, die wünschen nichts anders, als daß ihm, als einem modernen Montefiori, ein Denkmal als den Wohlthäter der Menschheit gesetzt werden soll. Eine Vereinigung dieser beiden so verschiedenen Ansichten, wird wohl nie erreicht werden, wenn man sich nicht der Worte unseres Herrn und Heilands erinnert, der der büßenden Magdalena in seiner Großmuth zurief: „du hast viel gesündigt, dir wird auch viel vergeben werden." Die Weltgeschichte wird dereinst dem Andenken des Baron Hirsch vielleicht dieselben Worte zurufen können.



**Succi am 23. April, am 26. Tage des Fastens.**
Körpergewicht 59·4 Kilogramm.
Nach einer für das „Interessante Blatt" speciell aufgenommenen Photographie von Anton Huber in Wien.

Baron Moriz Hirsch stand im Alter von 65 Jahren; es war in München geboren und der älteste Sohn des Baron Josef Hirsch, bairischen Hofbanquiers, der von König Ludwig II. im Jahre 1869 in den Freiherrnstand erhoben wurde.

Baron Hirsch war seit 1855 mit Clara Bischoffsheim, Tochter des belgischen Finanziers und Senators Bischoffsheim in Antwerpen, vermählt. Dieser Ehe entsprossen zwei Kinder, ein Sohn Lucien und eine Tochter. Letztere starb in sehr früher Jugend, während Baron Lucien im Jahre 1887, kaum 30 Jahre alt, verschied. Baron Moriz Hirsch hatte als Ältester von vier Geschwistern die Leitung des Bankhauses übernommen und von Anfang an richtete er seine Aufmerksamkeit auf den Orient. Er hatte vom Vater ein bedeutendes Vermögen, ungefähr fünf Millionen Gulden geerbt, dazu kam noch das väterliche Erbtheil seiner Frau, von mehr als 20 Millionen Francs. Seinen mannigfachen persönlichen Beziehungen in der Türkei verdankte er die Concession für den Bau von Eisenbahnen, deren Einfluß auf die Erschließung des Orients nicht näher erörtert zu werden braucht. Diese Eisenbahnunternehmungen und verschiedene andere glückliche finanzielle Combinationen setzten ihn in den Besitz eines Vermögens, das er selbst auf etwa 1500 Millionen Francs bezifferte.



**Succi am 25. April, am 28. Tage des Fastens.**
Körpergewicht 59·1 Kilogramm.
Nach einer für das „Interessante Blatt" speciell aufgenommenen Photographie von Anton Huber in Wien.

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

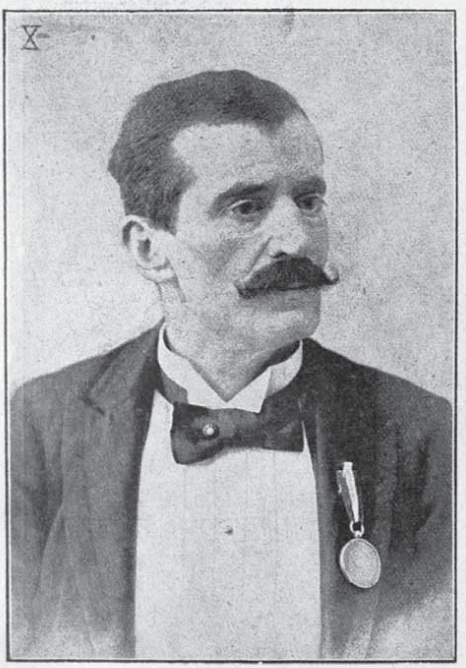
beantwortet wird. Die einen, und man wird ihnen nicht unrecht geben, haben mit Recht hervorgehoben, dass Succis Experiment gar keine wissenschaftliche Bedeutung habe, dass es sich nicht der Mühe lohne, die Fastenzeit des Italieners zu einem Studium der Ärzte zu machen, denn die Wissenschaft ist sich schon längst über die Wirkungen der Nahrungsenthaltung klar und weiß zu berechnen, wie lange ein Mensch ohne eine solche leben kann. Die anderen wieder staunten Succi als ein Weltwunder an und konnten sich nicht darüber fassen, dass es einen gesunden, kräftigen Mann gebe, der dreißig Tage ohne Nahrung leben kann. Und Succi selbst betreibt das Hungern als seinen Lebensunterhalt. Er lebt davon, dass er nicht isst, das ist der ganze Zweck seines Experimentes. Die Wiener Polizei hat es versucht, ihm diesen eigenthümlichen Erwerb so schwer als möglich zu gestalten, indem sie ihm nicht gestattete, sich öffentlich als Hungerkünstler zu zeigen, aber die zahlreichen Besuche, die der Hungerleider in seiner Privatwohnung erhielt, haben die Härte der Polizei ihm vergessen gemacht, sie haben Succi reich beschenkt und im großen und ganzen hat er in Wien so viel verdient, dass er lange Zeit wieder wie ein gewöhnlicher Mensch essen und trinken kann, und nicht zu hungern braucht. Die letzten Tage seiner Hungercur sind übrigens dem Fastenkünstler schwer genug angekommen, denn seine Muskelkraft nahm ab, er hatte einen unsicheren Gang und die oberen Extremitäten zitterten. Gleichzeitig bereitete er sich darauf vor, seinen Magen allmählich wieder für die Aufnahme von Speisen zu gewöhnen. Zu diesem Zwecke nahm er die letzten drei Tage kleine Dosen Fleischextract, welche nicht den Zweck hatten, das Hungergefühl, das zu haben übrigens Succi leugnet, zu lindern, sondern nur den, den Magensaft daran zu gewöhnen, wieder regelrecht zu functionieren. Wie so oft, wird auch der merkwürdige Magen Succis die Zeit des Essens ebenso überdauern, wie das Hungern und mit sattem Magen wird Succi Wien verlassen, um irgendwo anders sein Experiment vom neuen zu beginnen.

In der abgelaufenen Woche hat die Abmagerung Succis selbstverständlich weiter Fortschritte gemacht. Am Dienstag wog der Hungerkünstler nur mehr 59·8 Kilogramm. Zwei Tage später betrug sein Körpergewicht 59·4 Kilogramm und an diesem Tage ließ er sich in einer eisernen Rüstung im Gewichte von 25 Kilogramm photographieren. Am 28. Tag wog Succi 59·1 Kilogramm, am letzten Tag wog er 59 Kilogramm, er

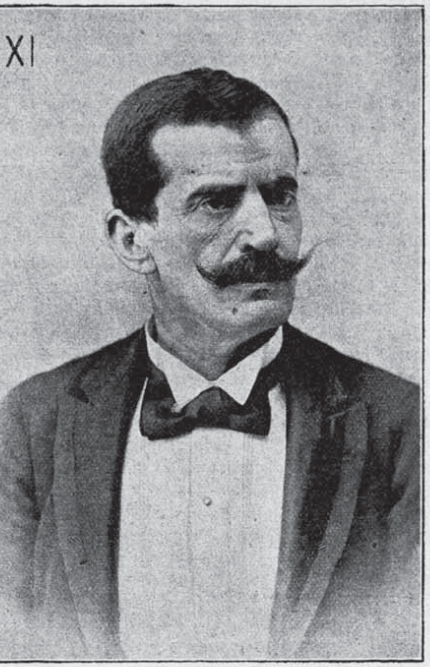


https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

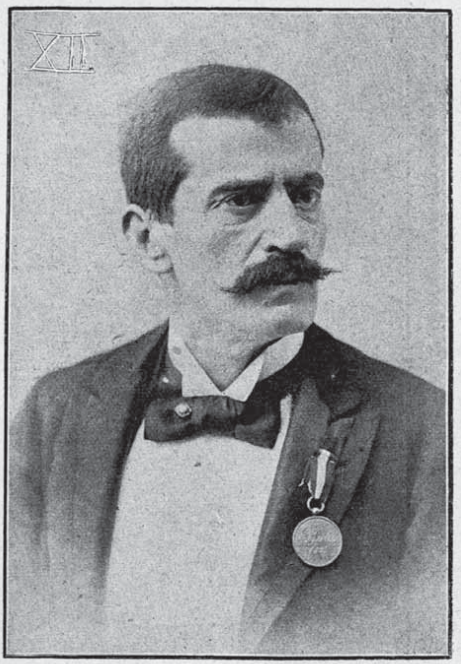
**Giovanni Succi vor dem Beginn des Fastens.**
Körpergewicht 73 Kilogramm.
einer Photographie aus dem k. u. k. Hof-Atelier Krziwanek, Wien.



**Succi am 21. April, dem 24. Tage des Fastens.**
Körpergewicht 59·8 Kilogramm.
Nach einer für das „Interessante Blatt" speciell aufgenommenen Photographie von Anton Huber in Wien.



**Succi am 23. April, am 26. Tage des Fastens.**
Körpergewicht 59·4 Kilogramm.
einer für das „Interessante Blatt" speciell aufgenommenen Photographie



**Succi am 25. April, am 28. Tage des Fastens.**
Körpergewicht 59·1 Kilogramm.
Nach einer für das „Interessante Blatt" speciell aufgenommenen Photographie

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hat also innerhalb des dreißigtägigen Hungerns um 14 Kilogramm abgenommen. Wie lange wird er brauchen, bis er diesen Körperverlust durch fleißiges Essen wieder eingeholt haben wird?

[*Fünf Porträts*]

[*Foto 1*:] Giovanni Succi vor dem Beginn des Fastens. Körpergewicht 73 Kilogramm. Nach einer Photographie aus dem k. u. k. Hof-Atelier Krziwanek, Wien. [*Foto 2*:] Succi am 21. April, dem 24. Tage des Fastens. Körpergewicht 59·8 Kilogramm. Nach einer für das »Interessante Blatt« speciell aufgenommenen Photographie von Anton Huber in Wien. [*Foto 3*:] Succi am 23. April, am 26. Tage des Fastens. Körpergewicht 59·4 Kilogramm. Nach einer für das »Interessante Blatt« speciell aufgenommenen Photographie von Anton Huber in Wien. [*Foto 4*:] Succi am 25. April, am 28. Tage des Fastens. Körpergewicht 59·1 Kilogramm. Nach einer für das »Interessante Blatt« speciell aufgenommenen Photographie von Anton Huber in Wien.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

**Das Ende des dreißigtägigen Fastens des Hungerkünstlers in Wien: Giovanni Succi in einer 25 Kilogramm schweren Rüstung am 26. Tage des Fastens.** (Siehe Seite 7.)
Nach einer für das „Interessante Blatt" speciell aufgenommenen Photographie von Anton Huber in Wien.

[*Foto 5*:] Das Ende des dreißigtägigen Fastens des Hungerkünstlers in Wien: Giovanni Succi in einer 25 Kilogramm schweren Rüstung am 26. Tage des Fastens. […] Nach einer für das »Interessante Blatt« speciell aufgenommenen Photographie von Anton Huber in Wien.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bernd Stiegler

# Walter Benjamin und Albert Renger-Patzsch
# Wege durch die Moderne

*Er entdeckte die Ästhetik der Schärfe und die Magie der Sachlichkeit, er befreite die Objekte von jeder falschen Aura und gab den Dingen ihre eigene Physiognomie wieder, indem er ihren Formen und Strukturen, ihren Linien und Flächen fotografisch nachspürte und sie dann im Abbild ›wiedergab‹, daß man ihrer in der Tat habhaft wurde, so, als sähe man einen Krug, einen Stein, einen Baum, ein Detail zum erstenmal.*

Eo Plunien[1]

## I Das Verdikt

Wenn man in der Photographietheorie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach strikt gegenübergestellten und sich wechselseitig ausschließenden Positionen sucht, liegt es auf der Hand, Walter Benjamin und Albert Renger-Patzsch zu nennen, den der kritischen Theorie nahestehenden Theoretiker auf der einen Seite und den Protagonisten der neusachlichen Photographie auf der anderen. Zwischen ihnen liegt ein vermeintlich unüberwindlicher Graben, den nicht zuletzt Walter Benjamins berühmtes Diktum aus der »Kleinen Geschichte der Photographie«[2] ausgehoben hat, das Benjamin auch in seinem Aufsatz »Der Autor als Produzent« unentschärft wiederaufgenommen hat: »Nun aber verfolgen Sie den Weg der Photographie weiter«, heißt es dort,

> Was sehen Sie? Sie wird immer nuancierter, immer moderner, und das Ergebnis ist, daß sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes auszusagen als dies: die Welt ist schön. »Die Welt ist schön« – das ist der Titel des bekannten Bilderbuchs von Renger-Patsch [sic!], in dem wir die neusachliche Photographie auf ihrer Höhe sehen. Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend,

1 Ein Krug, ein Stein, ein Baum. In: Die Welt v. 23.12.1966.

2 Die Schriften Benjamins werden im Folgenden unter Angabe des Bandes zitiert nach der Ausgabe der Gesammelten Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt a. M. 1972ff.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

indem sie es auf modisch perfektionierte Weise auffaßte, zum Gegenstand des Genusses zu machen. (GS II, S. 693)

Benjamins Renger-Kritik der »Kleinen Geschichte der Photographie« steht im Kontext eines gerafften Rundgangs durch die Geschichte der Photographie, dessen selbstgesetzte Aufgabe es ist, die »philosophischen Fragen« (GS II, 368), die »Aufstieg und Verfall der Photographie nahelegen« (GS II, 368) zu stellen und nach Antworten zu suchen. Benjamin deutet nun in dieser Perspektive die Geschichte der Photographie als Artikulation verschiedener Formen, Geschichte vor- und darzustellen, mit anderen Worten, er faßt die Geschichte der Photographie als regelrechten geschichtsphilosophischen Entwurf auf. Die Photographie ist nicht nur ein Indikator kultureller Konstruktionsformen von Geschichte, die mithilfe der Photographie zu detektieren wären, sondern sogar eine der wichtigsten kulturellen Formen der Repräsentation von Geschichte überhaupt. Photographien sind materialisierte Geschichtsbilder und wollen als solche gelesen werden. Die Photographie ist daher nicht nur von heuristischem, sondern von nachgerade theoretischem Interesse. Fluchtpunkt dieser historischen Konstruktionslinien ist die Moderne: Benjamin geht es nicht zuletzt um eine möglichst konzise wie differenzierte Analytik der Gegenwart.

Die von Benjamin geschlagenen Schneisen in das bis dahin kaum durchforstete Dickicht der Geschichte der Photographie sind von recht grober Natur: Benjamin unterscheidet bekanntlich vor allem eine Frühphase, die noch in vorindustrialisierten Zeiten liegt, und eine spätestens um die Jahrhundertwende einsetzende zeitgenössische Photographie, die mit jener frühen kaum noch etwas gemein hat. Dazwischen liegt ein Brachland, das Benjamin alles in allem recht wenig interessiert. Ihm kommt es auf die scharfe Trennung zweier Modelle von Geschichte und Tradition an, die sich in unterschiedlicher Form dann auch in anderen Texten von ihm findet. Die verschiedenen Phasen stehen daher unter einem je unterschiedlichen geschichtstheoretischen Primat: Während in der Frühzeit alles unter dem Zeichen der Dauer und der Distanz steht, weicht dieses in der Gegenwart der neuen Figuration des Augenblicks und der Nähe. Alle weiteren Attribute sind letzten Endes aus diesen zentralen Begriffen abgeleitet.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

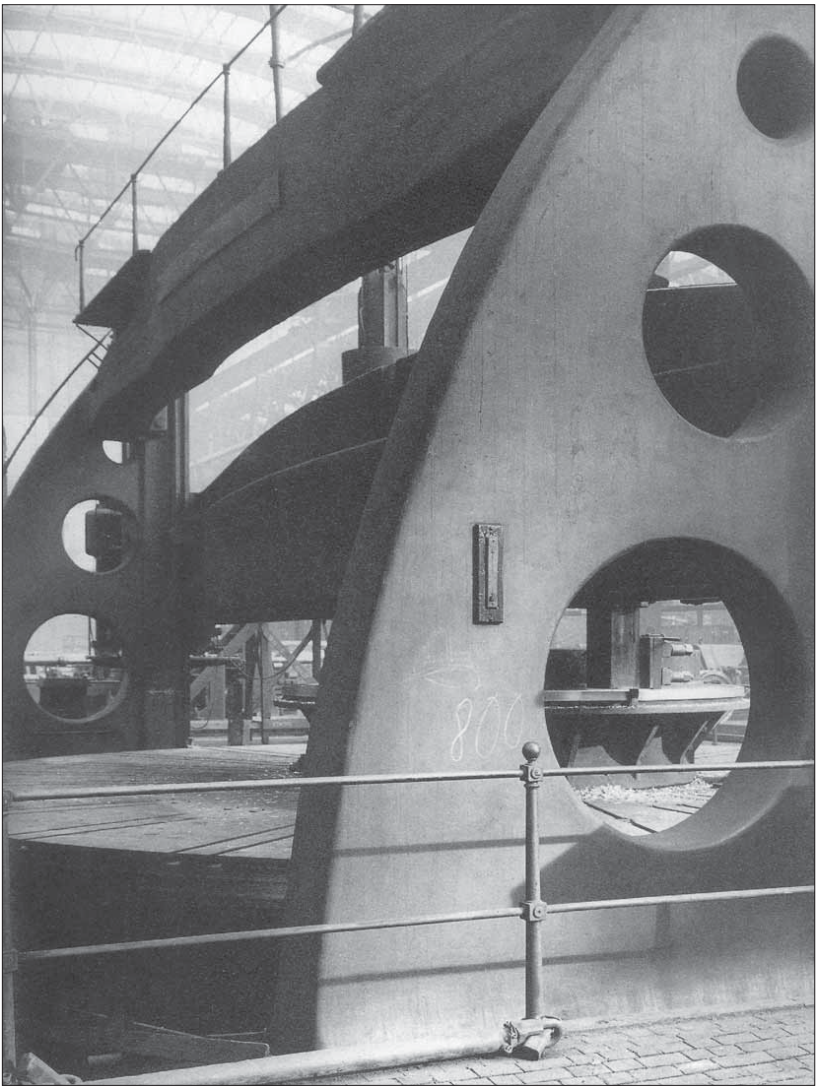


Abb. 1: Albert Renger-Patzsch: Karusselldrehbank bei Krupp, Essen (1929)

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Doch was ist, wenn man diese geraffte Skizze betrachtet, nun genau das Problem, das Benjamin mit Renger-Patzsch hatte? Ob, das sei hinzugefügt, Benjamin die Arbeiten von Renger-Patzsch gut kannte, ist durchaus zweifelhaft. Neben den bereits angeführten, wenig ins Detail gehenden Anmerkungen und einer Erwähnung in einer Art Klassifikation der neuen Sachlichkeit[3] findet sich in seinem gesamten Werk kein weiterer Hinweis auf den Photographen. Doch Benjamin geht es auch weniger um eine kritische Würdigung des Werks oder gar um dessen filigrane Interpretation als vielmehr um das Abstecken von theoretischen Grenzen: Renger-Patzsch markiert eine *No Go Area* der modernen Photographie und dementsprechend deutlich fällt dann auch die Abgrenzung aus.

Doch Benjamins Kritik sei präzisiert: Das aus »Der Autor als Produzent« stammende und bereits angeführte Zitat erblickt in Renger-Patzsch einen paradigmatischen Vertreter einer verklärenden Photographie, die bei aller Sachlichkeit dem ansonsten von Benjamin strikt kritisierten Kunstwert der Photographie treu bleibt und so ein jedes Motiv zum Gegenstand einer kontemplativen Haltung macht. Diese jedoch wurde von Benjamin der ersten vormodernen Phase der Photographiegeschichte zugewiesen. Die Aufnahmen von Renger-Patzsch sind in diesem Sinne unzeitgemäße, falsch verstandene und letztlich antimodernistische Photographien, auch wenn sie, wie er betont, immer »nuancierter« und immer »moderner« werden. Die Moderne schlägt hier in ihr Gegenteil um und verwandelt das Dargestellte in ein rein ästhetisches Phänomen. Oder, um ein auch Benjamin bekanntes französisches Wortspiel Charles Baudelaires aufzunehmen, *mode* schlägt um in *éternité*: »La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.« (GS V, 312) Das ist die eine, die Kehrseite der Moderne. Und Renger-Patzsch ist ihr prominentester Vertreter.

In der »Kleinen Geschichte der Photographie« findet sich Benjamins Verdikt im Kontext einer scharfen Kritik, die von Bertolt Brecht stammt, oder genauer von dem marxistischen Theoretiker Fritz Sternberg, den wiederum Brecht in seinem »Dreigroschenprozeß« zitiert. Benjamin montiert noch vor der Erstveröffentlichung von Brechts Text einen ganzen Abschnitt in seine »Kleine Geschichte der Photographie«, um Renger-

[3] GS VI, S. 183.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Patzsch als Irrweg der Moderne zu brandmarken: »Das Schöpferische am Photographieren«, heißt es nun bei Benjamin,

> ist dessen Überantwortung an die Mode. »Die Welt ist schön« – genau das ist ihre Devise. In ihr entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt […]. Weil aber das wahre Gesicht dieses photographischen Schöpfertums die Reklame oder die Assoziation ist, darum ist ihr rechtmäßiger Gegenpart die Entlarvung oder die Konstruktion. Denn die Lage, sagt Brecht, wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache »Wiedergabe der Realität« etwas über die Realität aussagt. […] Es ist also tatsächlich »etwas aufzubauen«, etwas »Künstliches«, »Gestelltes«. (GS II, 383f.)

Dieses Zitat mit seiner besonderen Vor- und zudem überaus komplexen Nachgeschichte, wurde es doch zum unentwegt zitierten theoretischen Emblem der gesellschaftskritischen Photographie- und auch Montagetheorie,[4] verortet Renger-Patzsch wiederum als unkritische Affirmation des Bestehenden, als Beispiel dafür, wie eine moderne Photographie die Moderne verfehlen könne. Benjamins Verwendung des Begriffs ›Montage‹ (und auch über seine Praxis der Zitatmontage wäre an dieser Stelle vieles zu ergänzen) deutet darauf hin, daß er zwischen einer ›richtigen‹ und einer ›falschen‹ Montage unterscheidet: auf der einen Seite Photomonteure à la John Heartfield, der im übrigen an anderer Stelle auch von Benjamin als Beispiel einer entlarvenden Montage angeführt wird, auf der anderen Renger-Patzsch, der zwar in seinem gesamten Werk meines Wissens nicht ein einziges Mal mit der Technik der Photomontage gearbeitet hat, hier aber mit dem Gedankenexperiment einer ins All montierten Konservenbüchse vorgestellt wird. Der einem präzisen zeithistorischen Kontext verpflichteten und in der Grundhaltung aufdeckenden Montage steht eine im Wortsinn allgemeine Übertragung gegenüber, die bar jeder historischen Zuordnung technisch-industrielle Artefakte dekontextualisiert und ihnen den geschichtlichen Index entzieht.

In der »Kleinen Geschichte der Photographie« werden Renger Photographen wie August Sander, Karl Blossfeldt, Germaine Krull, Sasha Stone und auch Eugène Atget gegenübergestellt, die in je unterschiedli-

4 Ich habe an anderer Stelle versucht, diese Geschichte in Teilen zu rekonstruieren: Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Kapitalismuskritik und Fotografietheorie. Zur Karriere eines berühmten Zitats. In: Fotogeschichte 105 (2007), S. 36–43.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

cher Weise überaus positiv, ja emphatisch gelesen werden. Das ist auch deshalb überraschend, weil – photographiehistorisch betrachtet – zumindest die genannten neusachlichen Photographen ihrerseits eine – von Benjamin inkriminierte – affirmative Haltung kaum werden verleugnen können. Bei August Sander fällt es Benjamin recht schwer, Geschichtsbewußtsein und Kritik mit der programmatischen Suche nach Typen zu verbinden, die im übrigen auch mit Erna Lendvai-Dircksen ein dem Nationalsozialismus nahestehendes Pendant gefunden hat. Er deutet, und dabei weitgehend dem Vorwort Alfred Döblins zu »Antlitz der Zeit« folgend, Sanders Buch als einen Übungsatlas der Moderne, die einen neuen, auch physiognomisch geschärften Blick erfordere:

> Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Man wird es, seinerseits, den andern anzusehen haben. Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas. (GS II, 381)

Bei Blossfeldt, um den zweiten Hauptvertreter der neusachlichen Photographie anzuführen, ist eine ästhetisierende Grundhaltung hingegen offenkundig. Seine Aufnahmen dienten ja – bevor es zur künstlerischen Nobilitierung und Entdeckung seines Werks kam – sogar explizit zu Unterrichtszwecken in der Künstlerausbildung und die erste Publikation trägt nicht von ungefähr den Titel »Urformen der Kunst«. Die Pflanzen sind daher im Sinne dieser idealisierenden Darstellung gewissermaßen formal archetypisch drapiert, inszeniert und präsentiert. In der Natur wird man diese Pflanzen in dieser Reinform nicht finden können. Benjamins wohlwollende Deutung Blossfeldts, die er in der Rezension »Neues von Blumen« weiter ausführt, nimmt daher den Umweg über die Denkfigur des optisch Unbewußten: Die »Urformen der Kunst« sind für ihn ein Beispiel jener heilsamen visuellen Entfremdung, die den Betrachter von der als bekannt angenommenen Lebenswelt abrückt, ihm eine »andere Natur« präsentiert. Sie interessieren ihn nicht in ihrer überkommenen Beziehung zur Kunst, sondern letztlich als Beispiele einer neuen Wissenschaft des Sichtbaren.

Ähnliches gilt auch für Atget: Die bei ihm entdeckte Faszination für das Serielle, die Reihe, die Reproduzierbarkeit des Gegenstands und den Sinn fürs Detail hätte Benjamin problemlos auch bei Renger finden können, dessen Œuvre voll von Beispielen, ja nachgerade durch diese cha-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rakterisiert ist. Doch was macht Benjamin aus diesem Befund bei Atget? Für ihn ist Atget der maßgebliche Beleg einer »heilsamen Entfremdung« jenseits des Auraverlusts:

> Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jenem. Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. (GS II, 379)

Man könnte diese drei Lesarten als Strategien der Moderne deuten: *Sander* dient Benjamin dazu, einerseits einen sozialen, sprich historisch wie gesellschaftlich bedingten Habitus detektierbar und entzifferbar zu machen und andererseits das Lesen von Photographien als neuen Habitus auszubilden. Die Photographie ist nicht nur Zeichen einer radikalen Historizität selbst der menschlichen Erscheinung, sondern muß als neue Kulturtechnik überhaupt erst erlernt werden. Daher die Rede vom Übungsatlas oder, an anderer Stelle, von der Fibel und der Alphabetisierung.

*Blossfeldt* eröffnet ein neues Verhältnis zu den technischen Bildern einerseits und der Wirklichkeit andererseits. Photographien zeigen eine andere Natur, von der sich der Betrachter notwendig distanziert, entfremdet und dann mit klaren Interessen nähert. Dieser Blick wirkt jedoch zurück auf das Selbstbild, das gerade aufgrund dieses Umwegs ein anderes wird. Die Pflanzenaufnahmen sind visuelles Emblem einer wissenschaftlich-visuellen Auseinandersetzung mit der Moderne. Es gilt nüchtern, klar und präzise und letztlich mit dem Wissen um die unaufhebbare Entfremdung zu sehen. Sehen ist eine Art bewußtes und fast wissenschaftlich distanziertes Studium (und das im übrigen auch durchaus im Sinne Roland Barthes').

*Atget* schließlich ist Signum einer neuen Haltung der Rezeption, der es nicht länger auf die kultische oder, vorsichtiger formuliert, die gemeinschaftsstiftende Funktion der Kunst ankommt, sondern für die der Auraverlust und mit ihm jener der rituellen Funktion von Kunst konstitutiv ist. Die Photographie steht nicht länger unter dem Zeichen einer auf Dauer zielenden Tradierung von Kulturgut, sondern hat es mit der unaufhebbaren Flüchtigkeit und der radikalen Reproduzierbarkeit zu tun. In anderen Begriffen: Die Photographie in der Moderne hat einen temporalen wie



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

einen ontologischen Index: Einerseits zeigt sie einzig Augenblicke, die des ›verweile doch, du bist so schön‹ verlustig gegangen sind – und zwar aus strukturellen Gründen. Dauer ist keine Kategorie der Moderne. Andererseits ist auch die Einzigartigkeit, die Singularität und Individualität einer strukturellen Serialität, Wiederholbarkeit und Montierbarkeit gewichen: Die ontologische Verfaßtheit der Photographie in der Moderne ist eben nicht die – je nach theoretischem Register – indexikalische, chemikalisch-physikalische oder einzigartige Beziehung zwischen einem Bild und dem Dargestellten, aus der dann ein dauerhaftes Wesen abgeleitet werden könnte. Sie ist vielmehr strukturell, ihrem Wesen nach reproduzierbar.

Doch ein weiteres Mal gefragt: Was ist nun genau Benjamins Problem mit Renger-Patzsch? Es wäre durchaus möglich, die Arbeiten von Renger in der skizzierten dreifachen Deutungsperspektive zu lesen. Doch genau das tut Benjamin eben nicht. Ihm geht es um ein Gegenbild, um ein Negativ, das gerade aufgrund seiner polemischen Schärfe dem zu entwickelnden Positiv um so deutlichere Konturen verleihen soll.

Ziehen wir eine dritte Stelle zu Rate, um das Bild genauer beschreiben zu können: In dem sogenannten zweiten »Pariser Brief« präzisiert Benjamin seinen Vorwurf, indem er ein weiteres Moment ergänzt:

> Der Irrtum der kunstgewerblichen Photographen mit ihrem spießbürgerlichen Credo, das den Titel von Renger-Patzschs bekannter Photosammlung ›Die Welt ist schön‹ bildet, war auch der ihre. Sie verkannten die soziale Durchschlagskraft der Photographie und damit die Wichtigkeit der Beschriftung, die als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt (wie wir das am besten bei Heartfield sehen). (GS III, Pariser Brief II, S. 504f.)

Was hier als ›Beschriftung‹ eher am Rande erscheint (und in der englischen Übersetzung interessanterweise schlicht ›caption‹ genannt wird), ist wohl einer der enigmatischsten Begriffe der Photographietheorie Benjamins. In starker Abbreviatur formuliert, verknüpft Benjamin hier drei unterschiedliche Aspekte:

*Erstens* geht es ihm ein weiteres Mal um die Bedeutung der Lesbarkeit, die im Zentrum seiner Überlegungen zur Photographie, ihrer Geschichte und der mit ihr verbundenen philosophischen Fragen steht. Auf eine Formel gebracht: Um die Photographie im 19. Jahrhundert verstehen zu können, bedarf man der Erzählung, der Tradition; um jene in der Moderne lesen zu können hingegen der Beschriftung.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

*Zweitens* geht es um eine veränderte Funktion der Photographie. Die Photographie hat, da sie nicht länger auf Dauer zielt, eine neue Funktion. Sie erscheint in Kontexten des unmittelbaren Gebrauchs (etwa Zeitschriften) und einer höchst praktischen, weil funktionalen Verwertung. Zugleich bedarf die Photographie einer Erläuterung, da sie ohne diese stumm bleibt und ihres Informationswerts verlustig geht. Eine auf Information und – in Benjamins Vorstellung – Politik wie Kritik zielende Photographie ist notwendig mit Texten verbunden.

*Drittens* ist die Beschriftung auch Zeichen wie Folge der zu konstatierenden Entfremdung. Benjamin bringt dies auf die Formel des Tatorts. Wenn die Photographie Indiz sein will – und das soll sie in den Augen Benjamins sein – muß das Gezeigte weiterhin möglichst präzise mit Informationen zur Zeitstelle und zum soziohistorischen Kontext versehen werden. Das Bild allein ist nicht hinreichend, weil nicht aussagekräftig genug. Ein Bild mag zwar mehr als tausend Worte sagen, tut dies aber in recht ungenauer Weise – wie nicht zuletzt zahllose Beispiele aus der Geschichte zeigen. Erst dank der Beschriftung kann man auch im Nachhinein Geschichte über Bilder lesbar machen. Diese zeugen nicht zuletzt vom Verschwinden des Menschen, denn, so will es seine Deutung Atgets: Die Bilder sind menschenleer. Die Entfremdung ist zum Bild geworden, in Aufnahmen geronnen, kann aber auf der Zeitachse genau bestimmt werden.

Faßt man diese Anmerkungen zusammen, so versucht Benjamin in seiner Deutung der Moderne die Photographie konsequent in der Perspektive der Historizität und der Aktualität zu denken. Während die überkommenen Formen der Tradition und nicht zuletzt jene der Erzählung noch auf Dauer zielten, so kommt es nun auf den Augenblick und die unmittelbare politische Verwertung wie kritische Verwertbarkeit der Bilder an. Renger hingegen wählt noch in der Moderne in Benjamins Deutung die Option der Dauer und das inmitten einer beschleunigten Moderne.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

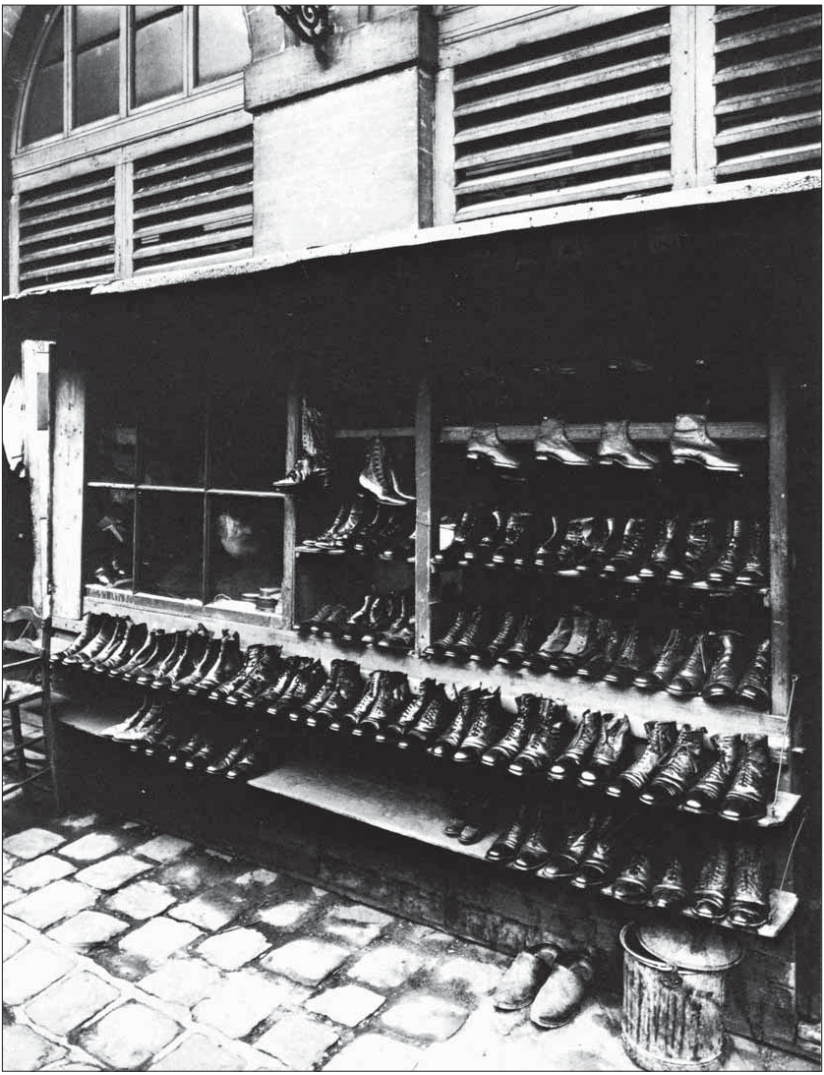


Abb. 2a: Eugène Atget: Marché des Carmes

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2b: Albert Renger-Patzsch: Schuhleisten im Faguswerk Alfeld (1926)

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2c: Eugène Atget: Boulevard de Strasbourg

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

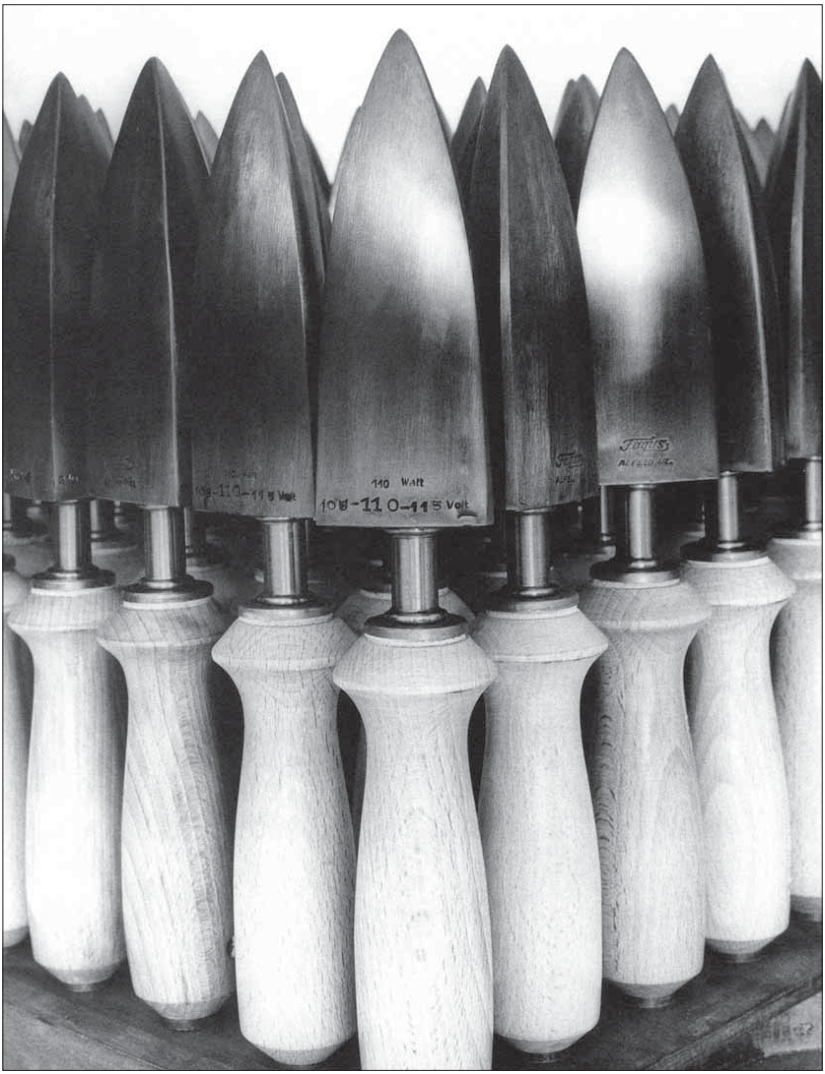



Abb. 2d: Albert Renger-Patzsch: Bügeleisen für Schuhfabrikation (1926)

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die grundlegende Antinomie der »Kleinen Geschichte der Photographie«, die Benjamin als radikalen Wandel der Moderne ausmacht, findet sich auch in anderen zeitdiagnostischen wie theoretischen Kontexten wieder. Zu diesen gehört nicht zuletzt Benjamins Analyse der Erzählung: Nimmt man Texte wie den Erzähler-Aufsatz oder »Erfahrung und Armut«, so findet sich dort die historische Grundformel übertragen auf Überlieferungszusammenhänge. Auch hier auf eine knappe Formel gebracht: Während sich die bürgerliche Gesellschaft durch orale Traditionsformen auszeichnet, denen es auf lange Zeiträume und mündliche Überlieferung ankommt und die weiterhin durch ein genealogisches, auf der Generationenfolge beruhendes Modell bestimmt sind, ist spätestens mit dem Ersten Weltkrieg eine Zäsur zu konstatieren: Die Erfahrungen, die von Generation zu Generation weitergegeben wurden, sind nicht nur im Kurs gefallen, sondern schlicht den radikalen Veränderungen der Moderne nicht gewachsen. Benjamin buchstabiert an verschiedenen Orten diese Erzähltheorie detailliert aus und kommt dabei zu durchaus unterschiedlichen Schlüssen, auch wenn das Grundmodell unverändert bleibt.[5] Am weitesten geht fraglos der kurze Text »Erfahrung und Armut«, in dem Benjamin ein nachgerade antihumanistisches Programm skizziert, das in vielem Heideggers Humanismusbrief ähnelt. Mir kommt es nun weder darauf an, dieses Modell präzise zu rekonstruieren, noch Benjamins Deutung einer Kritik zu unterziehen. Mich interessiert vielmehr Benjamins eigene Erzählpraxis, die in eigentümlicher und durchaus überraschender Weise wieder Renger-Patzsch ins Spiel bringt.

Benjamins Erzählungen beginnen nicht selten mit einem performativen Widerspruch: Auf der einen Seite konstatieren sie das Ende der Erzählung, um dann auf der anderen dieses an den Beginn einer Erzählung zu stellen. Das gilt am eindrücklichsten für den Text »Das Taschentuch«, der sogar mit dem Satz beginnt: Warum »es mit der Kunst, Geschichten zu erzählen, zu Ende geht – diese Frage war mir schon oft gekommen,

5 Vgl. dazu: Walter Benjamin: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Hg. von Alexander Honold. Frankfurt a. M. 2007, und das instruktive Nachwort. Zuletzt auch Vicente Valero: Der Erzähler. Walter Benjamin auf Ibiza. 1932 und 1933. Berlin 2008.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wenn ich mit anderen Eingeladenen einen Abend lang um einen Tisch gesessen und mich gelangweilt hatte« (GS IV, 741) – um dann in eine spannende wie komplex aufgebaute Erzählung zu münden. Insgesamt leiden Benjamins Erzählungen etwas unter dem mit ihnen verknüpften theoretischen Programm, das dazu führt, daß die Pointen arg konstruiert erscheinen und das Erzählte alles in allem überaus ambitioniert, ja mit philosophischem Gewicht daherkommt. Das gilt nicht zuletzt auch für jene Erzählung aus dem Umkreis der Haschischexperimente mit dem etwas enigmatischen Titel »Myslowitz – Braunschweig – Marseille«. Sie setzt mit einer Verleugnung der Autorschaft ein (»Die Geschichte ist nicht von mir.« GS IV, 729), um dann auf geschichtsträchtigem Boden, nämlich bei Lutter & Wegener, der Behauptung eines seinerseits bekannten Philosophen, nämlich Ernst Bloch, zu folgen, nach der ein jeder »schon einmal im Leben ums Haar Millionär geworden wäre« (GS IV, 729). Die Erzählung spielt diese Hypothese als eine Art narrative Versuchsanordnung durch, um zugleich zwei Formen des Reichtums gegeneinander auszuspielen: auf der einen Seite der ökonomische Reichtum, hier in Gestalt von Aktienspekulationen, auf der anderen eine andere, schwerer zu fassende Form, die in einer neuen Form der Erfahrung liegt, die vordergründig etwas mit einem Haschischrausch zu tun hat, dessen philosophische Implikationen jedoch kaum auf die dergestalt induzierte Form von Wahrnehmungsveränderung zu reduzieren sind.

Doch dazwischen liegt eine Erzählung und genauer ein Gang quer durch die Moderne. Der Protagonist – und, so will es die Versuchsanordnung des Textes, zugleich der eigentliche Erzähler –, Eduard Scherlinger, so nennen wir jenen Maler (es durfte, so ist man versucht zu sagen, auch kein Schriftsteller sein), tritt nach dem Tode seines Vaters keineswegs ein Trauerjahr, sondern eine Reise zur Wirkungsstätte seines geistigen Vaters, dem wiederum historisch verbürgten Maler Adolphe Joseph Thomas Monticelli, nach Marseille an. Dieser Grundkonfiguration von zwei Vätern, von einem tradierten materiellen Erbe und dem Erbe der Kunst, bleibt der Text letztlich treu, um ihr aber eine neue, besondere Wendung zu geben. Monticelli war, obgleich den Impressionisten verpflichtet und mit Paul Cézanne befreundet, ein Maler des 19. Jahrhunderts, dessen Werke zwischen Barbizon und Orientalismus schwankend, mit der



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Avantgarde des 20. Jahrhunderts nichts zu tun haben. Anders hingegen der Gang durch Marseille seines geistigen Schülers Eduard Scherlinger, der auch diesen Konflikt zwischen einem den traditionellen Formen der Malerei verpflichteten Impressionismus und einer radikalen Moderne im wahrsten Sinn des Wortes durchschreitet.

Abb. 3a: Adolphe Monticelli: Schattige Allee (1871)

Scherlinger beginnt seinen Weg durch Marseille keineswegs, und nun kommt ein weiteres Mal jener Grundkonflikt ins Spiel, den der Text ausbuchstabiert, im Herzen der Stadt oder in ihrem touristischen Kernbereich, sondern vielmehr in ihrem, wie es im Text und seinerzeit hieß »Weichbild«, im »Terrain, auf dem ununterbrochen die große Entscheidungsschlacht zwischen Stadt und Land tobt« (GS IV, 730). Als hätte Benjamin hier Georg Simmels »Die Großstädte und das Geistesleben« illustrieren wollen, geht es um zwei kategorial unterschiedliche Formen von Wahrnehmung, Tradition, Geschichte, Kunst und eben auch Sprache und Erzählung. Diese Erzählung über die Krise der Erzählung bewegt sich fortwährend auf dem Grat, der beide Bereiche trennt, und buchstabiert die Trennlinie aus. Das ist letztlich Benjamins Lösung für den performativen Widerspruch der Erzählung in Zeiten des Erzählungsverlusts. Diese Entscheidungsschlacht, die zwei Reiche trennt, die genau



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jenen Feldern der frühen und der modernen Photographie entsprechen, »ist«, so heißt es im Text,

> nirgends erbitterter als zwischen Marseille und der provençalischen Landschaft. Es ist der Nahkampf von Telegrafenstangen gegen Agaven, Stacheldraht gegen stachlige Palmen, Nebelschwaden stinkender Korridore gegen feuchtes Platanendunkel brütender Plätze, kurzatmiger Freitreppen gegen die mächtigen Hügel. (GS IV, 730f.)[6]

Abb. 3b: Adolphe Monticelli: Der Maskenball (um 1875)

Nun mag zwar die Gegenüberstellung von Telegraphenstangen und Agaven vielleicht überraschen, aber neu ist sie nicht: Sie findet sich bereits als Vignette auf dem Einband von eben jenem von Benjamin so scharf kritisierten Buch »Die Welt ist schön«. »Über den Buchstaben

6 Vgl. dazu auch die z. T. explizitere Fassung aus 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 sind der Ausnahmezustand der Stadt, das Terrain, auf dem ununterbrochen die große Entscheidungsschlacht zwischen Stadt und Land tobt. Sie ist nirgends erbitterter als zwischen Marseille und der provençalischen Landschaft. Es ist der Nahkampf von Telegraphenstangen gegen Agaven, Stacheldraht gegen stachlige Palmen, Nebelschwaden stinkender Korridore gegen feuchtes Platanendunkel brütender Plätze, kurzatmigen Freitreppen gegen die mächtigen Hügel.« (Marseille. In: Denkbilder. GS IV, S. 359–364, hier: S. 363f.).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

A R-P erheben sich formal gleichberechtigt ein Telegraphenmast und ein Agavenbaum. Welches Photobuch der Welt hätte bis 1928 ein solches Symbolzeichen tragen können?«, konstatierte rückblickend J. A. Schmoll gen. Eisenwerth in seinem Vortrag »Albert Renger-Patzsch, der Fotograf der Schönheit des Sachlichen« anläßlich der Eröffnung der Gedächtnisausstellung in Essen am 21. Dezember 1966. Und auch in der Zeitschrift »Uhu«, in der Benjamins Erzählung im November 1930 erschien, war Albert Renger-Patzsch kein Unbekannter: Im April 1928 erschien dort sein Aufsatz »Neue Blickpunkte der Kamera«,[7] dem dann im Juli des darauffolgenden Jahres ein weiterer Artikel folgen sollte, den Renger zusammen mit Martin Munkacsy verfaßt hatte und der den Titel »›Halt mal still!‹. Martin Munkacsy und Albert Renger-Patzsch über Amateur-Photographie« trug.[8]

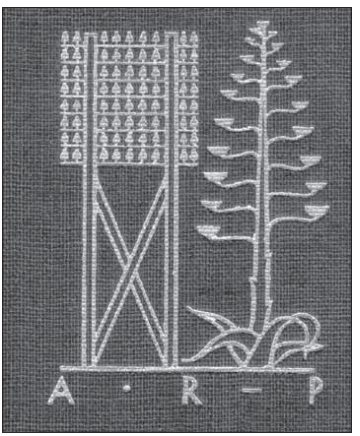



Abb. 4: Die Welt ist schön. Einbandvignette

Doch damit nicht genug: Auf seinem Weg ins Herz der Stadt und zugleich in jenes der Moderne, läßt der Erzähler auch eine der Pilgerstätten der photographischen Avantgarde nicht aus: den legendären ›Pont Transbordeur‹, der von der mit Benjamin befreundeten Germaine Krull über Laszlo Moholy-Nagy bis hin zu Sigfried Giedion, der sogar ein

7 GS IV, S. 86–93.
8 In: Uhu 10 (1929), S. 19–26. Ihm folgten dann noch Einige Ratschläge des Photographen Renger-Patzsch. In: Ebd., S. 26.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Photo für den Umschlag seines Buchs »Bauen in Frankreich«[9] auswählte, zu einem regelrechten Emblem der technischen Moderne geworden war:

> Dann ging es an den äußersten Kais, die nur von den größten Überseedampfern benutzt werden, unter den stechenden Strahlen der allmählich sinkenden Sonne, zwischen den aufgemauerten Fundamenten der Altstadt linker und nackten Hügeln oder Steinbrüchen rechter Hand, dem ragenden Pont Transbordeur zu, der den alten Hafen, das quadratische Viereck, das die Phönizier hier wie einen großen Platz dem Meere vorbehielten, abschließt. (GS IV, 731)

Daß Siegfried Kracauer diesem quadratischen Viereck bereits 1926 einen Text mit dem programmatischen Titel »Das Karree« widmete, auf ihn in seinem seinerseits programmatischen Text »Ginster« zurückgriff, in dem sich weiterhin auch ein Hinweis auf Myslowitz findet, sei nur am Rande erwähnt. All dies sind nur weitere Hinweise auf das subtile Spiel mit narrativen wie pikturalen Emblemen der Moderne, das Benjamins Erzählung narrativ vollzieht.

Doch was ist nun die erzählerische Pointe dieses Textes? Welche Lösung schlägt er für den nun mittlerweile doch recht aufgeladenen Konflikt vor? Buchstäblich genommen geht es um nichts weiter als um den Untertitel der Erzählung »Die Geschichte eines Haschischrauschs«. Eduard Scherlinger nimmt in seinem Hotelzimmer Haschisch zu sich, das dann spät, aber heftig seine Wirkung entfaltet. Es führt – wie könnte es auch anders sein – nicht nur dazu, daß er die Million verfehlt, sondern auch dazu, daß er eine andere Art von Reichtum entdeckt. Beide Wege hängen in eigentümlicher Weise mit Namen zusammen. Scherlinger hatte vor seiner Abreise bei der Bank ein Kennwort hinterlegen müssen, einen Decknamen, mit dem er Aufträge zeichnen und bestimmen könne. Angesichts der schwierigen Wahl eines neuen Namens inmitten von tausenden von Möglichkeiten hatte er sich für ›Braunschweiger‹ entschieden, obwohl er »niemanden dieses Namens, übrigens nicht einmal die Stadt, von der er sich herschreibt« (GS IV, 730) kannte. Der Text zelebriert nun dieses Spiel mit dem Namen in höchst ostentativer, ja fast an einen

[9] Siegfried Giedion: Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton. Leipzig/Berlin 1928.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

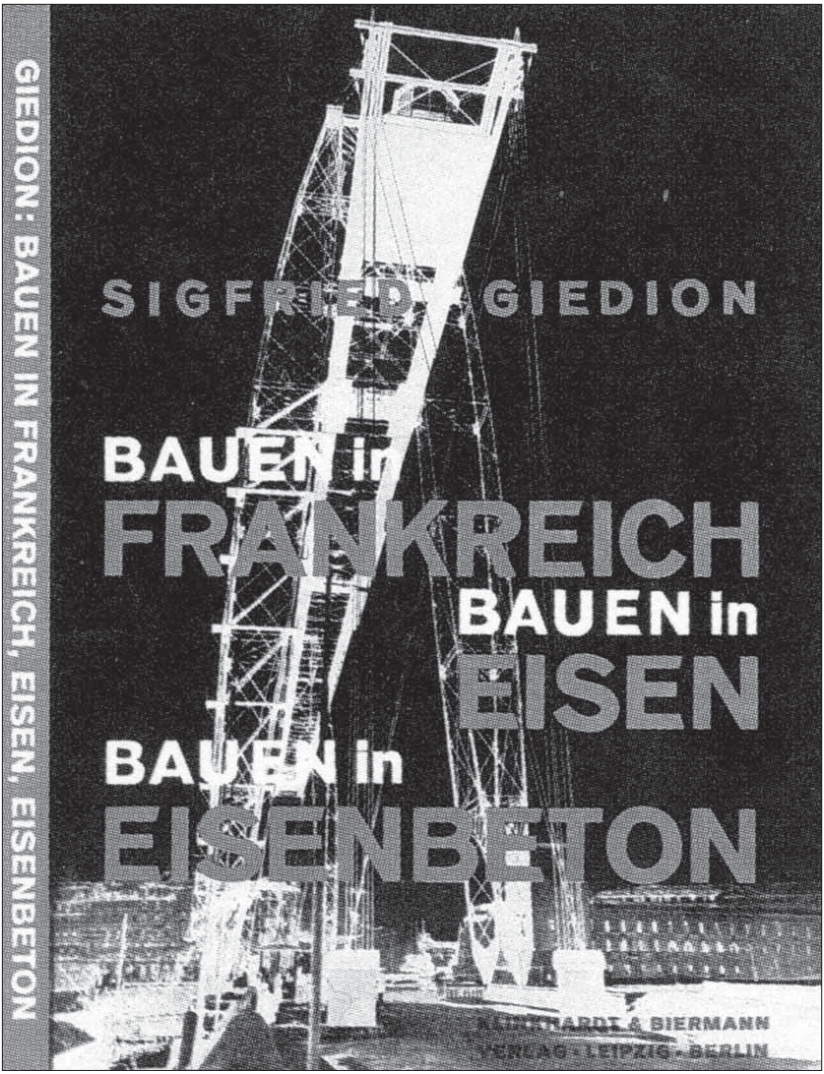



Abb. 5: Sigfried Giedion: Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton. Berlin 1927 (Umschlag)

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kalauer gemahnenden Form, da Scherlinger alias Braunschweiger just in dem Moment, in dem er mitten im einsetzenden Haschischrausch Kaffee zu sich nimmt und so die Wirkung noch steigert, das Geheimnis des Namens entdeckt:

> Mein Blick fiel auf die Falten, die meine weiße Strandhose warf, ich erkannte sie, Falten des Burnus; mein Blick fiel auf meine Hand, ich erkannte sie, eine braune, äthiopische, und während meine Lippen streng geschlossen aneinander haften blieben, dem Trank und dem Worte sich gleichermaßen verweigernd, stieg aus dem Innern zu ihnen ein Lächeln auf, ein hochmütiges, afrikanisches, sardanapalisches Lächeln, das Lächeln des Mannes, der im Begriff steht, Weltlauf und Schicksale zu durchschauen, und für den es in den Dingen und in den Namen kein Geheimnis mehr gibt. Braun und schweigend sah ich mich dasitzen. Braunschweiger. Das Sesam dieses Namens, der in seinem Innern alle Reichtümer bergen sollte, hatte sich aufgetan. Unendlich mitleidig lächelnd mußte ich nun zum erstenmal an die Braunschweiger denken, die kümmerlich in ihrem mitteldeutschen Städtchen dahinleben, ohne von den magischen Kräften etwas zu wissen, welche mit ihrem Namen in sie gelegt sind. An dieser Stelle fielen mir wie ein Chor feierlich und bestätigend mit ihren Mitternachtsschlägen alle Kirchtürme von Marseille ein. (GS IV, 737)

Die Million ist verspielt, aber das Sesam-Öffne-Dich des Namens ist gefunden und der Berg der Sprache öffnet seine Reichtümer. An die Stelle der Million, die Scherlinger mit Royal Dutch-Aktien hätte machen können, tritt das Sesam des Namens »der in seinem Innern alle Reichtümer bergen sollte«. Und der Text buchstabiert diese Entdeckung weiter aus: Zum einen versucht er narrativ eine Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt umzusetzen, um dann zum anderen auch den Dingen einen neuen Namen zu geben. Vorsichtig beginnt Scherlinger mit den Frauennamen der Boote, um dann, wiederum nicht fern vom Kalauer, auf einer Bank seine lange Reise bis ans Ende der Nacht zu beschließen. Ich zitiere den Schlußabschnitt in ganzer Länge:

> Es wurde dunkel, man schloß die Bar. Ich strich am Kai-Ufer entlang und las einen nach dem andern die Namen der Boote, die dort festgemacht waren. Dabei überkam mich eine unbegreifliche Fröhlichkeit, und ich lächelte der Reihe nach allen Mädchennamen von Frankreich ins Gesicht. Marguerite, Louise, Renée, Yvonne, Lucile – mir schien die Liebe, die diesen Booten mit ihren Namen versprochen war, wunderbar, schön und rührend. Neben dem letzten stand eine Steinbank: »Bank« sagte ich vor mich hin und mißbilligte, daß nicht auch sie auf schwarzem Grunde mit goldenen Lettern firmierte. Das war der letzte deutliche Gedanke, den ich in dieser Nacht faßte. Den



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

nächsten gaben mir, als ich in der heißen Mittagssonne auf einer Bank am Wasser erwachte, die Mittagsblätter: »Sensationelle Hausse in Royal Dutch.« Nie habe ich mich, schloß der Erzähler, so klingend, klar und festlich nach einem Rausche gefühlt. (GS IV, 737)

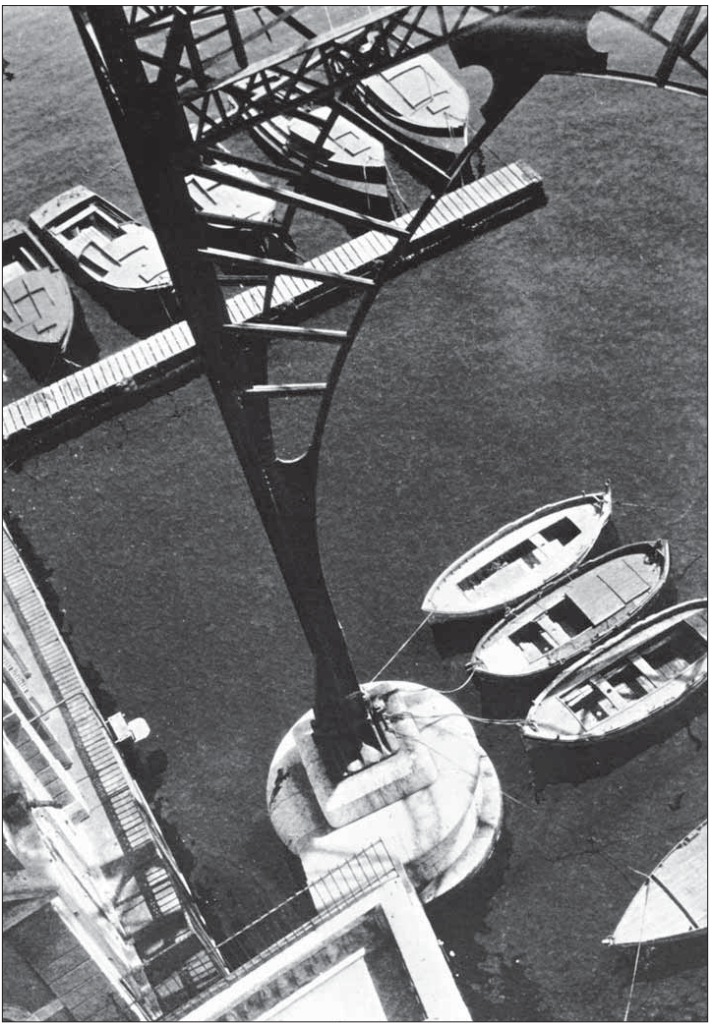


Abb. 6a: Laszlo Moholy-Nagy: Marseille (1929)



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 6b: Laszlo Moholy-Nagy: Marseille (1929)

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

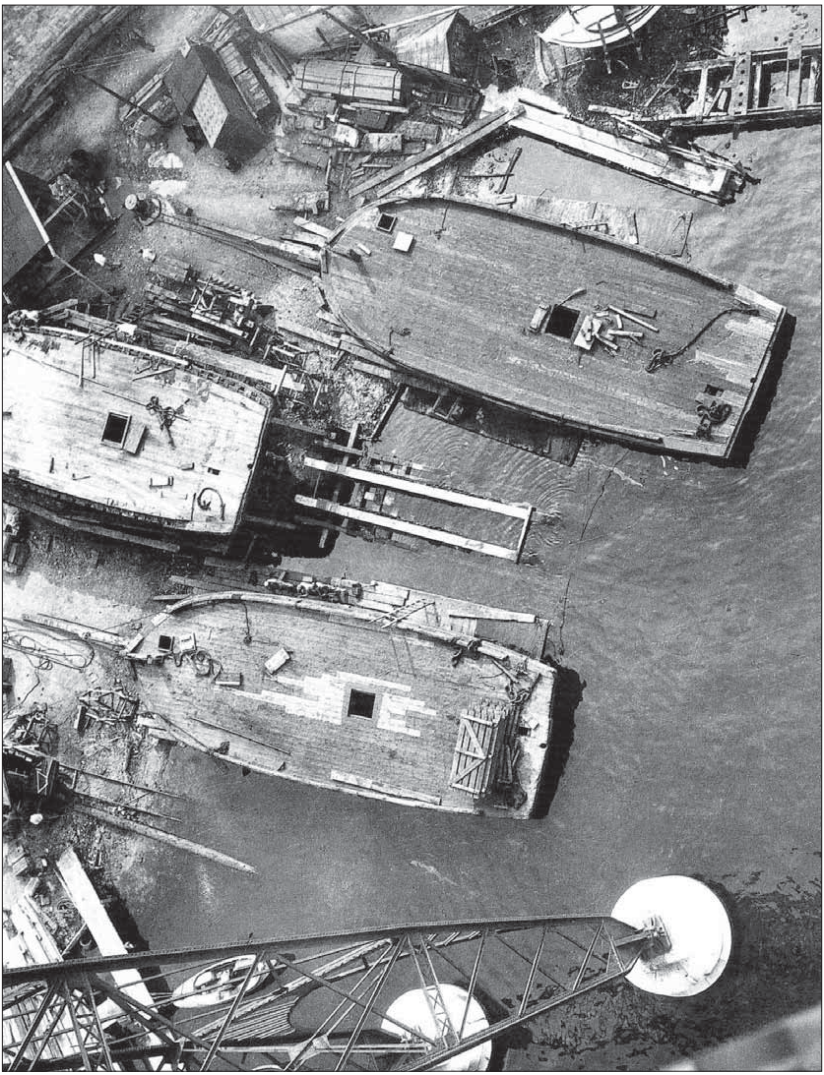


Abb. 7: Germaine Krull: Pont Transbordeur (1926)

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Überblendung der beiden Bedeutungen von »Bank« als letztes Bild ist der Schlußstein einer Suche nach einer erzählerischen Antwort auf die radikalen Veränderungen der Moderne. Während Renger-Patzsch mit der Überblendung von Agave und Telegraphenmast nach Formgesetzen sucht, geht es Benjamin um eine tiefliegende Verwandtschaft von Kultur und Natur in der Sprache, um eine Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt in Gestalt einer Namenssprache, die in eigentümlicher Weise notwendig mit den Dingen verknüpft zu sein scheint. Daher auch der merkwürdige Titel der Erzählung: Die drei Ortsnamen markieren drei Etappen eines Weges quer durch die Moderne, die in je unterschiedlicher Weise Wegmarken darstellen und zugleich doppelt konfiguriert sind: Marseille als Ort des impressionistischen Malers *und* des »Ausnahmezustands« (GS IV, 363) der Moderne, Myslowitz als Ort der Kindheit *und* imaginierte Überblendung von Wahrnehmungsbildern im Haschischrausch,[10] und schließlich Braunschweig als Homo- *und* Toponym, als Emblem eines passageren Reichtums der Erfahrung *und* als Kennwort ökonomischen Spekulationsgewinns. Es geht ihm hier – wie auch in der »Berliner Kindheit um neunzehnhundert« – um das Ausloten einer Schwellensituation, die von beiden miteinander inkompatiblen Seiten gleichermaßen *erzählt*. Die Ordnung des 19. Jahrhunderts ist längst dahin, doch ist sie in ihrem unablässigen Bestreben, Spuren zu hinterlassen, lesbar geblieben – und sei es im »Weichbild« der Stadt, in eben jenem Kampf zwischen Stadt und Land, Kultur und Natur, Tradition und Moderne.

Man würde Benjamin Unrecht tun, wenn man diese Erzählung als emphatische Proklamierung der oder melancholischen Abgesang auf eine andere Form der Wahrnehmung lesen würde. Und man würde auch die Logik des Textes arg vereinfachen, wenn man der – verständlichen – Neigung nachgäbe, einen Spekulationsgewinn gegen den anderen auszuspielen, mit anderen Worten den Reichtum der philosophisch-theoretischen Spekulation gegen jene mit Aktien. Denn Benjamin ist sich, und davon zeugen nicht zuletzt die verschiedenen Varianten des Textes,

[10] Vgl. den entsprechenden Passus im Text: »Plötzlich wußte ich, das ist Myslowitz. Ich blickte auf. Und da sah ich wirklich ganz am Ende des Platzes, nein, so weit, ganz am Ende der Stadt, das Gymnasium von Myslowitz stehn, und die Schuluhr – war sie denn stehn geblieben, sie rückte nicht vorwärts – war kurz nach elf. Der Unterricht mußte schon wieder begonnen haben. Ich versank ganz in dieses Bild, fand keinen Grund mehr.« In: GS IV, S. 736.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

den er in unterschiedlicher Gestalt in immer neue Kontexte montierte, bewußt, daß die Entfremdung der Moderne unhintergehbar ist. Und davon zeugt nicht zuletzt der außerordentliche Reichtum einer Erfahrung, einer Sprache, einer Wahrnehmung, einer Erinnerung und eines Wegs.

Benjamin spricht aber – nüchterner – nicht nur von den Schattenseiten des Haschischrauschs und den Erfahrungen am Tag danach, sondern auch von jenen der Entfremdung, die gerade in den gesteigerten Sinneserfahrungen des Rausches um so deutlicher werden.[11] Benjamin zitiert in »Haschisch in Marseille«, um seine enigmatische Sentenz zu verdeutlichen, daß uns von Jahrhundert zu Jahrhundert die Dinge immer fremder werden, seinen Kraus-Aufsatz oder genauer ein Kraus-Zitat daraus:

> Das Entfremdungsphänomen, das hierin liegen mag und das Kraus mit dem schönen Wort formuliert hat: »Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner blickt es zurück«, scheint auch aufs Optische sich zu erstrecken. Jedenfalls finde ich unter meinen Aufzeichnungen die verwunderte Notiz: »Wie die Dinge den Blicken standhalten.« (GS IV, 416)

## III Die Form

Albert Renger-Patzsch hat sich in seinen recht zahlreichen Publikationen und auch in den mir bekannten Briefen weder ein einziges Mal zu Benjamins Verdikt geäußert noch hat er dort an irgendeiner Stelle Benjamin zitiert. Das ist durchaus bemerkenswert, da Renger ungewöhnlich belesen war, eine Hausbibliothek mit etwa 3000 Bänden besaß und auch nicht ungern Abschnitte aus literarischen Werken zitierte. Doch eine

[11] Vgl. etwa: »Ich finde glücklicherweise auf meiner Zeitung den Satz: ›Mit dem Löffel muß man das Gleiche aus der Wirklichkeit schöpfen.‹ Mehrere Wochen vorher hatte ich einen anderen von Johannes V. Jensen notiert, der scheinbar Ähnliches sagte: ›Richard war ein junger Mann, der Sinn für alles Gleichartige in der Welt hatte.‹ Dieser Satz hatte mir sehr gefallen. Er ermöglicht mir jetzt, den politisch-rationalen Sinn, den er für mich besaß, mit dem individuell-magischen meiner gestrigen Erfahrung zu konfrontieren. Während der Satz bei Jensen für mich darauf hinauskam, daß die Dinge so sind, wie wir ja wissen, durchtechnisiert, rationalisiert, und das Besondere steckt heute nur noch in Nüancen, war die neue Einsicht durchaus anders. Ich sah nämlich nur Nüancen: diese jedoch waren gleich. Ich vertiefte mich in das Pflaster vor mir, das durch eine Art Salbe, mit der ich gleichsam darüber hinfuhr, als eben dieses Selbe und Nämliche auch das Pariser Pflaster sein konnte. Man redet oft davon: Steine für Brot. Hier diese Steine waren das Brot meiner Phantasie, die plötzlich heißhungrig darauf geworden war, das Gleiche aller Orte und Länder zu kosten.« (GS IV, 414f.)



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gegenlektüre ist hier nicht möglich, ein *crossreading* fand wohl nicht statt oder führte zumindest nicht zu irgendwelchen Textspuren.

Gleichwohl wird man Renger-Patzsch nicht Unrecht tun, wenn man den Grundkonflikt von Benjamins Erzählung auch als den seiner Arbeit begreift, auch wenn sein Lösungsvorschlag letztlich in eine andere Richtung geht, die dann mit jener Benjamins inkommensurabel ist. Immerhin gehen beide von einer gemeinsamen Grundannahme aus: Auch Renger-Patzsch teilt die Auffassung Benjamins, daß die Frage, ob Photographie Kunst sei, letztlich nebensächlich sei. Daher bleiben auch Rengers Antwortversuche, wenn man ihm denn diese Frage stellt oder er sie sich selber stellt, eigentümlich ambivalent: Mal deutet er die Photographie als Handwerk, mal will er ihr einen eigenen Status zuweisen, dann wieder untersucht er sie im Zusammenhang wie in Absetzung von der Wahrnehmung als »schöpferischem Vorgang«[12] oder aber versteht sie vor allem als Dokument. Er bezieht sich auf Dürers Wiesenstück, um im gleichen Zug die Photographie aus dem *hortus conclusus* der Kunst wieder zu vertreiben. Sein Konzept, das, so wie er es versteht, Kunst und Handwerk, Natur und Kultur, Subjekt und Objekt, Technik und Flora miteinander verbindet, ist die *Form*. Die Form ist in seiner Photographietheorie wie -praxis die zentrale vermittelnde Instanz, die dazu dienen soll, die Ambivalenzen seiner Bilder und seiner Texte aufzuheben. Sie soll es ihm gestatten, radikale Moderne und »elementare Räume« zu assoziieren. Die Photographie ist für ihn die eigentümliche wie besondere Begegnung des konkreten Gegenstandes mit der abstrakten Form – wie auch umgekehrt des abstrakten Gegenstandes mit der konkreten Form. Wenn Albert Renger-Patzsch vom »Wesen des Gegenstandes«[13] als dem eigentlichen Gegenstand der Photographie spricht, oder wenn er die »Beurteilung vom Gegenstande aus«[14] als Maxime der Photographie bestimmt, so geht es ihm letztlich um die Form. Sie ist das Medium des technischen Mediums der Photographie, die vermittelnde Instanz, die eine jede Form von Übertragung ermöglicht. Die Form verbindet sichtbare Oberfläche und hypostasierte Tiefe, Technik und Natur, radikale

12 Albert Renger-Patzsch: Versuch einer Einordnung der Fotografie. In: Fotoprisma (1953), S. 444f.

13 Ders.: [Beitrag.] In: Wilhelm Schöppe (Hg.): Meister der Kamera erzählen. I. Deutsche Meister. Halle a. d. Saale 1937, S. 44–50.

14 Ders.: Gedanken über Fachfotografie. In: Fotoprisma (1951), S. 227f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Gegenwart mit angenommenen überzeitlichen Ordnungen und schließlich auch den konkreten Gegenstand, das alltägliche Ding mit seiner visuellen Abstraktion.

Daher überrascht es nicht, daß Renger in einer Reihe von Texten, die vor allem in seinen beiden letzten Lebensjahrzehnten entstanden sind, versucht, aus dieser Grundannahme konkrete Konsequenzen abzuleiten: Die technischen Handreichungen seiner frühen Aufsätze werden nun zu ethisch-ästhetischen Handlungsanweisungen, zu einer Art ästhetischen Erziehung des modernen Menschen. Dabei unternimmt Renger auch in einigen Texten und vor allem in seinen Vorträgen, die dann in überarbeiteter Form in Zeitschriften erscheinen, *sub specie formalis* einen gerafften Gang durch die Photographiegeschichte, um dann wiederum bestimmte Felder der Photographie genauer in den Blick zu nehmen: Diese Texte gelten der Architektur-, Landschafts- und Portraitphotographie, aber auch so überraschenden Gegenständen wie Aufnahmen von Ersatzteilen oder einzelnen photographischen Metaphern. Sein Interesse gilt nun weniger der Technik der Photographie als vielmehr der Photographie als höchst konkrete ästhetische, gesellschaftliche und kulturelle Praxis, die eine Verantwortung hat und sich dieser auch bewußt sein muß. Die Verpflichtung auf den Gegenstand und die Orientierung an der Form sind nicht nur die Spielregeln der Photographie: Sie sind für Renger-Patzsch Grundregeln der Auseinandersetzung mit der Moderne.

Der zusammen mit Moholy-Nagys Aufsatz »Die beispiellose Fotografie« in »Das deutsche Lichtbild« abgedruckte Text »Ziele« aus dem Jahr 1927 wird nicht selten als Absage an den Kunstanspruch der Photographie gedeutet. Eine solche Interpretation verfehlt allerdings die Pointe des Textes. Auch hier geht es Renger zuallererst um die Bestimmung der Photographie als höchst konkrete Praxis der Form: »Die mechanische Wiedergabe der Form macht sie [die Photographie] hier allen anderen Ausdrucksmitteln überlegen«,[15] heißt es dort. Wenn Renger-Patzsch von »mechanischer Wiedergabe der Form« spricht, so geht es ihm um eine Erweiterung des Feldes der Photographie und nicht um eine Verengung auf ihr Kunstwollen.

Das in den Einband von »Die Welt ist schön« eingeprägte Vignet, dem wir bereits bei Benjamin begegnet sind, bringt in emblematischer Wei-

15 Ders.: Ziele. In: Das Deutsche Lichtbild (1927), S. XVIII.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

se Rengers theoretische wie ästhetische Grundhaltung zum Ausdruck: Technik und Natur, Formverwandtschaften, visuelle Gegenüberstellungen und Verbindungen, die Signatur des Photographen und die formale Abbreviatur der Gegenstände finden hier *in nuce* ihre höchst anschauliche Formel.

Der Titel des Buches sollte eigentlich »Die Dinge« lauten, wurde dann aber auf Intervention Carl Georg Heises geändert: »Das Buch sollte«, schreibt Renger-Patzsch rückblickend in einem Brief an Walther Hahn vom 26. November 1957, »›Die Dinge‹ heissen, was dem Erfolg des Buches sicher sehr geschadet hätte, mir aber Manches erspart hätte an falschen Auslegungen.«[16] Zu diesen Auslegungen gehört dann wohl auch jene von Walter Benjamin.

Carl Georg Heise, der das Vorwort schrieb, geht in einem Brief vom 14. Januar 1967 an Schmoll gen. Eisenwerth erneut auf die Titelfrage ein:

> Endlich möchte ich mich auch Ihnen gegenüber offen zu dem, wie Sie sagen »viel diskutierten« Titel des Buches »Die Welt ist schön« bekennen; er stammt von mir, nicht vom Verleger. Gewiß ist er, von heute aus gesehen, mißverständlich, aber vor 40 Jahren kam es m. E. darauf an, es den Menschen klar zu machen, daß auch Rengers neues Sehen Schönheit der Welt zu offenbaren vermochte. Außerdem war es unerläßlich, einen zugkräftigen Titel zu finden für die Leistung eines damals noch kaum bekannten Photographen. Heute würde natürlich auch ich einen anderen Titel wählen. Damals jedoch wäre ein so richtig den Sachverhalt charakterisierender Vorschlag wie Rengers »Die Dinge« verlegerisch ein Schlag ins Wasser gewesen.[17]

Auch wenn Rengers ursprünglicher Titel »Die Dinge« spurlos verschwindet, so taucht er doch in einzelnen Rezensionen wie auch Besprechungen seiner Arbeiten wieder auf. Diese betonen kritisch wie würdigend, scharf wie lobend, die Konzentration auf die Welt der Dinge als das eigentlich Moderne von Rengers Arbeit. So etwa Ernst Kallai in der Ausgabe der Avantgarde-Zeitschrift »Das neue Frankfurt« vom März 1928:

> Die eindrucksvollen Ergebnisse der Photographie sind nicht ästhetischen Spekulationen, sondern der Freude am Gegenstand zu verdanken, die ein Photograph vom Range des Renger-Patzsch selbst als das wichtigste Leitmotiv moderner Lichtbildnerei erklärt hat.[18]

16 In: Albert Renger-Patzsch Papers. Getty Center/Los Angeles.
17 Ebd.
18 Zitiert nach einem Ausriß in: Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Oder, ungleich weniger prominent publiziert und fern von den publizistischen Hochburgen der Avantgarde, ein Artikel von Karl With in der »Kölnischen Zeitung« vom 30. Dezember 1928: »Ein seltsames Buch! Aufregend in seiner lebendigen Fülle wie in seiner Lautlosigkeit.« With entdeckt in Rengers Buch alltägliche Dinge, die sich verwandeln, »daß man meint, in eine andre, fremde Welt zu schauen.«[19] Doch diese fremde Welt ist eben die Welt der Gegenwart, der Technik,[20] der Geschwindigkeit, der Moderne.

Die Technik, die Dinge und die Formen werden von Renger-Patzsch in eine Konstellation überführt, die unter Verzicht auf die traditionellen Kategorien des Subjekts, der Einbildungskraft oder des Symbols eine neue Ästhetik der Photographie zu bestimmen sucht. Durchaus in diesem Sinne schreibt etwa Eberhard Sarter in einem Artikel über Renger im »Hannoverschen Kurier« vom 19. Dezember 1928:

> Wir sind die Subjektivismen etwas leid. In dieser Genauigkeitsphotographie, in der Stein so sehr Stein, Holz so sehr Holz, alle Materie so sehr sie selbst wird, daß wir wahrhaft bessere Augen bekommen, erschließt sich schlechthin das, was ist.

Albert Renger-Patzsch hingegen versteht sein epochales Buch »Die Welt ist schön« daher vor allem als »ABC-Buch«[21] – als photographische Fibel, die dazu dient, das »Wesen des Gegenstandes« und die »unerschöpfliche Welt der Formen«[22] lesbar und erkennbar zu machen. Es geht ihm um eine photographische Entzifferung wie Aufzeichnung von »Abbildern

19 Und eine weitere zeitgenössische Stimme: K. P.: Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön. In: Acht Uhr Abendblatt Berlin v. 4.5.1929: »Das Merkwürdigste ist, daß hier Dinge photographiert sind, von denen wir gar nicht wissen, daß sie schön sind; aber wie sie hier photographiert sind, – läßt uns ihre Schönheit nicht nur auf der Photographie, sondern auch in der Wirklichkeit erkennen.« »Dies Bilderbuch ist mehr als ein Bilderbuch, mehr als ein Buch mit schönen Bildern: es ist ein Lehrbuch.«

20 Vgl. etwa Curt Glaser: Kunst und Technik. In: Berliner Börsenkurier v. 10.7.1928: »Maschinenaufnahmen von Renger-Patzsch sind ein technisches Gleichnis der Technik selbst, die in der alten Definition des Begriffes Kunst keinen Raum mehr finden. Hier steigen Probleme auf, dessen ganze Tragweite diese in ihren Mitteln beschränkte Ausstellung [Kunst und Technik in Essen] nicht einmal anzudeuten vermochte.« Renger stellt, so heißt es, »Kernfragen heutigen Daseins«.

21 Schöppe (Hg.), Albert Renger-Patzsch (wie Anm. 13).

22 Albert Renger-Patzsch: Vom Sinn der Photographie und der Verantwortlichkeit des Photographen. Text für gestaltende Handwerker und Freunde des Kunsthandwerks. Werkstattforum 1. Hg. von Walter Römhildt im Auftrage der Arbeitsgemeinschaft Gestaltendes Handwerk Arnsberg und Dortmund. Arnsberg März 1965.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der sichtbaren Welt«,[23] darum, »unser Auge für die formalen Schönheiten der Natur zu schärfen«.[24] Bei ihm steht – wie auch bei Benjamin – die Frage der Lesbarkeit und des Erlernens einer neuen visuellen Sprache im Zentrum der Positionierung der Photographie. Doch während Benjamin in der »Kleinen Geschichte der Photographie« die Gegenwart über den Umweg der Geschichtsphilosophie zu entziffern sucht und diese sich in der Beschriftung als Signatur der Aktualität beschreiben läßt, zielt Renger auf eine vermittelnde Form, die den Zeitläuften enthoben ist. Bei Albert Renger-Patzsch zielen die Photographie wie auch ihre Theorie auf eine neue Praxis des Sehens, auf ein emphatisches Erkennen des Gegenstandes: Ästhetik ist maßgeblich *aisthesis*, Wahrnehmen, Erkennen. Der Gegenstand dieses Sehens ist eben der Gegenstand – allerdings in seiner Verwandlung in gültige Formen. Auch hier soll der Betrachter eine neue Praxis des Sehens erst erlernen und mit ihr eine neue Wahrnehmungskunst unter den Bedingungen der Moderne. Renger und Benjamin entwerfen zwei unterschiedliche Sprachen der Moderne oder, mit anderen Worten, zwei Lesestrategien, die die Gegenwart in je unterschiedlicher Weise in den Blick nehmen. Während Benjamin einerseits eine Art geschichtstheoretischer Archäologie der Gegenwart betreibt und Deutungsschichten der Photographie freilegt, in denen sich Formen von Geschichte zeigen, um andererseits von der Zäsur der Moderne zu erzählen, verbleibt Renger-Patzsch dezidiert an der Oberfläche, blendet die historische Dimension gänzlich aus, um dann doch den Formen eine besondere Tiefendimension zuzuweisen, eine Bedeutung, die eine letztlich überzeitliche Gültigkeit beanspruchen kann: eine »Beständige Welt« – so der Titel eines seiner zahlreichen Bücher. Entstanden sind Fibeln, die ein neues Sehen in den Zeiten der Moderne einüben sollen. Und so wurden Rengers Bücher dann auch gelesen: Ernst Toller erblickte in seiner begeisterten Rezension in »Die Welt ist schön« »das schönste Bilderbuch unserer Zeit, das ich kenne. […] Es ist ein Buch, das sich arbeitende Menschen der Großstadt neben ihren Schreibtisch legen sollten.«[25]

[23] Ders.: Versuch einer Einordnung der Fotografie. In: Fotoprisma (1953), S. 444f.
[24] Ders.: Meyer Plasmat im Dienste der Pflanzenphotographie. Hg. von der Optisch-Mechanischen Industrieanstalt Hugo Meyer & Co. Görlitz 1926 [Firmenschrift].
[25] Ernst Toller: Die Welt ist schön. In: Berliner Tagblatt v. 21.4.1929.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, 2b/d: Albert Renger-Patzsch: Meisterwerke. Hg. von Ann und Jürgen Wilde und Thomas Weski. München/Paris/London 1997, Abb. 52, 56 und 58.

Abb. 2a/c: Aperture Masters of Photography. Eugène Atget. Köln 1997, S. 53 und 15.

Abb. 3a/b: Französische Malerei des 19. Jahrhunderts. Von David bis Cézanne. Hg. vom Haus der Kunst München. München 1965, S. 425.

Abb. 4: Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön. München 1928 (Sammlung Stiegler).

Abb. 5: Musée Cantini: Le Pont Transbordeur et la Vision Moderniste. Marseille 1992, S. 50.

Abb. 6a/b: Andreas Haus: Laszlo Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme. München 1978, Tafel 41 und 42.

Abb. 7: Kim Sichel: Avantgarde als Abenteuer. Leben und Werk der Photographin Germaine Krull. München 1999, Tafel 7.24.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# Albert Renger-Patzsch
# Über die Grenzen unseres Metiers
# Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben?
# Text, Kontexte und Dokumente

Herausgegeben und mit einer Einleitung von Bernd Stiegler

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# Albert Renger-Patzsch *versus* August Sander oder Komplexe Einstellungen zur Geschichte

## I Konfrontationen und ihre Spuren

Wenn man den 1961 publizierten Text von Albert Renger-Patzsch »Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben?« liest, so trägt er kaum noch Spuren der fraglos scharfen Kritik, die ihn veranlaßt hatte. August Sander, gegen den er sich richtet, wird von Renger noch nicht einmal namentlich – und sei es beiläufig – erwähnt (einzig in der Einleitung der Redaktion wird er explizit benannt) und auch der historische Kontext von Sanders großangelegtem Projekt »Menschen des 20. Jahrhunderts« wird bestenfalls am Rande gestreift. In einer ganzen Reihe von Briefen äußerte Renger-Patzsch hingegen seine Kritik an Sander, die er bereits bei Erscheinen von Sanders Buch »Antlitz der Zeit« gegenüber Carl Georg Heise in ähnlicher Deutlichkeit formuliert hatte, unverblümt. Renger hatte 1960 den Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie erhalten und erfuhr, daß Sander ein Jahr später ebenfalls für diese Auszeichnung vorgesehen war. Dieser Preis »zeichnet bedeutende Leistungen aus, die mit Hilfe der Photographie erzielt wurden, insbesondere auf künstlerischem, humanitärem, karitativem, sozialem, technischem, erzieherischem oder wissenschaftlichem Gebiet«.[1] Genau diese Leistung konnte Renger-Patzsch in Sanders Werk nicht erkennen. Daher wandte er sich gleich an mehrere einflußreiche Mitglieder und nicht zuletzt an Gerhard Schröder, den damaligen Präsidenten der Gesellschaft, um gegen Sander als möglichen Preisträger seinen Einspruch einzulegen. So schrieb er etwa am 31. März 1961 an Fritz Gruber:

> So will ich doch Ihnen mitteilen, dass ich's auf tiefste bedauern müßte, wenn der Preis auf ihn fiele. Ich kenne Herrn Sander nicht persönlich – was auch nicht wichtig ist – und vor allem habe ich auch nichts gegen ihn als Person,

[1] So die Stiftungsurkunde, zit. nach der Homepage der Deutschen Gesellschaft für Photographie: http://www.dgph.de/preise/kulturpreis.html.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

aber ganz entschieden als meinen Nachfolger. Sander ist in seinem durchaus überschätzten Werk einer fixen Idée nachgelaufen, denn der Typus ist allenfalls schriftstellerisch, nie aber optisch, am allerwenigsten durch die Photographie zu erfassen. Man muss ihn da durch das sogenannte assoziative Element darstellen, statt durch Figur und Physiognomie, und das ist weder interessant, noch beweiskräftig [*durchgestrichen*: glaubhaft]. Schon in den 20er Jahren hat aus diesem Grunde unter anderen die Kestner Gesellschaft in Hannover die Ausstellung von Sander abgelehnt. Die Arbeiten sind teils naiv, teils oberflächlich, ausserdem als reine Fotografie nur durchschnittlich.[2]

Weitere Briefe folgten, doch auch diese konnten nicht verhindern, daß Sander der Preis zugesprochen wurde. Renger bat nun Wilhelm Schöppe, den Herausgeber der seinerzeit einflußreichen Photo-Zeitschrift »Fotoprisma«, seinen Text zu publizieren und sich auch für eine Publikation in der Schweizer Zeitschrift »Camera« einzusetzen. Dies lag Renger deshalb besonders am Herzen, weil seine Kritik an Sander auch durch ein Heft der Schweizer Zeitschrift »DU« weiter genährt wurde, die in seinen Augen »dazu gedient habe, diese missglückte Typisierung als den repräsentativen Typus des deutschen Menschen der 20er Jahre auszugeben und uns in ganz Europa lächerlich zu machen.«[3] Der dann in »Fotoprisma« publizierte Text ist Rengers kaum noch erkennbarer Einspruch gegen die weithin sichtbare und institutionalisierte Auszeichnung von Sanders Werk.

Bemerkenswert ist neben dieser offenkundigen Frontstellung zwei der wichtigsten Protagonisten der Photographie der Neuen Sachlichkeit auch die Tatsache, daß Renger und Sander sich noch nicht einmal kannten – und das nach einer jeweils über dreißigjährigen Tätigkeit als Photograph. Rechnet man noch Karl Blossfeldt hinzu, so muß man davon ausgehen, daß sich das berühmteste Dreigestirn der neusachlichen Photographie in Deutschland nie begegnet war.

Rengers scharfe Kritik an Sander liest sich weiterhin wie der Versuch, die Rezeption, die sein und Sanders Werk in der Zwischenkriegszeit erfahren hatte, gewissermaßen umzukehren. Während Sanders »Antlitz der Zeit« mit Ausnahme der rechten Publizistik weitgehend mit großer Emphase aufgenommen und diskutiert wurde, galt das für Rengers etwa

2 Albert Renger-Patzsch korrespondierte in dieser Angelegenheit auch mit Helmut Gernsheim, der, so ein Brief vom 27. Februar 1961, die Einschätzung von Albert Renger-Patzsch teilt. »Ich finde wie Sie, dass Sander nicht bedeutend genug ist.«

3 So der Brief von Albert Renger-Patzsch an Dr. Gerhard Schröder vom 31. März 1961, der im Anhang, S. 116, abgedruckt ist.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeitgleich erschienenes Buch »Die Welt ist schön« nicht in gleicher Weise.[4] Einigen begeisterten standen andere sehr ablehnende Rezensionen gegenüber. Rengers Buch war offenkundig polarisierend, dasjenige von Sander hingegen in heute durchaus überraschender Weise weit weniger.

Eine berühmte (und auch wirkmächtige), radikale wie zugleich rabiate Frontstellung nimmt Walter Benjamin in seinem Aufsatz »Kleine Geschichte der Photographie« vor. Während Sander von Benjamin überaus emphatisch rezipiert wird, erscheint Renger-Patzsch als Beispiel eines neusachlichen Ästhetizismus, der in aller Schärfe und Polemik abzulehnen sei. Beide photographischen Positionen werden von Benjamin jedoch in eigentümlicher Weise dekontextualisiert und zugespitzt. Lesen wir erst einmal den recht ausführlichen Passus zu Sander:

> August Sander hat eine Reihe von Köpfen zusammengestellt, die der gewaltigen physiognomischen Galerie, die ein Eisenstein oder Pudowkin eröffnet haben, in gar nichts nachsteht, und er tat es unter wissenschaftlichem Gesichtspunkt. »Sein Gesamtwerk ist aufgebaut in sieben Gruppen, die der bestehenden Gesellschaftsordnung entsprechen, und soll in etwa 45 Mappen zu je 12 Lichtbildern veröffentlicht werden.« Bisher liegt davon ein Auswahlband mit 60 Reproduktionen vor, die unerschöpflichen Stoff zur Betrachtung bieten. »Sander geht vom Bauern, dem erdgebundenen Menschen aus, führt den Betrachter durch alle Schichten und Berufsarten bis zu den Repräsentanten der höchsten Zivilisation und abwärts bis zum Idioten.« Der Autor ist an diese ungeheure Aufgabe nicht als Gelehrter herangetreten, nicht von Rassentheoretikern oder Sozialforschern beraten, sondern, wie der Verlag sagt, »aus der unmittelbaren Beobachtung«. Sie ist bestimmt eine sehr vorurteilslose, ja kühne, zugleich aber auch zarte gewesen, nämlich im Sinn des Goethischen Wortes: »Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.« Demnach ist es ganz in der Ordnung, daß ein Betrachter wie Döblin gerade auf die wissenschaftlichen Momente in diesem Werk gestoßen ist und bemerkt: »Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Photograph vergleichende Photographie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailphotographen gewonnen.« Es wäre ein Jammer, wenn die wirtschaftlichen Verhältnisse die weitere Veröffentlichung dieses außerordentlichen corpus verhinderten. Dem Verlag aber

[4] Vgl. zur Rezeption von Renger-Patzsch die umfangreiche Arbeit von Virginia Heckert: Albert Renger-Patzsch. Contextualizing the early work. 1920–1933. Diss. Columbia-University New York 1999. Zur Rezeption Sanders vgl. Claudia Gabriele Philipp: August Sanders Projekt: Menschen des 20. Jahrhunderts. Rezeption und Interpretation. Diss. Philipps-Universität Marburg 1986/87.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

kann man neben dieser grundsätzlichen noch eine genauere Aufmunterung zuteil werden lassen. Über Nacht könnte Werken wie dem von Sander eine unvermutete Aktualität zuwachsen. Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen. Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Man wird es, seinerseits, den andern anzusehen haben. Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas.[5]

Benjamins Verortung Sanders zwischen russischer Avantgarde einer- und Goethe andererseits deutet »Antlitz der Zeit« als zeitgenössischen Übungsatlas, der Moholy-Nagys auch in diesem Text an prominenter Stelle zitiertem Diktum, daß der Photounkundige der Analphabet der Zukunft sei, eine photographische Fibel zur Seite stellt. Wenn man Benjamins Text auch als Aufforderung deutet, Photographien neu, ja überhaupt lesen zu lernen, so ist offenkundig Sanders Buch die von ihm dazu bestimmte Fibel. Zu diesem Zweck wird Sanders Projekt aus der Geschichte der photographischen Darstellungsversuche des Typus herausgelöst und radikal in der Gegenwart angesiedelt. Auch mögliche politische Frontstellungen spielen keine Rolle mehr, wird doch Sanders Werk als »unmittelbare Beobachtung« im Sinne einer hier neu gefaßten »physiognomischen Auffassung« politisch gewissermaßen neutralisiert. Die Rasse wird durch die Klasse ersetzt und die inkriminierte Wissenschaft durch die vermeintlich vorurteilslose präzise Beobachtung der Photographie. Mit Sanders Buch in der Hand soll man, so könnte man diese Deutung zuspitzen, Photographien lesen lernen und zugleich die Gegenwart entziffern. Es ist, so Benjamin, ein radikal modernes Buch, das eine neue Alphabetisierung einleitet, die der wirklich moderne Mensch zu durchlaufen habe.

Ganz anders seine Einschätzung von Renger-Patzsch:

Hat die Photographie sich aus Zusammenhängen herausbegeben, wie sie ein Sander, eine Germaine Krull, ein Bloßfeldt geben, vom physiognomischen, politischen, wissenschaftlichen Interesse sich emanzipiert, so wird sie »schöpferisch«. Angelegenheit des Objektivs wird die »Zusammenschau«; der photographische Schmock tritt auf. »Der Geist, überwindend die Mechanik, deutet ihre exakten Ergebnisse zu Gleichnissen des Lebens um.« Je mehr die Krise

[5] Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann u. a. Bd. II. Frankfurt a. M. 1972ff., S. 373f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der heutigen Gesellschaftsordnung um sich greift, je starrer ihre einzelnen Momente einander in toter Gegensätzlichkeit gegenübertreten, desto mehr ist das Schöpferische – dem tiefsten Wesen nach Variante; der Widerspruch sein Vater und die Nachahmung seine Mutter – zum Fetisch geworden, dessen Züge ihr Leben nur dem Wechsel modischer Beleuchtung danken. Das Schöpferische am Photographieren ist dessen Überantwortung an die Mode. »Die Welt ist schön« – genau das ist ihre Devise. In ihr entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt, und die damit noch in ihren traumverlorensten Sujets mehr ein Vorläufer von deren Verkäuflichkeit als von deren Erkenntnis ist. Weil aber das wahre Gesicht dieses photographischen Schöpfertums die Reklame oder die Assoziation ist, darum ist ihr rechtmäßiger Gegenpart die Entlarvung oder die Konstruktion.[6]

So wie Renger-Patzsch bei seiner Kritik an Sander diesen noch nicht einmal erwähnt, so verzichtet auch Benjamin auf die Nennung seines Namens. Sein Buch »Die Welt ist schön« wird hingegen zu einem Emblem einer Photographie, die sich an die Mode verraten hat und die Ansprüche erhebt, die über das, was sie zu leisten imstande ist, weit hinausgehen. Rengers Photographie wird in Benjamins Darstellung zu einer schöpferischen Leistung, ja zu »Gleichnissen des Lebens«, steht also weit mehr in der Tradition der von ihm scharf kritisierten Kunstphotographie der Jahrhundertwende. Während Sander aus der Geschichte sorgfältig herausgelöst und radikal in der Gegenwart angesiedelt wird, gilt das genaue Gegenteil für Renger: Seine Arbeiten, die fraglos einen radikal modernen Zug haben, werden in die Tradition der piktorialistischen Photographie zurückgestellt, von der sie sich gerade dezidiert absetzen, um sie so einer vermeintlichen ästhetischen Ungleichzeitigkeit und eines Antimodernismus zu überführen.[7]

Renger hat auf diese Kritik nie geantwortet und sich noch nicht einmal dazu geäußert. Gleichwohl liest sich sein Text wie der Versuch, diese eigentümliche Fehlstellung zur Geschichte zu korrigieren, indem er nun seinerseits Sander an die Geschichte der Typenphotographie rückverweist. Um die Kritik von Renger-Patzsch besser verstehen zu können, ist es sinnvoll, Sanders Konzept in einen breiteren photographiehistorischen Kontext zu stellen. Seine Suche nach Typen war nicht die erste

6 Ebd., S. 376.

7 Da ich in dem ebenfalls in diesem Jahrbuch abgedruckten Aufsatz diese Zusammenhänge genauer dargestellt habe, verzichte ich hier auf eine detaillierte Analyse.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

und wird auch nicht die letzte in dieser Geschichte sein. Allerdings wird ihr spezifischer Ansatz erst dann deutlich, wenn man sie mit anderen vergleichbaren Konzepten kontrastiert.

## II Eine kleine Geschichte der Typusphotographie

Versuche, visuelle Typen zu erstellen, gehen weit in die präphotographische Zeit zurück. Die bekanntesten – und auch von Renger-Patzsch angeführten – stammen von Gall und Lavater, deren originellste wie pointierteste Kritik von Lichtenberg. In der Photographiegeschichte setzen solche Experimente erst in den 1870er Jahren ein, finden aber bis heute eine wenn auch gebrochene und meist kritisch gewendete Fortsetzung. Erich Stenger berichtet davon in seinem Buch »Siegeszug der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik« in einem kurzen Abschnitt über ›Kompositionsportraits‹ und ›Durchschnittsbilder‹ und erwähnt den 1935 in den Vereinigten Staaten unternommenen Versuch, »die Helden der Antike zu photographieren, indem man z. B. alle erreichbaren Darstellungen des Julius Cäsar zu einem Durchschnittsbild vereinigte.«[8] Auch dieser greift dabei auf Francis Galton zurück, der Ähnliches bereits ein halbes Jahrhundert vorher, allerdings mit Shakespeare und Alexander dem Großen unternommen hatte. 1890/91 sind sie bereits lexikonfähig, wie der folgende lange Eintrag in »Meyers Konversationslexikon« zeigt, der zugleich das technische Verfahren, um solche Typenphotos zu erstellen, minutiös beschreibt.

> *Porträts, zusammengesetzte*, wurden 1879 von Galton und Spencer als Hilfsmittel für physiognomische und ethnologische Studien empfohlen, sofern durch Verschmelzung verschiedener Bilder derselben Person, Familie, Gesellschaftsklasse, von Stammes-, Berufs- oder Leidensgenossen die zufälligen Züge ausgeschieden und die bleibenden oder gemeinsamen mit verstärkter Kraft festgehalten werden. Die Verschmelzung kann auf verschiedenen Wegen bewirkt werden, entweder durch optische Mittel oder am besten mit Hilfe der Photographie. […] Galton erdachte auch Apparate, um mittels Augengläsern aus isländischem Doppelspat 4–8 Porträte zur Deckung zu bringen; viel vollkommnere Ergebnisse liefert aber die von ihm angegebene, durch Batut und Bowditch verbesserte Methode der kombinierten Photographie, sei es der Personen selbst oder von deren Bildern, resp. deren Negativaufnahmen.

8 Erich Stenger: Siegeszug der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik. Seebruck am Chiemsee 1950, S. 90.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Um eine genaue Deckung zu erzielen, bedient man sich einer besonders vorgerichteten Camera, in welcher sich ein beweglicher Spiegel befindet, der, zuerst unter 45° geneigt stehend, das zu verschmelzende Bild zunächst auf eine in die obere Wandung der Kammer eingesetzte halbdurchsichtige Glasplatte wirft. Auf dieser bezeichnet ein Kreuz (†) Mund-, Nasen- und Augenstellung, und das Bild wird nun so eingestellt, daß Augen, Nase und Mund der Aufnahmen der Vorderansicht auf die vorgezeichneten Linien fallen. Ist dies geschehen, so wird der Spiegel durch einen Druck in die Höhe geklappt, worauf er sich innen an die obere Kastenwand anlegt, so daß die Strahlen nunmehr auf die in der Rückwand fest aufgestellte lichtempfindliche Platte fallen und daselbst das Bild hervorrufen. Die Expositionszeit für jedes Anteilbild richtet sich nach der für die Gesamtaufnahme nötigen Expositionsdauer. Beträgt dieselbe z. B. 60 Sekunden, und es wären 6 Porträte zu vereinigen, so würden für jedes einzelne 10 Sekunden entfallen, bei 10 Porträten nur 6 Sekunden, und so wirkt ein Kopf oder Negativbild nach dem andern auf dieselbe Platte. Es ist selbstverständlich, daß auf dem so gewonnenen zusammen gesetzten Bilde nicht alle Teile zur vollständigen Deckung kommen können, Stirnen, Haarfrisur, Nasen und Bart sind von oft sehr verschiedener Gestalt, und die Ohren sitzen nicht in gleicher Höhe am Kopfe, aber abgesehen von einiger Unsicherheit in den Außenumrissen, von den durch die verschiedene Länge der Nase erzeugten großen Nasenlöchern, wird stets ein Porträt von überraschend festen, mittlern Formen erzielt, welches ein ganz verschiedenes Gepräge zeigt, wenn Personen verschiedener Gesellschaftsklassen, z. B. 10 Droschkenkutscher, 10 Künstler, 10 Ärzte oder Naturforscher, so verschmolzen werden. Man kann überzeugt sein, daß damit ein mittlerer Typus erhalten wird, der z. B. bei der Vereinigung von Porträten derselben Rasse und Nationalität, derselben Verbrecherklasse, derselben Geisteskrankheit oft überraschend deutlich die charakteristischen Züge wiedergibt und deshalb von wissenschaftlichem Werte ist […].

Vielleicht liegt hier auch der beste Weg, das wahre Aussehen einiger historischer Personen, die auf jedem Ölgemälde, auf jedem Stiche anders aussehen, noch nachträglich festzustellen. Den ersten derartigen Versuch führte Galton mit sechs antiken Reliefbildern Alexander des Großen aus, und in gleicher Weise wurde ein Durchschnittsbild von Shakespeare hergestellt, von welchem viele alte, aber unter sich sehr verschieden aussehende Bilder vorhanden sind, und dasselbe Verfahren ist von Bowditch auf die Porträte von Washington angewendet worden. Es war nicht zu verkennen, daß in den so gewonnenen Durchschnittsbildern der Gesichtsausdruck veredelter und vergeistigter, wahrscheinlich auch ähnlicher ausfiel als in den einzelnen von mäßigen Künstlern hergestellten Originalen.[9]

Francis Galtons Versuche verhalten sich komplementär zu den in etwa zeitgleichen Experimenten Bertillons, der bekanntlich die Photographie

[9] Meyers Konversationslexikon. Bd. 18: Jahres-Supplement 1890–1891. Leipzig/Wien [4]1885–1892, S. 726f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

für polizeiliche Zwecke einzusetzen suchte und ein regelrechtes Identifikations- und polizeiliches Erkennungssystem entwickelte.[10] Während es jedoch Bertillon um die standardisierte Bestandsaufnahme von Verbrechern ging, deren *individuelle* Züge eine Wiedererkennbarkeit (und dann Überführung von Wiederholungstätern) ermöglichen sollte, zielte Galton auf die Visualisierung von allgemeinen *transindividuellen* Typen.[11] Dabei bediente er sich, wie der zitierte Artikel detailliert ausführt, eines technischen Verfahrens, das mithilfe der Mehrfachbelichtung die individuellen Züge zugunsten eines allgemeinen und vermeintlich ›typischen‹ Erscheinungsbildes in den Hintergrund treten ließ. Das Individuum hatte zu verschwinden, um den visuellen Typus Bild werden zu lassen. Allan Sekula hat diese unterschiedlichen Ansätze auf die Formeln eines ›nominalistischen Klassifikationssystems‹ bei Bertillon und eines ›essentialistischen Typologiesystems‹ bei Galton gebracht.[12] Und Elizabeth Edwards bestimmte diese Typen in Galtons Verfahren als ›gelebte Begriffe‹: »Sie sind eine taxonomische Essenz in einer Dialektik des Sichtbaren und des Unsichtbaren.«[13] Die Photographie macht dank der bis dahin entwickelten technisch-apparativen Möglichkeiten etwas sichtbar, was sich, so nahm Galton an, der menschlichen Wahrnehmung entzieht und diese doch strukturiert. Photographie ist im Sinne Galtons eine visuelle Archetypenlehre. Ihr geht es darum, die Vielfalt der Erscheinungen in eine im doppelten Wortsinn typologische Taxinomie zu bringen. Die Photographie zeigt eine archetypische Welt der Erscheinungen, in der das Dargestellte mit seinem vorgestellten Wesen verschmelzen soll. Das Wesen wird zum Bild. Der Typus wird photographische Gestalt.

10 Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung in: Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen. München 1999.

11 Zu Galton liegt mittlerweile eine Vielzahl von Aufsätzen vor. Vgl. exemplarisch Roland Meyer: Kartographien der Ähnlichkeit. Francis Galtons Kompositphotographien. In: The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit. Hg. von Markus Buschhaus und Inge Hinterwaldner. München 2006, S. 160–179, sowie Gunnar Schmidt: Francis Galton. Menschenproduktion zwischen Technik und Fiktion. In: Wissenschaftlicher Rassismus. Analysen einer Kontinuität in den Human- und Naturwissenschaften. Hg. von Heidrun Kaupen-Haas und Christian Saller. Frankfurt a. M. 1999, S. 327–345. Vgl. auch die zahlreichen Verweise unter: http://galton.org/composite.htm.

12 Allan Sekula: Der Körper und das Archiv. In: Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Hg. von Herta Wolf. Bd. 2. Frankfurt a. M. 2003, S. 269–334, hier: S. 324.

13 Elizabeth Edwards: Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien. In: Ebd., S. 335–358, hier: S. 341.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 1: Francis Galton: Zusammengesetzte Porträts mittels überlagerter Aufnahmen. Versuch eines allgemeingültigen Kriminellen-Porträts, 1883

Wie alle Taxonomien folgen auch diese dezidierten Vorannahmen und theoriestrategischen Interessen: Galton ging es nicht zuletzt um die Indienstnahme der Photographie zu Zwecken der Eugenik und einer rassischen Identifikationspraxis. Photographische Typen sind keine Ergebnisse von neutralen technischen Verfahren, sondern der explizite Versuch, die Existenz von Rassen, Verbrechertypen und anderen Randgruppen gerade über dasjenige Verfahren zu authentifizieren, dem man seinerzeit eben das Höchstmaß an Objektivität zuschrieb: der Photographie.[14] Galton ging es um Verfahren der objektivierenden Normalisierung – mit all ihren Schattenseiten. In seinem Buch »Inquiries into Human Faculty and its Development«[15] finden sich daher zahlreiche Beispiele einer abweichenden und somit Normalität überhaupt erst konstruierenden Physiognomie.

14 Vgl. dazu allg. Lorraine Daston/Peter Galison: Objektivität. Frankfurt a. M. 2007, sowie dies.: Das Bild der Objektivität. In: Ordnungen der Sichtbarkeit. Hg. von Peter Geimer. Frankfurt a. M. 2002, S. 20–99.

15 Francis Galton: Inquiries into Human Faculty and its Development. London 1883.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 2: Henry Pickering Bowditch: Twelve Boston Physicians and Their Composite Portrait – the Composite in the Centre. 1887

Viele weitere Versuche dieses Typs sollten folgen. Pauline Tarnowskys »Étude anthropométrique sur les prostituées et les voleuses«[16] zielt etwa mithilfe von zahllosen steckbriefartigen Photographien russischer Verbrecherinnen und Prostituierten auf deren systematische Erfassung und ›Früherkennung‹, während Jenness Richardson und Alice C. Fletcher Indianerinnen zum Gegenstand der Kompositphotographie machen.[17]

16 Pauline Tarnowsky: Étude anthropométrique sur les prostituées et les voleuses. Paris 1889.

17 In: Science vom 7.5.1886: Individual and composite photographs of three Dakota (sioux) women, ebenfalls abgebildet in: From Site to Sight (Ausstellungskatalog). Cambridge/Massachussetts 1986, S. 102.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Und der ebenso berühmte wie berüchtigte Cesare Lombroso unternahm zusammen mit Guglielmo Ferrero eine Typisierung der Frau als Verbrecherin und Prostituierten, die allerdings eher Bertillons Verfahren verpflichtet war.[18] Doch auch recht skurrile Versuche finden sich in der Photographiegeschichte des 19. Jahrhunderts, wie etwa jene von Bowditch, der das Verfahren anwendete, um ein Kompositportrait (und somit einen Typus) von Physikprofessoren aus Boston zu erstellen.

Grundsätzlich ist dieses Verfahren so offen, daß man ein Kompositbild einer beliebigen, frei wählbaren Gruppe erstellen kann: einer Schulklasse oder der Teilnehmer eines Abendessens bei einem besonderen (oder auch schlicht zufälligen) Anlaß, aller europäischen Münzen oder aller Harvard-Absolventen der letzten 100 Jahre etc. Doch genau diese eher spielerisch-ironische Anwendung ist Bowditch fremd, selbst wenn es hier anders aussehen mag. Auch ihm geht es um Bilder der Norm, um normierende Bilder, die in der Vielfalt der Erscheinungen ein prägendes Gesetz vermuten, durch das ein angenommenes Wesen endlich sichtbar wird. In Walter E. Woodburys »Photographic Amusements«[19] findet sich ein Abschnitt zur Kompositphotographie, der den Bogen von Galton zu Bowditch schlägt und zugleich ein riesiges Feld möglicher visueller Eroberungen absteckt:

> Francis Galton was one of the first to employ this system. In the appendix to his »Inquiries into Human Faculty« Galton has described the very elaborate and perfect form of apparatus which he has used in his studies; but entirely satisfactory results may be obtained with much more simple contrivances. The instrument used by Prof. Bowditch is merely an old-fashioned box camera, with a hole cut in the top for the reception of the ground-glass plate upon which the image is to be reflected for purposes of adjustment. The reflection is effected by a mirror set at an angle of 45 degrees in the axis of the camera, and pivoted on its upper border so that, after the adjustment of the image, the mirror can be turned against the upper side of the box, and the image allowed to fall on the sensitive plate at the back of the camera. The original negatives are used as components, and are placed in succession in a small wooden frame which is pressed by elliptical springs against a sheet of glass fastened vertically in front of the camera. By means of this arrangement it is possible to place each negative in succession in any desired position in a

18 Cesare Lombroso/Guglielmo Ferrero: Das Weib als Verbrecherin und Prostituirte. Anthropologische Studien – gegründet auf einer Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes. Hamburg 1894. Vgl. dazu auch: http://www.8ung.at/gik_site/dreamweaver/texte_annegretfriedrich.htm.

19 Walter E. Woodbury: Photographic Amusements. New York 1918.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

plane perpendicular to the axis of the camera, and thus to adjust it so that the eyes and the mouth of its optical image shall fall upon the fiducial lines drawn upon the ground-glass plate at the top of the camera. An Argand gas burner with a condensing lens furnishes the necessary illumination.

»For our amateur photographers,« writes Prof. Bowditch, »who are constantly seeking new worlds to conquer, the opportunity of doing useful work in developing the possibilities of composite photography ought to be very welcome. Not only will the science of ethnology profit by their labors, but by making composites of persons nearly related to each other, a new and very interesting kind of family portrait may be produced. The effect of occupation on the physiognomy may also be studied in this way. By comparing, for instance, the composite of a group of doctors with that of a group of lawyers, we may hope to ascertain whether there is such a thing as a distinct legal or medical physiognomy.«[20]

Viele weitere Beispiele wären anzuführen, wie etwa Arthur Batuts Kompositportraits in seinem 1887 erschienen Buch »La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'un tribu ou d'une race«,[21] Treus »Durchschnittsbild und Schönheit«[22] oder auch, nun in sozialkritischer Absicht, Lewis Hines Kompositbild von Kinderarbeiterinnen aus dem Jahr 1913.[23] Und viele weitere Ergänzungen und Präzisierungen wären hier vorzunehmen. Ich beschränke mich auf zwei weitere Beispiele dieser Debatten. Das erste stammt – und das mag überraschen – von Ludwig Wittgenstein: Wittgenstein führte in einem Passus aus seinem »Vortrag über Ethik« nicht nur Galton als Referenz an, sondern hatte auch, wie ein Fund von Michael Nedo im Nachlaß zeigt, ein Kompositportrait à la Galton von seiner Familie angefertigt. Bei Wittgenstein geht es aber nicht nur um die Frage der Ethik, sondern um einen zentralen Begriff aus den »Philosophischen Untersuchungen«, den ich an dieser Stelle nicht detailliert diskutieren kann, gehört er doch zu den komplexesten seiner Theorie: den der Familienähnlichkeit.[24]

20 Ebd., S. 99f.

21 Vgl. dazu Christian Phéline: L'Image accusatrice. Paris 1985 (Les Cahiers de la Photographie 17).

22 Georg Treu: Durchschnittsbild und Schönheit. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 9 (1914), S. 433–448.

23 Sekula, Der Körper und das Archiv (wie Anm. 12), S. 321.

24 Vgl. dazu den schönen Vortrag von James Conant: Family Resemblance. Composite Photography, and Unity of Concept. Goethe, Galton, Wittgenstein (als Audio-File im Netz unter: http://wab.aksis.uib.no/wab_contrib-audio-cj-photo05.page); sowie Ralf Goeres: Die Entwicklung der Philosophie Ludwig Wittgensteins unter besonderer Berücksichtigung seiner Logikkonzeptionen. Würzburg 2000, S. 259 (dort auch mit weiteren Nachweisen) und insbesondere



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 3: Ludwig Wittgenstein/Moritz Nähr: Komposit-Photo:
Hermine, Helene, Margarethe und Ludwig Wittgenstein

Das zweite Beispiel stammt aus einer aktuellen Debatte, die dabei aber mit Immanuel Kant ein vermeintliches theoretisches Vorbild gefunden hat: Im Paragraph 17 der »Kritik der Urteilskraft« findet sich ein Passus, der die Frage der ästhetischen Normalidee diskutiert. Diese ist ein Anschauungs-Bild, »dem nur die Gattung im ganzen, aber kein einzelnes abgesondert adäquat ist«. Und weiter:

> Sie ist das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen, Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihren Erzeugungen in derselben Spezies unterlegte, aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben scheint.[25]

den Beitrag von Michael Nedo in: Ludwig Wittgenstein. Ingenieur – Philosoph – Künstler. Hg. von Günter Abel, Matthias Kroß und Michael Nedo. Berlin 2007 (Wittgensteiniana 1).

[25] Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. § 17, S. 58f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Normalidee als Anschauungsbild, das die Erscheinungen als Vorstellung des Allgemeinen begleitet, feiert nun in der modernen Wahrnehmungspsychologie fröhliche Urständ.[26] Karl Grammer und Randy Thornhill arbeiteten nun auch explizit mit den Verfahren Galtons, um ihre Hypothese, daß Männer wie Frauen die Durchschnittlichkeit des Gesichts gegenüber einer markanten Ausprägung präferieren, zu überprüfen.[27] Und der Versuch zeigte das, was er zeigen sollte: Zumindest Frauen scheinen die Norm der Abweichung gegenüber vorzuziehen.[28] Dieter E. Zimmer widmete unter dem Titel »Schönheit – was ist das?« gleich ein ganzes »ZEIT-Magazin« diesem Thema, das Evolutionsbiologie mit Verhaltenspsychologie kombiniert. Den Umschlag zierte ein Kompositphoto aus 16 japanischen Mädchengesichtern.

Bei einem solchen Ergebnis der empirischen Psychologie ist es nicht verwunderlich, daß auch Verfahren entwickelt werden, um umgekehrt die individuellen Bilder in solche der Norm entsprechende bzw. diese erst konstruierende umzubilden.

Unter dem etwas reißerischen Titel »Per Mausklick zum Fotomodell-Gesicht. Software verschönert Portraitfotos durch Algorithmen« wird ein Computerprogramm von Daniel Cohen-Or, ein Informatiker der Universität Tel Aviv, vorgestellt, der die ästhetische Norm zum Bild zu machen verspricht und dabei bereits zahlreiche Anwendungsfelder imaginiert.

> Mit einem Klick ein Foto eines Durchschnittsgesichts zu einem Model machen – das verspricht das Computerprogramm eines Forschers der Universität Tel Aviv. »Dank Algorithmen kann man Attraktivität problemlos objektivieren und auf eine mathematische Formel reduzieren«, so der Entwickler Daniel Cohen-Or. Schon vor der Massentauglichkeit der Software spekuliert er über zukünftige Anwendungsgebiete. Sie könnte Schönheitschirurgen zur Anleitung dienen, den Grafikern von Magazintitelblättern unter die Arme greifen oder vielleicht überhaupt zum Bestandteil von Digitalkameras werden. Schönheit liege nicht nur im Auge des Betrachters, sondern sei auch in

[26] Vgl. etwa Hermann Kalkofen/Andreas Müller/Michaela Strack: Normalidee und Durchschnittsbild. Beiträge zur empirischen Ästhetik des Gesichts. Göttingen 1990 (IWSP-Arbeitsbericht 90/2).

[27] Karl Grammer/Randy Thornhill: Die menschliche Gesichtsattraktivität und sexuelle Selektion. Die Rolle der Symmetrie und Durchschnittlichkeit. In: Journal of Comparative Psychology 108 (1994), Nr. 3, S. 233–242 [eine deutsche Fassung im Netz unter: http://evolution.anthro.univie.ac.at/institutes/urbanethology/resources/pdf/symmetry.pdf ].

[28] Vgl. dazu auch Winfried Menninghaus: Das Versprechen der Schönheit. Frankfurt a. M. 2003, bes. S. 216–255.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den Augen der Mehrheit der Betrachter feststellbar, so die Ausgangsthese Cohen-Ors. Er untersuchte daher 68 israelische sowie deutsche Männer und Frauen im Alter zwischen 25 und 40 Jahren, die er 100 Gesichter nach ihrer Schönheit auf einer Skala beurteilen ließ. Die Bewertungen fanden Eingang in eine Datenbank und wurden mit 250 Messungen und Eigenschaften des Gesichts verglichen, etwa mit den Proportionen von Nase, Kinn und dem Abstand zwischen Ohren und Augen. Davon ausgehend, entwickelten die Wissenschaftler einen Algorithmus, der ein beliebiges Foto durch die als attraktiv befundenen Eigenschaften verändern kann. Das Besondere an dieser Erfindung sei die kaum merkliche Veränderung – im Gegensatz zu bisher oft üblichen starken Eingriffen bei Bildern von Models auf Titelseiten. Das erzielte Bild sei dem Originalbild in vielen Fällen sehr ähnlich, sagen erste Tester. Mit den Ergebnissen von markanten Gesichtern wie etwa bei Woody Allen oder Brigitte Bardot waren die israelischen Entwickler hingegen wenig zufrieden. »Der Durchschnitt, den man aus einer Stichprobe von Gesichterfotos zieht, liefert durchaus allgemein gefällige Grundmuster«, bestätigt der deutsche Psychologe und Schönheitsforscher Ronald Henss gegenüber pressetext. Dieses Durchschnittsbild habe zwar noch nichts zu tun mit der maximalen Schönheit, da individuelle Gesichter aufregender seien. »Doch nicht immer aufregender im positiven Sinn.« Die Existenz allgemein gefälliger Grundmuster könne auch bei Tieren beobachtet werden, so der Saarbrücker Autor abschließend.[29]

Daniel Cohen-Or nennt dieses Verfahren eine »digital face beautification technique«. Man kann Porträtphotos aller Art in eine »automatic facial attractiveness engine« eingeben, und erhält dann das normativ idealisierte Bild.[30] Was hier offenkundig gänzlich unironisch als automatische normalisierende Verschönerung ausgegeben wird, erscheint bei der Kon-

[29] Http://pressetext.de/news/081111017/per-mausklick-zum-fotomodell-gesicht; vgl. auch die Homepage http://www.cs.tau.ac.il/~tommer/beautification2008.

[30] Die Homepage präzisiert das Verfahren: »When human raters are presented with a collection of shapes and asked to rank them according to their aesthetic appeal, the results often indicate that there is a statistical consensus among the raters. Yet it might be difficult to define a succinct set of rules that capture the aesthetic preferences of the raters. In this work, we explore a data-driven approach to aesthetic enhancement of such shapes. Specifically, we focus on the challenging problem of enhancing the aesthetic appeal (or the attractiveness) of human faces in frontal photographs (portraits), while maintaining close similarity with the original. The key component in our approach is an automatic facial attractiveness engine trained on datasets of faces with accompanying facial attractiveness ratings collected from groups of human raters. Given a new face, we extract a set of distances between a variety of facial feature locations, which define a point in a high-dimensional 'face space'. We then search the face space for a nearby point with a higher predicted attractiveness rating. Once such a point is found, the corresponding facial distances are embedded in the plane and serve as a target to define a 2D warp field which maps the original facial features to their adjusted locations. The effectiveness of our technique was experimentally validated by independent rating experiments, which indicate that it is indeed capable of increasing the facial attractiveness of most portraits that we have experimented with.«



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

zeptkünstlerin Nancy Burson mit einer eindeutig kritischen Pointe. Ihr geht es nämlich nicht um die vermeintlich neutrale Größe der Schönheit, sondern um jene ungleich problematischere der Rasse. Burson hatte die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung genutzt, um Galtons Verfahren in kritischer Absicht wiederzubeleben und zahlreiche Kompositphotographien angefertigt, so etwa »Warheads« (55 % Reagan, 45 % Breschnew, Thatcher, Mitterand und Deng jeweils weniger als 1 %), »Big Brothers« (generiert aus Bildern von Stalin, Mussolini, Mao, Hitler und Khomeni), aber auch »Beauty Composites«, die auf Bilder von Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe, Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields und Meryl Streep zurückgreifen.[31]

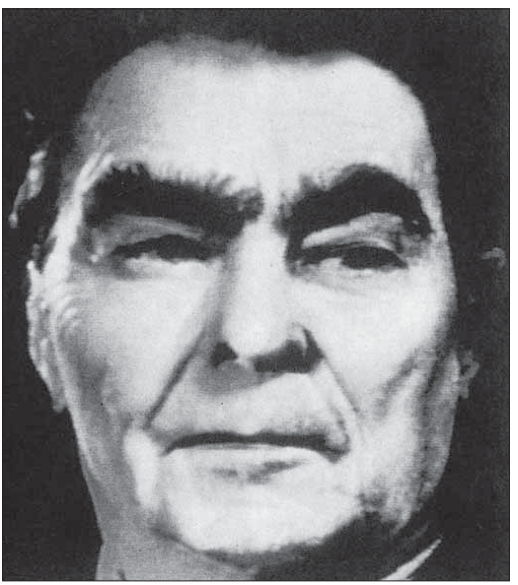


Abb. 4a: Nancy Burson: Warhead I (Reagan 55 %, Breschnew 45 %, Thatcher weniger als 1 %, Mitterrand weniger als 1 %, Deng weniger als 1%), 1982

[31] Nancy Burson/Richard Carling/David Kramlich: Composite. Computer Generated Photographs. New York 1986; vgl. auch Vilém Flusser/Nancy Burson: Chimären. In: Fotografie nach der Fotografie. Hg. von Hubertus von Amelunxen u. a. Dresden/Basel 1995, S. 150–155.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 4b: Nancy Burson: Big Brother (Stalin, Mussolini, Mao, Hitler, Khomeini), 1983

Abb. 4c: Nancy Burson: First Beauty Composite (Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren & Marilyn Monroe), 1982

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abb. 4d: Nancy Burson: Second Beauty Composite (Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields & Meryl Streep), 1982

Auch Burson konstruierte eine Maschine, in die man Bilder eingeben bzw. in der man mit vorgegebenen Bildern experimentieren konnte.

Allerdings zielt ihre 2000 gebaute »Human Race Machine« gerade nicht auf die Distinktion von Rassen, sondern auf ihre visuell effektiv in Szene gesetzte Aufhebung qua Inszenierung. »A camera captures your image while you sit in front of the machine. You use The Human Race Machine morphing program to apply the changes you would like to see.«[32] So beschreibt Burson das Verfahren: Die Maschine funktioniert wie ein Paßbildautomat, nur daß das hier entwickelte Bild das eigene eigentümlich verfremdet: Der Betrachter sieht sich selbst als Asiate, Afrikaner, Europäer etc., wobei das entstandene Gegenüber ihn anblickt. Bei »He/She« überträgt sie dieses Verfahren auf die Gender-Frage, bei den »Mankind Images« auf jene der Nationalitäten und Rassen. Diese Bilder haben ein berühmtes und zugleich höchst umstrittenes Vorbild:

Am 18. November 1993 zierte ein freundliches Mädchen das Cover der Sonderausgabe des »TIME-Magazine« zum Thema »The New Face

[32] Http://www.humanracemachine.com/faq.html.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

of America«. Dieses sollte der ›first multicultural society‹, deren Existenz hier aufgezeigt werden sollte, ein Antlitz geben, indem die verschiedenen Rassen je nach ihrem Anteil an der Gesamtbevölkerung in einer Kompositphotographie berücksichtigt wurden.

Auch hier wäre vieles zu ergänzen, da sich zahllose Beispiele eines Experimentierens mit Kompositphotographien in kritischer, aber auch schlicht spielerischer Absicht in der zeitgenössischen Kunst und im Netz finden. Auch hier nur zwei weitere Beispiele: »Jeden Tag ein Selbstportrait. Am Ende des Monats alle Bilder übereinandergelegt, und so ein ›Durchschnittsbild‹ des Monats erhalten«, schreibt ein gewisser marqs auf der Homepage von sevenload.com und fertigt seit dem Herbst 2003 solche Bilder an, die er dann auch sukzessive ins Netz stellt. ›Monatsdurchschnittsbilder‹ nennt er diese. Auch das eigene Gesicht, das individuelle Erscheinungsbild ist typisierbar, wenn man eine diachrone Perspektive einnimmt. Marqs greift hier auf künstlerische Projekte, wie etwa jene Roman Opalkas, der jeden Tag von sich ein Selbstportrait mit idealiter gleichen Lichtverhältnissen und neutralem Gesichtsausdruck anfertigt, zurück, überblendet aber die Einzelbilder und deren Singularität. Gerade durch diese obsessive serielle Arbeit am eigenen Selbstbild erhalten die photographischen Selbstportraits ihre Komplexität, die bei Opalka durch weitere konzeptuelle Arbeiten begleitet werden, so etwa der offenen gemalten Zahlenreihe in seiner Werkgruppe »1965 / 1–∞«, die, beginnend mit 1, nicht nur immer länger, sondern durch die allmähliche Zugabe von Weiß auch immer heller wird.

Thomas Ruff, der in immer wieder innovativer wie überraschender Weise, in Bildserien photographische Konzepte analysiert und auf die Spitze treibt, entdeckte eine besondere Kamera: eine ›Minolta-Montage-Unit‹, die in den 1970er Jahren von der Polizei eingesetzt wurde, um Phantombilder zu erstellen. Ruff verwendete sie, um jeweils zwei Bilder zu überblenden und so einen eigentümlichen (und zugleich wirklich witzigen) Kippeffekt des Bildes zu erzielen: Er nannte diese Serie »andere Porträts«.

Christian Mahler arbeitet hingegen direkt mit dem Computer und berechnet mit ihm Kompositbilder, die sich keineswegs auf Portraits beschränken. So werden etwa die ersten 100 Einträge der Google-Ergebnisseite zum Suchbefehl ›Mona Lisa‹ zu einer Aufnahme übereinandergelegt, oder es werden alle Einzelbilder des Films »2001 – Odyssee im Weltraum« zu einem einzigen Bild. Weitere Gegenstände sind etwa



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

alle Bundestagesabgeordnete,[33] 100 Klassenfotos, 1000 Hochzeitsfotos. 100 Nackte, 100 Paare, die sich selbst fotografieren, oder alle Häuser eines Brandenburger Dorfes.[34] Mit solchen Projekten steht er keineswegs allein: Larry Holdaway hat etwa die Serie »News Porn« entwickelt, die aus »series of composite images created by blending daily photo samples which have been taken from the front page of cnn.com« besteht.[35] Daran schließen zahlreiche weitere Serien an, die er unter dem Titel »Photáges« versammelt: alle bekannten Opfer des Attentats 9/11, aber auch der Terroristen, Pornostars, Jesus- und Buddha-Darstellungen oder, um nur noch ein weiteres Beispiel unter vielen zu nennen, alle amerikanischen Präsidenten.[36]

Eine letzte historische Wende: Etwa zeitgleich mit Sanders Mappenwerksprojekt entstehen nicht nur weitere, nun dezidiert rassistische photographische Typenlehren, wie etwa jene Erna Lendvai-Dircksens, die ab 1935 im »Gauverlag Bayreuth« eine ganze Buchreihe mit zahlreichen Bänden zu Volkstypen herausbrachte,[37] sondern auch Ernst Jüngers provokativer Entwurf einer Bestimmung des Typus als neue Konfiguration eines anti- bzw. postbürgerlichen Zeitalters, die er in verschiedenen Texten und nicht zuletzt im »Arbeiter« entwickelt hat. Auch Jünger schließt die Photographie, der er verschiedene kürzere Texte widmet, mit dem Typus kurz.[38] Bereits in dem programmatischen Text »Über den Schmerz« wird die Photographie im Zusammenhang der Ausbildung des Typus in den Blick genommen: »Wir wiesen bereits im ›Arbeiter‹ darauf hin«, heißt es hier,

> daß die Photographie eine Waffe ist, deren sich der Typus bedient. Das Sehen ist ihm ein Angriffsakt. […] Auch in der Politik gehört das Lichtbild

33 Bereits in Arthur Holitscher (Amerika heute und morgen. Reiseerlebnisse. Berlin [6]1913) findet sich eine Kompositphotographie von 13 fortschrittlichen amerikanischen Senatoren.

34 Http://www.lem-studios.com/EXHIBITIONS/eigenface.htm. Vgl. auch das Gespräch mit ihm unter: http://www.de-bug.de/mag/6125.html.

35 Http://www.bluestarfolly.com/art/newsporn.

36 Http://www.bluestarfolly.com/art/photage/faces.html. Ein weiteres, wunderbar ironisches Beispiel unter vielen ist eine Kompositphotographie von Schweizer Kühen: http://www.mendel-museum.com/ger/1online/gallery.htm.

37 Vgl. zum Themenkomplex der Photographie im Nationalsozialismus Rolf Sachsse: Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat. Berlin 2003 (zur Frage der Typenphotographie, die hier nur am Rande behandelt wird, bes. S. 154ff.).

38 Diese habe ich an anderer Stelle darzustellen versucht. Vgl. Ernst Jünger: Photographie und Bildpolitik. In: D. Verf.: Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik. München 2009, S. 153–176.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> zu den Waffen, deren man sich mit immer größerer Meisterschaft bedient. Insbesondere scheint es dem Typus ein Mittel dazubieten, den individuellen, das heißt: den seinen Ansprüchen nicht mehr gewachsenen Charakter des Gegners aufzuspüren; die private Sphäre hält dem Lichtbild nicht mehr stand.[39]

Die Photographie ist nicht nur ein Ausdrucksmittel im technischen Kampf, das alles, was sie aufzeichnet, sogleich in Typen verwandelt und ihnen die Individualität raubt, sondern zugleich auch der Ausdruck dieser tiefgreifenden Umwälzung der Gesellschaft insgesamt. In der Photographie zeigt sich in doppelter Weise, daß das Zeitalter des Typus angebrochen ist. Ernst Jünger spielt in diversen Texten die eigentümliche Doppelkonfiguration zwischen elementaren Ordnungen und ephemeren Zeitläuften durch, deren Beziehung durch Begriffe wie den Typus überhaupt erst wahrnehmbar wird, ist dieser doch eine Art theoretische wie physiognomische Anschauungsform zugleich. Das gilt dann eben auch für die Photographie, der er immerhin einige Bildbände und Essays widmet.

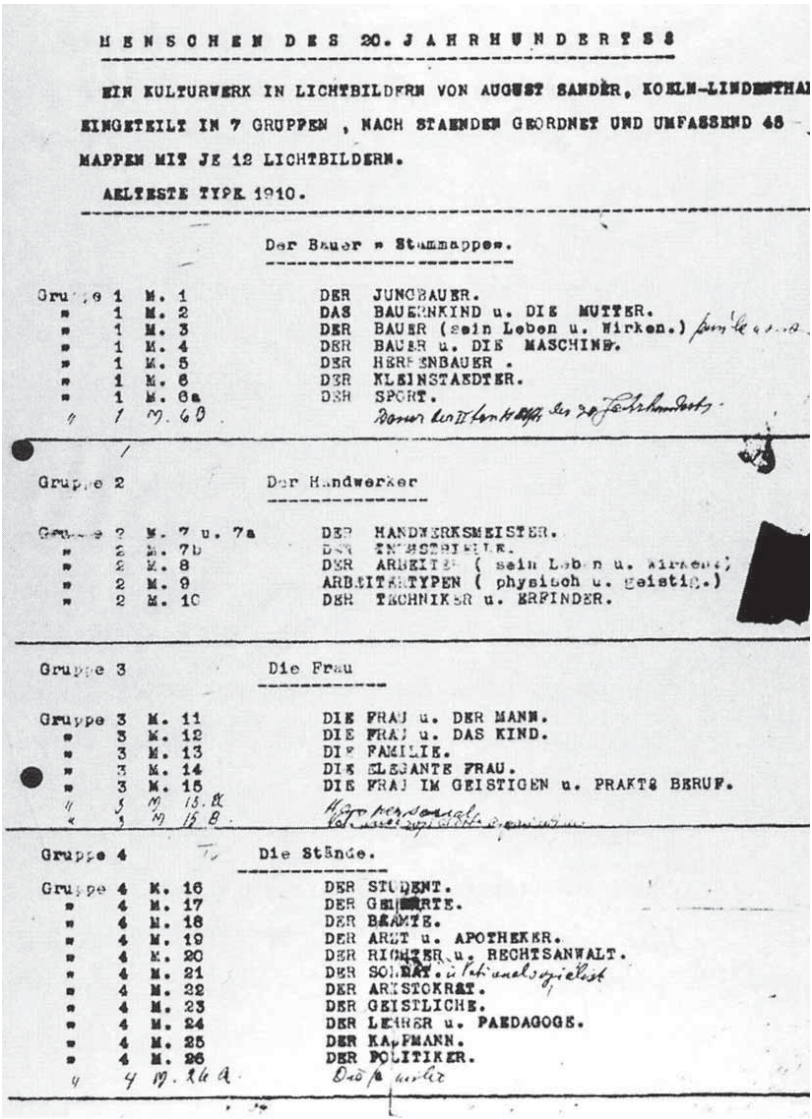
Es ist nun durchaus bemerkenswert, daß Renger-Patzsch Jünger schätzte, mit ihm zwei Bücher realisierte und auch korrespondierte,[40] gleichwohl aber in seinem Aufsatz nicht auf Jünger rekurriert. Hier skizziert er eine Theorie des Typus, die mit jener Jüngers nicht kompatibel ist. Renger plädiert – wie auch an anderen Orten – für eine sachliche Bescheidenheit der Photographie, die sich dem Gegenstand und seiner Form zu verschreiben hat, und sich daher zugleich mit der Oberfläche bescheiden muß. Die Schale für den Kern zu nehmen oder hinter dieser einen solchen zu vermuten, würde bedeuten, die Photographie wieder an genau jene Tradition zurückzuverweisen, von der sie sich gerade emanzipiert hat: der bildenden Kunst und der traditionellen Ästhetik. Gleichwohl entwirft Renger-Patzsch eine regelrechte Theorie der Form, die es ihm gestattet, ›elementare Räume‹, um den Begriff Jüngers aufzunehmen, *und* radikale Moderne zu assoziieren. Diese ist das Gegenmodell zu einer Transzendierung der Oberfläche, die er exemplarisch bei Sander

[39] Ernst Jünger: Über den Schmerz. In: Ders.: Sämtliche Werke. Zweite Abteilung. Essays 1. Bd. 7: Betrachtungen zur Zeit. Stuttgart 1980, S. 143–191, hier: S. 182.

[40] Vgl. dazu Ernst Jünger – Albert Renger-Patzsch. Briefwechsel 1943–1966 und weitere Dokumente. Hg. von Matthias Schöning, d. Verf. und Ann und Jürgen Wilde. München 2009, sowie Albert Renger-Patzsch: Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie. Hg. von d. Verf. und Ann und Jürgen Wilde. München 2009.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 



MENSCHEN DES 20. JAHRHUNDERTS

EIN KULTURWERK IN LICHTBILDERN VON AUGUST SANDER, KÖLN-LINDENTHAL

EINGETEILT IN 7 GRUPPEN , NACH STAENDEN GEORDNET UND UMFASSEND 45 MAPPEN MIT JE 12 LICHTBILDERN.

ALTESTE TYPE 1910.

Der Bauer = Stammappe.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Gruppe 1 | M. 1 | | DER JUNGBAUER. |
| " 1 | M. 2 | | DAS BAUERNKIND u. DIE MUTTER. |
| " 1 | M. 3 | | DER BAUER (sein Leben u. Wirken.) |
| " 1 | M. 4 | | DER BAUER u. DIE MASCHINE. |
| " 1 | M. 5 | | DER HERRENBAUER . |
| " 1 | M. 6 | | DER KLEINSTAEDTER. |
| " 1 | M. 6a | | DER SPORT. |
| " 1 | M. 6b | | |

Gruppe 2 — Der Handwerker

| | | |
|---|---|---|
| Gruppe 2 | M. 7 u. 7a | DER HANDWERKSMEISTER. |
| " 2 | M. 7b | DER INDUSTRIELLE. |
| " 2 | M. 8 | DER ARBEITER ( sein Leben u. Wirken.) |
| " 2 | M. 9 | ARBEITERTYPEN ( physisch u. geistig.) |
| " 2 | M. 10 | DER TECHNIKER u. ERFINDER. |

Gruppe 3 — Die Frau

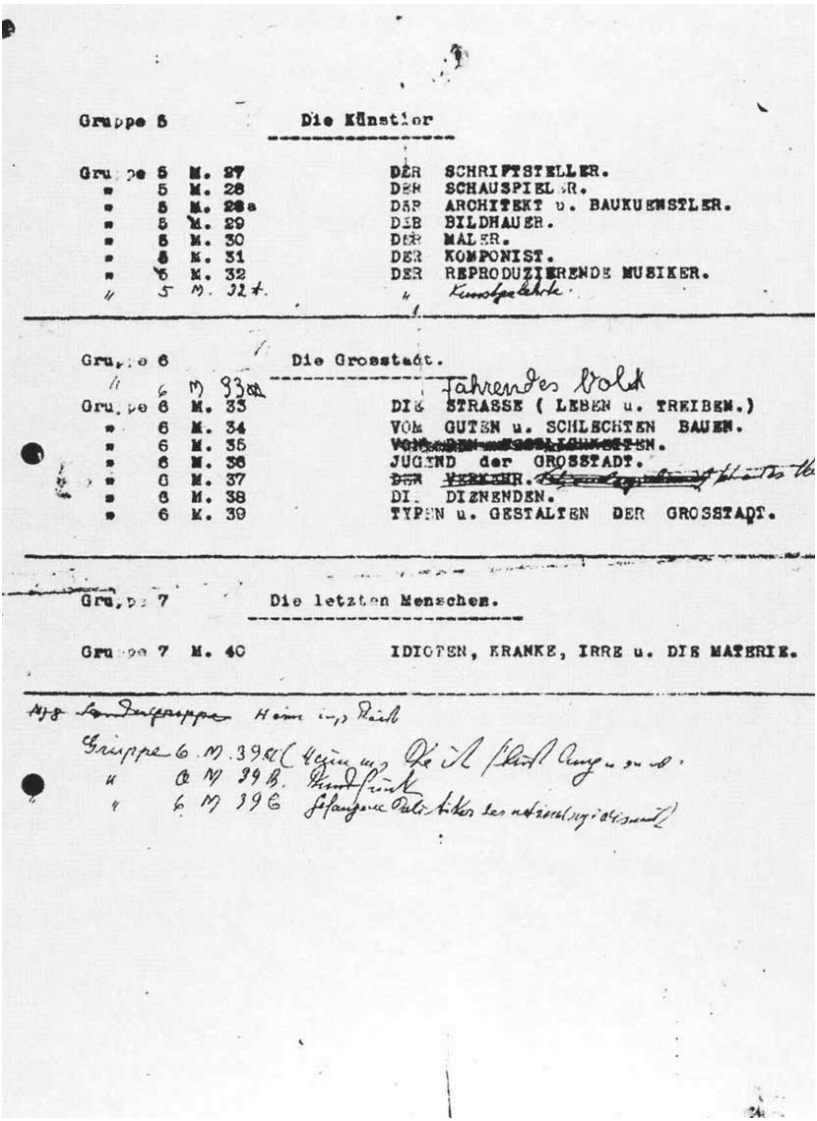
| | | |
|---|---|---|
| Gruppe 3 | M. 11 | DIE FRAU u. DER MANN. |
| " 3 | M. 12 | DIE FRAU u. DAS KIND. |
| " 3 | M. 13 | DIE FAMILIE. |
| " 3 | M. 14 | DIE ELEGANTE FRAU. |
| " 3 | M. 15 | DIE FRAU IM GEISTIGEN u. PRAKT. BERUF. |
| " 3 | M. 15 A | |
| " 3 | M. 15 B | |

Gruppe 4 — Die Stände.

| | | |
|---|---|---|
| Gruppe 4 | M. 16 | DER STUDENT. |
| " 4 | M. 17 | DER GEBILDETE. |
| " 4 | M. 18 | DER BEAMTE. |
| " 4 | M. 19 | DER ARZT u. APOTHEKER. |
| " 4 | M. 20 | DER RICHTER u. RECHTSANWALT. |
| " 4 | M. 21 | DER SOLDAT. |
| " 4 | M. 22 | DER ARISTOKRAT. |
| " 4 | M. 23 | DER GEISTLICHE. |
| " 4 | M. 24 | DER LEHRER u. PAEDAGOGE. |
| " 4 | M. 25 | DER KAUFMANN. |
| " 4 | M. 26 | DER POLITIKER. |
| " 4 | M. 26 a | |

Abb. 5a: August Sander: Urkonzept Menschen des 20. Jahrhunderts, 1925/27
– Dokument aus der REWE-Bibliothek,
Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur –
August Sander Archiv, Köln

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Gruppe 5 Die Künstler

Gruppe 5 M. 27 DER SCHRIFTSTELLER.
" 5 M. 28 DER SCHAUSPIELER.
" 5 M. 28a DER ARCHITEKT u. BAUKUNSTLER.
" 5 M. 29 DER BILDHAUER.
" 5 M. 30 DER MALER.
" 5 M. 31 DER KOMPONIST.
" 5 M. 32 DER REPRODUZIERENDE MUSIKER.
" 5 M. 32+. " Kunstgelehrte.

Gruppe 6 Die Grosstadt.

" 6 M 33a fahrendes Volk
Gruppe 6 M. 33 DIE STRASSE ( LEBEN u. TREIBEN.)
" 6 M. 34 VOM GUTEN u. SCHLECHTEN BAUEN.
" 6 M. 35 [illegible].
" 6 M. 36 JUGEND der GROSSTADT.
" 6 M. 37 [illegible].
" 6 M. 38 DIE DIENENDEN.
" 6 M. 39 TYPEN u. GESTALTEN DER GROSSTADT.

Gruppe 7 Die letzten Menschen.

Gruppe 7 M. 40 IDIOTEN, KRANKE, IRRE u. DIE MATERIE.

Abb. 5b: August Sander: Urkonzept Menschen des 20. Jahrhunderts, 1925/1927
– Dokument aus der REWE-Bibliothek,
Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur –
August Sander Archiv, Köln

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

konstatiert. Damit kehrt er genau jene Deutung um, mit der Benjamin Sander in der Moderne, Renger hingegen in der Kunstphotographie angesiedelt hatte. Während man bei nüchterner Betrachtung »aus dem Äußeren nichts wird entnehmen können, was dem Inneren entspricht«, schreibt Renger in seinem Sander-Essay, hypostasiert das nun genau die Photographie von Typen und sei es in der neusachlichen Variante von »Antlitz der Zeit«. »Wenn wir natürlich bereit sind«, so Renger weiter,

> die Schale für den Kern zu nehmen, so kann man, notfalls durch assoziative Faktoren verstärkt, dem Betrachter suggerieren, dieser Mensch ist ein Konditor, dieser ein Offizier, aber stellt er darum den Typus und außer dem Berufstypus, auch noch den Epochetypus dar? Wir möchten das bezweifeln.[41]

Sander selbst faßte hingegen sein Projekt als »physiognomisches Zeitbild des deutschen Menschen« auf und beschrieb es, indem er es zugleich an jene Tradition zurückverwies, die ich zu skizzieren versucht habe, in der folgenden Weise:

> Da der Einzelmensch keine Geschichte macht, wohl aber den Ausdruck seiner Zeit prägt und seine Gesinnung ausdrückt, ist es möglich, ein physiognomisches Zeitbild einer ganzen Generation zu erfassen und zum sprachlichen Ausdruck im Photo zu bringen durch Physiognomik. Dieses Zeitbild wird noch verständlicher[,] wenn wir Photos von Typen der verschiedensten Gruppen der menschlichen Gesellschaft aneinanderreihen. Denken wir beispielsweise an die Parteien eines Reichstages einer Nation; wenn wir an dem Flügel der Rechten beginnen und bis zur äußersten Linken fortschreitend die einzelnen Typen aneinanderreihen, so haben wir schon ein physiognomisches Teilbild der Nation; jene Gruppen teilen sich wieder in Untergruppen, Vereine und Genossenschaften, alle aber tragen in der Physiognomie den Ausdruck der Zeit und der Gesinnung ihrer Gruppe, die sich aber bei einzelnen Individuen besonders ausdrückt und man bezeichnet diese Menschen mit dem Worte: Typus.[42]

41 Albert Renger-Patzsch: Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben? Vgl. Anhang, S. 143–146.

42 August Sander: Wesen und Werden der Photographie. 5. Vortrag. Blatt 7, zitiert nach Susanne Lange und Gabriele Conrath-Scholl: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts – Ein Konzept in seiner Entwicklung. In: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband. Hg. von Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln. München 2001, S. 12–43, hier: S. 21f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Paris 1994, S. 266.
Abb. 2: https://www.countway.harvard.edu/chm/archives/iotm/iotm_2002–11.html (Stand: 27.7.2009).
Abb. 3: Michael Nedo: Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis. Eine Collage. In: Ludwig Wittgenstein. Ingenieur – Philosoph – Künstler. Hg. von Günter Abel, Matthias Kroß und Michael Nedo. Berlin 2007, S. 163–178, hier: S. 174.
Abb. 4a–d: Hubertus von Amelunxen u. a. (Hg.): Fotografie nach der Fotografie. Dresden 1995, S. 150 und 152.
Abb. 5a/b: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband. Hg. von Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln. München 2001, S. 13.

* * *

Im Folgenden werden neben dem gedruckten Text von Rengers Aufsatz und der Reproduktion des Typusskripts auch eine Reihe von Dokumenten wiedergegeben, die den Text in anderer Weise zum Sprechen bringen. Neben drei Briefen und einem handschriftlichen Briefentwurf ist das ein Ausschnitt aus dem »DU«-Heft des Jahres 1959, auf das Renger-Patzsch sich bezieht.

- Brief vom 31. März 1961 an den Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für Photographie e. V., Herrn Bundesminister Dr. Gerhard Schröder (1).
- Reproduktion eines Briefentwurfs.
- Antwortschreiben von Dr. Gerhard Schröder vom 17. April 1961 (2).
- Reproduktion einiger Seiten aus dem »DU«-Heft aus dem Jahr 1959.
- Brief an Dr. Wolfgang Eichler vom 31. März 1961 (3).
- Brief an Wilhelm Schöppe, den Herausgeber von Foto Prisma, vom 25. April 1961 (4).
- Reproduktion des Manuskripts von »Über die Grenzen unseres Metiers«.
- Albert Renger-Patzsch, Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben? In: Foto Prisma, Juli 1961, S. 344–346 (5).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## 1. Albert Renger-Patzsch an Dr. Gerhard Schröder

[*Briefdurchschlag in den Renger-Patzsch Papers im Getty Center, Los Angeles*]

den 31. 3. 61

An den
Herrn Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für Photographie E. V.
Herrn Bundesminister Dr. Schröder

Köln am Rhein
Neumarkt 49

Hochverehrter Herr Präsident und Bundesminister!

Das grosse Interesse, das ich an allen Angelegenheiten der D. G. f. Ph. nehme, veranlasst diesen Brief.

Die angenehmen und ehrenvollen Beziehungen, die mich mit ihr verbinden, müssen meine Worte rechtfertigen und ich bitte herzlich, sie in diesem Sinne aufzufassen.

Unter den in diesem Jahre vorgeschlagenen Männern für den Kulturpreis fiel auch der Name Sander. Wenn ich anschliessend meine Bedenken gegen diese Wahl geltend mache, so hat das keine persönliche[n], sondern ausschliesslich sachliche Gründe.

Herr Sander ist in seinem Werk einer fixen Idée erlegen. Seine Annahme, der Typus könne mit der Photographie erfasst werden, ist irrig und durchaus missglückt. Man kann ihn allenfalls in der Literatur sichtbar machen. Der Ausweg, den er in vielen Fällen gewählt hat, ihn durch »associative« Elemente (wie das die moderne Psychologie bezeichnet) deutlich zu machen (Uniform, Arbeitsgerät usw.) ist uninteressant und nicht beweiskräftig. Die Hartnäckigkeit, mit der ein falsches Ziel verfolgt wird, darf nicht Grundlage für eine hohe Auszeichnung werden. Schon in den 20er Jahren hat die sonst allem Neuen aufgeschlossene Kestner Gesellschaft in Hannover aus diesem Grunde die Ausstellung



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Sander'schen Typenaufnahmen abgelehnt. Man fand schon damals die Aufnahmen teils naiv, teils oberflächlich, als reine Photographie betrachtet, nur durchschnittlich.

Dazu kommt, dass durch die unglückliche Veröffentlichung in der bekannten Schweizer Zeitschrift »DU« diese Arbeiten, – ohne dass allerdings Herrn Sander irgendeine Schuld trifft –, dazu gedient haben, diese missglückte Typisierung als den repräsentativen Typus des deutschen Menschen der 20er Jahre auszugeben und uns in ganz Europa lächerlich zu machen.

Wenn wir sie jetzt auch noch durch einen hohen Preis auszeichnen, so sprechen wir ihnen offiziell einen Wahrheitswert zu, den sie nicht besitzen.

Ich möchte aus diesen Gründen – wenn auch natürlich gar nicht dazu befugt – meine ernsthaften Bedenken zu Protokoll geben.

Ich bin, hochverehrter Präsident,

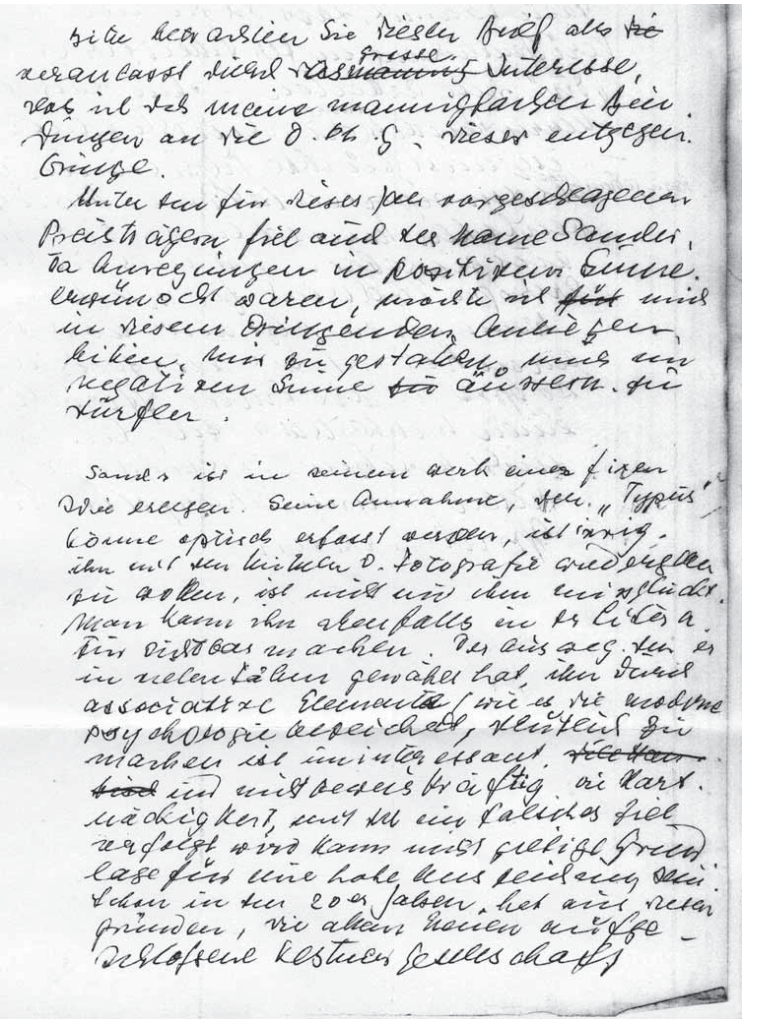
mit dem Ausdruck meiner besonderen Verehrung

Ihr ganz ergebner



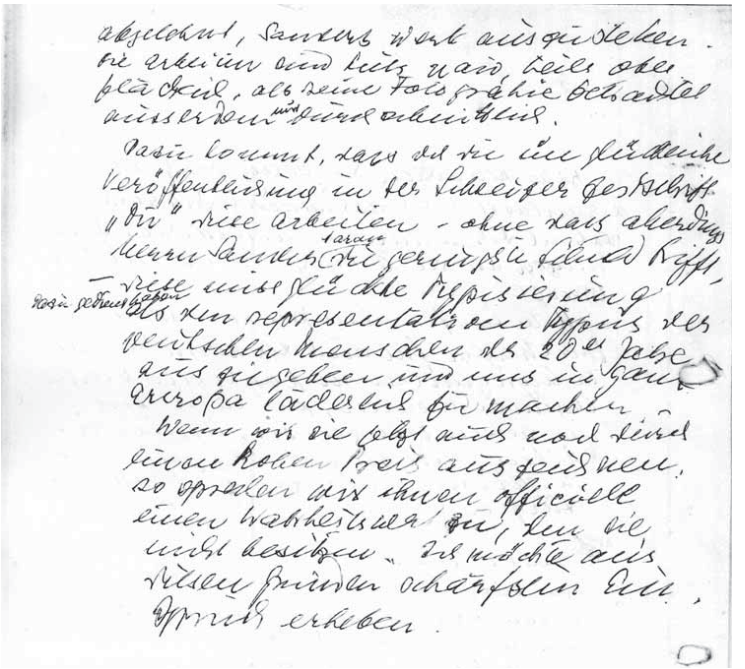
https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

*Albert Renger-Patzsch pflegte von Briefen, die ihm besonders wichtig waren, vorher handschriftliche Entwürfe anzufertigen, die er dann mitunter auch aufbewahrte. In den Albert Renger-Patzsch Papers im Getty Center hat sich ein solcher Entwurf in dieser Angelegenheit erhalten, der im Folgenden faksimiliert wird:*



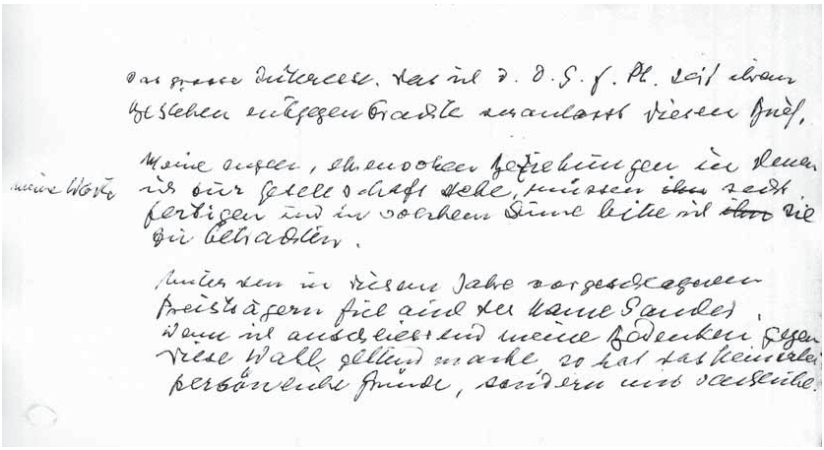
Fak. 1: Blatt 1

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

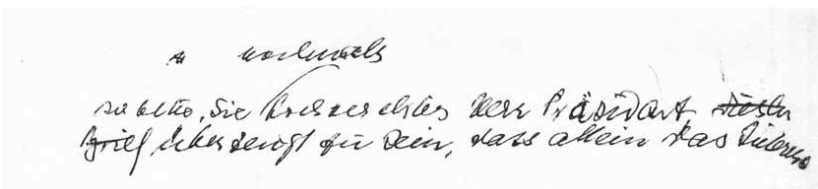


Fak. 2: Blatt 2

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Fak. 3: Blatt 3



Fak. 4: Blatt 4

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## 2. Dr. Gerhard Schröder an Albert Renger-Patzsch

[*Original in den Renger-Patzsch Papers im Getty Center, Los Angeles*]

Deutsche Gesellschaft für Photographie e. V. Köln Neumarkt 49

Präsident:
Bundesminister des Innern
Dr. Gerhard Schröder, Bonn
Geschäftsführender Vorsitzender:
Dr. Wolfgang Eichler, Leverkusen
Fernruf Köln 21 44 10

Herrn Albert Renger-Patzsch
Wamel-Dorf
über Soest/Westfalen

17. April 1961
Dr. Ei/G

Sehr geehrter, lieber Herr Renger-Patzsch!

Im Namen unserer Gesellschaft und ihres Präsidenten danke ich Ihnen für Ihr Schreiben vom 31.3.1961. Es ist uns wichtig, im Gedankenaustausch mit den Mitgliedern unserer Gesellschaft unsere eigene Stellungnahme immer wieder zu überprüfen. Im Falle Sander sind wir jedoch nicht Ihrer Meinung.

Ich selbst habe in der vergangenen Woche Herrn Sander in Kuchhausen (bei Herchen/Westerwald) besucht und habe dort viele Hunderte von Photographien aus dem Lebenswerk Sanders angesehen. Dabei bin ich überrascht gewesen zu finden, daß die Fülle der Sander'schen Arbeiten weit über das hinausgeht, was nach der Veröffentlichung in der »DU« und selbst der Ausstellung in der DGPh zu erwarten war. Mit Ihnen stimme ich darin überein, daß die Auswahl der »DU« nicht ganz glücklich gewesen ist, doch sind die Aufnahmen für denjenigen, der das Vor-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

wort von Golo Mann aufmerksam gelesen hat, in den richtigen Zusammenhang gestellt. Bei seinen Landschaftsaufnahmen hatte sich Sander eine ähnliche Aufgabe gestellt, wie Sie selbst mit Ihrem Buche »Die Welt ist schön«.

Es ist schade, daß Sie bis heute nicht die Gelegenheit hatten, Herrn Sander persönlich kennenzulernen. Sollte sich einmal eine Möglichkeit dazu bieten, schlage ich Ihnen vor, diese nicht vorübergehen zu lassen, denn ich verspreche mir aus einer Begegnung Gewinn für Sie beide.

Mit herzlichem Gruß
bin ich Ihr

N.B.
Die mir freundlicherweise übersandte Kopie reiche ich Ihnen in der Anlage zurück.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

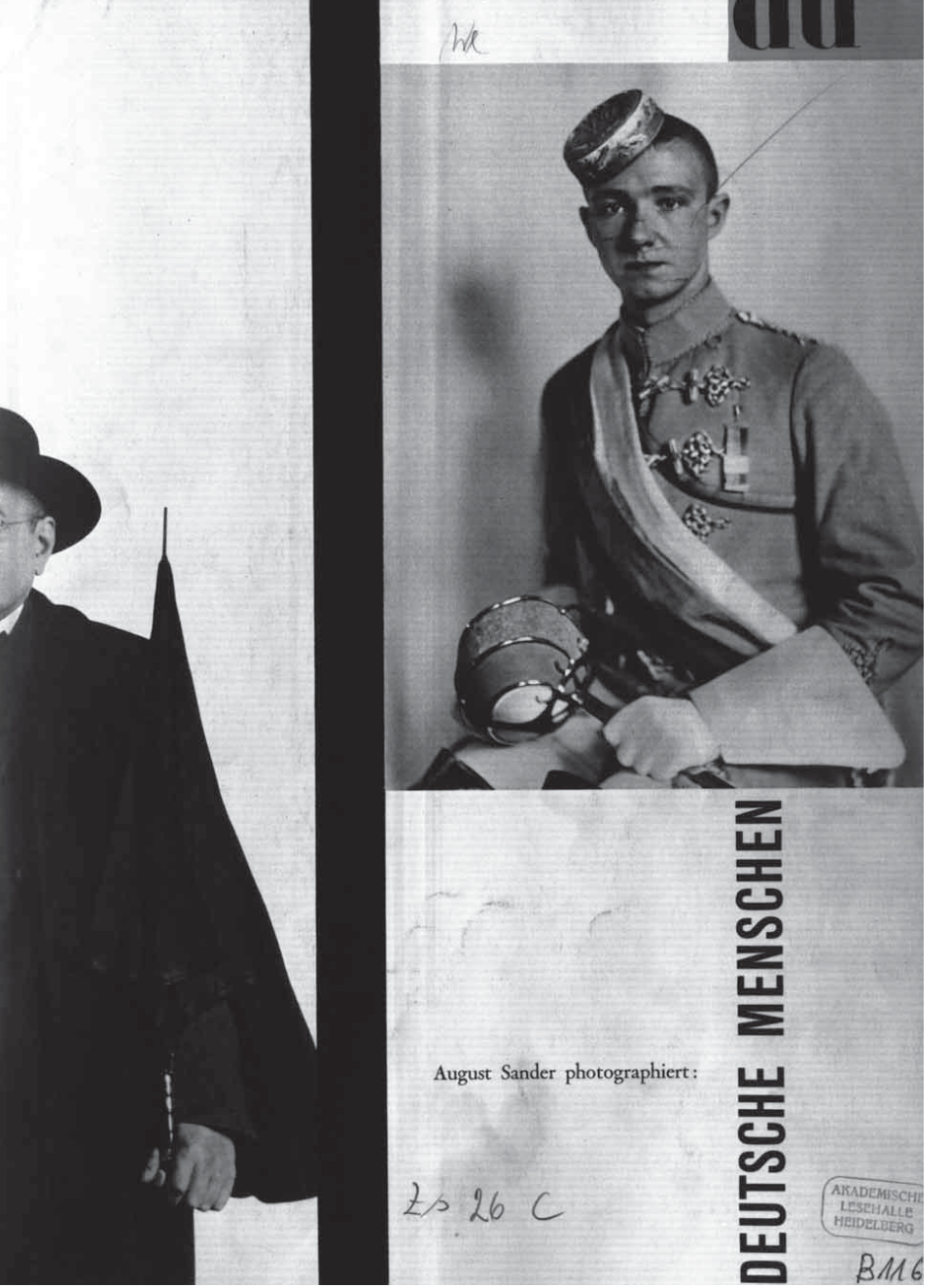
## November

Im Jahre 1929 erschien im Transmare / Kurt Wolff Verlag zu München ein Photobuch unter dem Titel «Antlitz der Zeit / 60 Aufnahmen deutscher Menschen des XX. Jahrhunderts». Als Autor zeichnete *August Sander*. – Dieses Werk ist heute praktisch unauffindbar geworden. Denn als die Nazi an die Macht kamen, liessen sie die noch beim Verleger liegenden Exemplare vernichten. Und was damals bereits in festen Händen war, ging zum grossen Teil im Krieg verloren. – «Antlitz der Zeit» ist eines der erstaunlichsten und packendsten Dokumente der Photographiegeschichte; seit langem spielten wir deshalb mit dem Gedanken, es im Rahmen einer «Du»-Nummer wieder zugänglich zu machen. Doch war eine Reproduktion nach der Buchvorlage technisch unmöglich; und den Photographen selbst nach dreissig Jahren ausfindig zu machen, hatten wir nicht die geringste Hoffnung. – Dann trat der Zufall ins Spiel: in einer deutschen Zeitung entdeckten wir einen Hinweis auf die in Köln stattfindende Ausstellung von Werken August Sanders. Durch die Redaktion jenes Blattes vernahmen wir, dass der Photograph, heute 83jährig, in einem winzigen Dorf im Westerwald lebe. Das zu wissen und ihn in seinem Versteck aufzusuchen, war eins. Unsere Reise wurde reich belohnt; denn es zeigte sich, dass jenes Photobuch von 1929 nur ein kleiner Ausschnitt aus einem Lebenswerk von Balzacschem Ausmass gewesen war: ungefähr 2400 Aufnahmen betrachteten wir während unseres Aufenthalts im Westerwald. Aus diesen wählten wir ein halbes Hundert aus. Unsere Leser werden sie im Novemberheft unter dem Titel «*August Sander photographiert deutsche Menschen*» kennenlernen. – Dieses, wir dürfen getrost sagen: einmalige Zeitdokument wird von *Golo Mann* eingeleitet werden, dessen «Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts» (S. Fischer Verlag) mit den Mitteln des Historikers dasselbe unternimmt wie Sander mit der Kamera: die Geschichte durch die Schilderung des Menschen und der Gesellschaft darzustellen.

*Die Red.*

Rep. 1: »Zum nächsten Heft«
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 224 (Oktober 1959), S. 106

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY




Zs 26 C
AKADEMISCHE LESEHALLE HEIDELBERG
B116

Rep. 2: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), Titelbild

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# Zu diesem Heft

Von GOLO MANN

Wie der Erzähler, so erfasst auch der Photograph das Individuelle am sichersten in der Bewegung. Wenn einer sich natürlich gibt, besser, wenn er gar nicht weiss, dass er photographiert wird, so erhalten wir den charakteristischen Augenblick. Tritt er aber der Kamera mit Feierlichkeit entgegen, will er einmal ganz er selber sein, so ist er schon mehr als nur er selber; er stellt ein insgeheim ihm vorschwebendes Leitbild dar. Da ist keine Bewegung, da ist kein Lachen, da ist ein Sich-ernst-nehmen und Ernst-genommen-werden-wollen, «tierischer Ernst», um den saloppen Ausdruck zu gebrauchen. Da erscheint der Typ. Typen wollte der Schöpfer der hier versammelten Porträts photographieren. Gewiss hat er das seinen Leuten nicht verraten, sie würden ihm sonst nicht zu Willen gewesen sein; um seinen Zweck zu erreichen, musste er der persönlichen Eitelkeit schmeicheln. So zeigten sie sich ihm in ihrem schönsten Staat, im Sonntagsgewand, in der Galauniform; die Herren Angehörigen der oberen Stände, die den Unterschied zwischen Sonntag und Werktag nicht kannten, bequemten sich doch zu einer ungewöhnlich noblen, stilisierten Haltung; stilisiert hat sich, ohne es zu wissen, auch der Mann im Arbeitskittel. Sie alle sind Typen. Typen nicht einer einzigen Generation, biologisch gesprochen. Wir haben da Alte und Junge. Aber Typen einer Generation von Generationen, historisch gesprochen; Typen einer Epoche. Es ist die Epoche, die für Deutschland auf den Namen «Weimarer Republik» getauft wurde.

Historisch ist sie. Wie sehr, bemerken wir beim Durchblättern unserer Bildersammlung. Dass manche der hier Abgebildeten noch unter uns sein mögen, der «Junglehrer» sich jetzt auf den Ruhestand vorbereitet, jene, die damals Kinder waren, eben erst die Höhe des Lebens erklommen, ist dagegen kein Argument. Eine historische Epoche braucht nicht lang zu sein. Die zurückgekehrten Bourbonen haben nur fünfzehn Jahre regiert, der Bürgerkönig achtzehn, und doch sind «Restauration» und «Louis Philippe» Geschichtskapitel mit ihren ganz eigenen Perspektiven, ganz eigenen Ausdrucksformen. So Weimar. Eine Epoche muss auch nicht sehr weit zurückliegen, um abgeschlossen, überschaubar, der Gegenwart fremd zu sein. Inwieweit sie das ist, hängt, unter anderem, davon ab, zwischen ihr und uns liegt.

«Geschichte», ganze historische Epochen erlebt zu ha gehört zu den überraschenden Erfahrungen im Älter den. Der Schreiber dieser Zeilen hat Offiziere gesehen, den Herrn Hauptmann, der hier seine feldgraue Unif und Kriegsorden dem Winterwalde präsentiert. Ein Sc des «Grossen Krieges». Damals kam er mir modern jetzt ist er historisch. Den Offizieren von 1870, dem T Detlev von Liliencrons, scheint er, seinem Stil und Leit nach, viel näher als den amerikanisierten Offizieren Bonner Bundeswehr. Und gewiss hat er sich schon in Weimarer Republik fremd und unzufrieden gefühlt.

Es war eine Zeit, in der viele Menschen intakte, b Traditionen in ihrem Geist bewahrten, solche Traditio aber in keiner gemeinsamen Öffentlichkeit mehr Erfül fanden. Auseinanderklaffende Vorstellungen vom Rec und Guten existierten nebeneinander; die unterschie sten Stilwillen. Noch gab es Stände, Klassen, Typen; breit und selbstsicher sie sich darstellten, dafür bietet un Sammlung eindrückliche Beispiele. Der fromme G kaufmann mit dem Vollbart à la Kaiser Friedrich, Notar, durch den Zwicker mit verkniffenen Augen auf Welt blickend, die vom Juristenstande regiert werden s und es gottlob auch noch bis zu einem gewissen G wurde, das herrenbäuerliche Paar – sie alle hatten festen Begriffe und waren zufrieden mit sich. Aber k festgefügte Hierarchie bestätigte ihre Ansprüche mehr der öffentlichen Sphäre waren Zank und Widerspr Gefährdung, Lärm und Leere, starres Festhalten am A und allerneuestes Experiment. Vergangenheit und Zuk machten sich die Gegenwart streitig.

Man könnte einwenden, das sei immer so. Aber r immer in gleichem Masse. Heute zum Beispiel wi Deutschland niemand von der Vergangenheit so r etwas wissen. Wir leben in der Gegenwart und sehen zeitgemäss aus, die Älteren und die Jungen, die Indust len wie die Arbeiter, und diese sind Fabrik-Angest keine «Proletarier» mehr, und die früheren Generäle Businessmen, die Grossbauern Farmer, die Professoren

Rep. 3–5: Golo Mann: »Zu diesem Heft«. In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225, S. 12–14

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

erikanischen Kollegen. Wir sind zufriedener mit der
lt heute; zufriedener mit uns selber waren wir, als wir
h die Würde unseres Standes, unseren Unterschied,
nten und ihn energisch markierten. (Die «Existenziali-
», die «Halbstarken» versuchen es heute auf ihre Weise.)
Ver ist der Grossindustrielle, der hier sich so gelassen-
nehm auf dem Empire-Stuhle hält? Ich weiss es nicht
l will es nicht wissen. Dem Typ nach könnte es der
neraldirektor der HAPAG, Reichskanzler a. D. Dr. Cuno
, von dem Walter Rathenau spöttisch meinte: «Auch
e Zigarre wird wegen ihres vorzüglichen Deckblatts
es Tages geraucht werden müssen.» Nichts Altmodisches
liesem grossen Herrn. Kein Mann des brutalen Klassen-
npfes ist er, kein «Herr-im-Hause»-Fanatiker, sondern
eit, durch seine Vertreter mit Gewerkschaftsführern auf
ziliante Weise verhandeln zu lassen; auch kein be-
ränkter Nationalist, sondern in England zu Hause und
den Vereinigten Staaten schon leidlich vertraut. Er hat
orität und weiss, was er seiner Würde schuldig ist;
mmelt er gar moderne Bilder? Erlaubt er seiner Frau,
em Salon mit geistigem Einschlag zu präsidieren? Den
ser durchschaute er, die kümmerlichen Regenten der
ublik imponieren ihm nicht, aber er kommt mit ihnen
wirkt hinter den Kulissen wohl auch ein wenig mit im
chtspiele. Ein wohlangepasster, einflussreicher Mann,
so einflussreicher, weil nun die monarchische Spitze
chwunden ist.

Der Grossherzog, den wir hier abkonterfeit sehen, regiert
t mehr. Regierte er noch, müsste er noch zu Pferde
ersprengend Paraden abnehmen, die Sitzungsperioden
Kammern mit einer Thronrede eröffnen, in sternen-
äter Uniform gekrönte Vettern am Bahnhofe erwarten,
önnte er sich's nicht gestatten, so entspannt, so bürger-
und griesgrämig-bequem auszusehen. Auch die neuen
en haben für seine Königliche Hoheit ihre Vorteile.
h immer, möchten wir annehmen, ist er der erste Bür-
in seiner kleinen Hauptstadt, protegiert er dort die
nste und Wissenschaften in den bescheidenen Grenzen,
sein Finanzverwalter ihm gestattet. Hin und wieder
er nach Berlin, nach München, nach Paris, um sich
gnito zu unterhalten. Die Demokratie lässt er gewäh-
ohne an sie zu glauben; er hat die Menschen kennen-
rnen Gelegenheit gehabt, er hat keine Illusionen mehr,
ie Zukunft seines Standes glaubt er auch nicht; Sätti-
g, Erfahrung, Skepsis, ein Adel, der sich nicht zu be-
en braucht, malen sich in seinen Zügen. Sieht der
ustrielle nicht ungleich eleganter aus? Und der Notar,
er da, auf den Stock gestützt und die Dogge an kurzer
e haltend, an der Treppe seiner schmucklosen Villa
ert, nicht ungleich gebietender?

ne Novelle von Heinrich Mann beginnt mit dem Satze:
mi Blasius konnte ihren einzig Geliebten nicht heira-
denn Assessor Lieban hatte nichts.» Emmis Familie,
könnte die Familie des Weinhändlers unter dem reich

gehört, ihr höchstes Vorbild im deutschen Kaiserpaar zu sehen und es nachzuahmen, soweit die Korpulenz des Gatten es gestattet. Emmi ist häuslich-dienend, zart-verschwärmt, ein wenig unterdrückt. Hat sie einen Bruder, so könnte es dieser Korpsstudent mit den Schmissen sein; allenfalls auch der Student, der frühe sich die Uniform der neuen Partei, der NSDAP, anlegte. An ihm ist nichts Unterdrücktes. Seit er sich der Politik verschwor, ist sein Studium nur noch Vorwand, die Amtsverpflichtungen lassen ihm keine Zeit, er muss leiten, Mitglieder werben, intrigieren, die Bürger aufwiegeln, die Universitätsbehörden belästigen, die nie energisch gegen den jungen Brausekopf vorzugehen wagen. Hübsch und fähig und ernst sieht er drein, hat fleissige Arbeit an das aschblonde Lockenhaar verwendet, Parteiorden, Koppel und Wehrgehäng verfehlen ihre Wirkung nicht, die Hände hält er wie sein oberster Führer. Der strebsame Schönling wird es gewiss noch weit bringen nach dem Sieg der Partei, auch ohne Examen, und wird dabei keine altmodischen Skrupel gelten lassen. Der Vater ist ihm zu bürgerlich, es gibt kein Zurück. Um heraufzukommen, um sich oben zu halten, genügen Besitz und Bildung nicht mehr wie in der alten Zeit, man muss mit dem Strom schwimmen...

Seht dagegen den Politiker, den Abgeordneten. Er ist die Weimarer Republik inkarniert. Im Kaiserreich war er «Fortschrittler», «Freisinniger», jetzt gehört er der «Demokratischen Partei» an, die allerdings seit 1919 immer nur schwächer wurde. Warum, begreift er nicht. Durch seinen Vater hat er Erinnerungen an 1848, er selber fing in den neunziger Jahren an; aus dieser Zeit stammen seine Ideale, stammen auch Krawatte und Kragen, Regenschirm und Paletot. Mittlerweile haben wir erreicht, wonach unsere Väter strebten; warum sind die Leute immer noch so unruhig? Neulich, in einer seiner Wahlversammlungen, trat ihm der junge Aschblonde entgegen und insultierte ihn mit beissendem Hohn; was er darauf antwortete, war alles gut und richtig, aber völlig ohne Wirkung. Zum Schluss kam es gar zu einer Saalschlacht, in deren Verlauf er und seine Anhänger, ältere Leute zumeist, unrühmlich das Weite suchen mussten. Im nächsten Wahlkampf wird er sein Mandat, das er seit 1907 innehat, verlieren.

Ungefähr sein Altersgenosse ist der Herr Lehrer, der sich, sonntags nach der Kirche, aufs Feld begeben hat. Mit welcher Würde, welcher Milde zugleich und Strenge schaut er ins Weite. Der hat seine Buben noch in der Hand, seine sonore, im Zorne rollende Stimme füllt das Klassenzimmer mit Schuldbewusstsein. Auch heiter kann er sein in glücklichen Augenblicken, zumal auf dem Schulausflug, wenn er, in Breeches, ein Sträusschen am Hut, den Jungen die Schönheiten der Heimat zeigt, den Römerwall, das Hermanns-Denkmal, und während der Rast sich an einem Glase Gerstensaft erlabt. Wir wissen nicht, ob er Studienrat ist, Mittelschullehrer, Volksschullehrer; ob er das ABC lehrt oder die unregelmässigen Verben; nur dass er Lehrer ist,

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wissen wir, einer von altem Schrot und Korn, ein Lehrer jeder Zoll, und solche wie er wird es nach ihm nicht mehr geben.

Denn etwa der Lehrer mit der Brille ist ein ganz anderer Typ, ringender, sehnsüchtiger. In seiner eigenen Schulzeit war er Wandervogel und ist es noch. Eben jetzt denkt er an die «Franken-Fahrt» letzten Sommer, das Singen von Liedern aus dem Zupfgeigenhansel am Stadttor von Dinkelsbühl, die Volkstänze vor dem Schlafengehen, im Hof des Quartiers:

*So weben wir Leinen,*
*den weissen, den feinen,*
*weben Leinen, weben Leinen,*
*lassen's Schifflein umgehn…*

Wenn es gelänge, etwas von diesem neuen Gemeinschaftsgeist in die Schule zu tragen! Fort von erzwungener Disziplin und Paukerei, hin zur inneren Freiheit, zur Kameradschaft zwischen Lehrer und Schüler! Aber die Alten sind verknöchert, die Widerstände zäh, und ehe er noch etwas hat erreichen können, bringt ihn eine «Notverordnung» des Reichskanzlers Dr. Brüning um Amt und Brot. Was Wunder, dass sein braver junger Kopf nicht mehr verstehen kann, was hier geschieht, dass er, nach einigem Zögern, zu den neuen Leuten übergeht, mit denen er seinen Traum, die Jugend der Nation, bildhaft gesprochen, um ein einziges grosses Lagerfeuer zu versammeln, doch noch zu verwirklichen hofft?…

«Unsere Zeit», definierte ein berühmter Professor, «ist ein stagnierter Sumpf, in dem viele radikale Frösche quaken.» Daran war etwas. Es herrschte unter Weimar Narrenfreiheit wie vorher und nachher nicht (wie es ja auch ein gewaltiger Narr war, der zum Schluss das Ganze eroberte). Über die Zukunft gingen phantastische Vorstellungen um; die Vergangenheit galt als herrlich oder schmachvoll; die Gegenwart als Provisorium. Und wie einer sich die Zukunft und das Ideal vorstellte, so stellte er sich selber dar. Die drei Revolutionäre, die sich hier auf einer Treppenstufe konspirierend versammelt haben, könnten das, was sie sind, nicht vollkommener darstellen, hätte ein Theatermann von Genie sie angeleitet. Keine Revolutionäre aus dem 19. Jahrhundert, die hatten stärkere Gesichter. Keine von 1959; jetzt gibt es längst keine Revolutionen mehr, nur noch

militärische Machtergreifungen. Nein, Träger der T
revolution, der europäischen Revolution von 1919, d
Grunde nirgends gewann, ausser in Russland, und da
sie etwas anderes. Und wenn wir diese Träger betrac
so verstehen wir, warum sie nirgends gewann. Sie kön
1919 in München «Räterepublik» gespielt haben und s
damals zugrunde gegangen sein, sie könnten vierzehn J
später in Deutschland von ihrem Schicksal ereilt wo
sein oder noch etwas später in Russland. Dass sie im L
Unglück haben werden, steht ihnen an der Stirne gesc
ben. Lasst die Finger davon, möchte man ihnen sagen.
wollt denn ihr das dichtgewebte Netz einer modernen
sellschaft zerreissen, Revolution machen, die Macht
üben? – Vergeblicher Rat. Sie wissen es besser. Alle w
es besser; keiner entgeht seinem Schicksal, dem Schic
das der Weimarer Republik ein Ende machen wird und
mehr als ihr und nicht unterscheiden wird zwischen Bi
männern und Wirrköpfen, Bösen und Guten, alt und j

Es durften nicht jene fehlen, die wohnen,

*wo die schweren Ruder der Schiffe streifen,*

Handwerker, Bauern, Arbeiter. Und merkwürdig: auc
waren bereit, darzustellen, was von ihnen erwartet wu
Individuum und Typ. Der Arbeitslose ist eine Bert-Br
Figur von 1931; solche Bauernfamilien werdet ih
Westerwald nicht mehr finden. Auch sie sind histor
Auch sie, die doch von «Epoche» nichts wussten, gehö
der ihren an mit Haut und Haar; der zwielichtigen,
stalten- und spannungsreichen zwischen Krieg und K
der vom Winde verwehten.

Sie hat keinen Balzac oder Stendhal gefunden, das k
te wohl nicht sein, dazu war sie längst nicht mehr
organisiert genug. Die schönsten Romane, die in di
Zeit geschrieben wurden, handelten nicht von ihr; r
«Andreas», nicht «Die Geschwister von Neapel», r
«Narziss und Goldmund», nicht «Der Zauberberg» und
«Geschichten Jaakobs». Döblins «Berlin Alexanderp
ist die Ausnahme; was sonst diese Gesellschaft und Po
durch das Mittel des Romans erfasste, war nicht höc
Kunst. Ein anderes Mittel wurde hier versucht; wir se
an, was durch es erreicht wurde, und schütteln den K
in staunendem Wiedererkennen.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

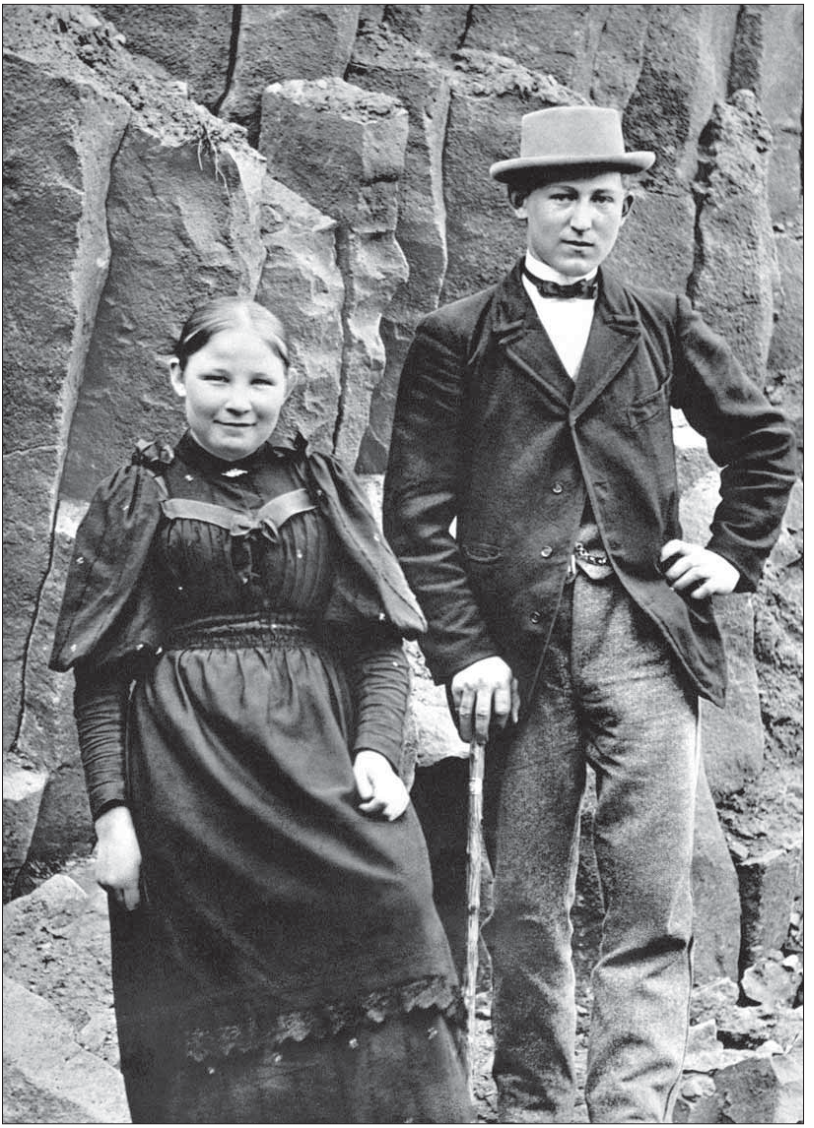
Abb. 1: August Sander: Bäuerin, 1913
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 15

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 2: August Sander: Bauerngeneration, 1912
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 16

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 3: August Sander: Wanderer am Hohenseelbachskopf, 1892
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 17

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 4: August Sander: Bauernmädchen, 1925
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 18

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 5: August Sander: Jungbauern, 1914
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 19

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 6: August Sander: Konfirmandin, 1911
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 20

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 7: August Sander: Herrenbauern, 1924
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 21

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 8: August Sander: Konditor, 1928
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 24

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## 3. Albert Renger-Patzsch an Dr. Wolfgang Eichler

[*Briefdurchschlag in den Renger-Patzsch Papers im Getty Center, Los Angeles*]

den 31. 3. 61

Herrn
Dr. Wolfgang Eichler
Leverkusen
Walter-Flexstr. 10

Hochverehrter Herr Doktor Eichler!

Vor einiger Zeit hörte ich, dass man Herrn Sander für den Kulturpreis vorschlagen wolle. Nun es kamen andere Dinge dazwischen, auch habe ich ja nicht die geringste Befugnis, mich einzumischen, ausserdem kenne ich weder Termine noch Hergang. Aber die Sache beunruhigte mich so, dass es mir keine Ruhe liess. Ich habe aus diesem Grunde einen Brief an Herrn Minister Schröder geschrieben, um wenigstens meine ganz ernsthaften Bedenken gegen diese evtl. Wahl zu Protokoll zu geben. Sie finden diesen Brief als Durchschlag beigefügt zu Ihrer persönlichen Orientierung und mit der Bitte, mir die Kopie gelegentlich wieder zuzusenden.

Haben Sie, sehr verehrter Herr Dokter Eichler, die grosse Güte, das Urteil im engsten Kreis zu halten. Ich kenne Herrn Sander gar nicht persönlich, er scheint ein netter alter Mann zu sein, den ich keinesfalls kränken möchte. Aber im Interesse unseres Ansehens im Auslande und aus den Gründen, die ich im beiliegenden Schreiben näher ausführte, würde ich diese Wahl für einfach katastrophal halten. Wir machen uns lächerlich, wenn wir noch den Punkt aufs I setzen und den Mann prämiieren, der wenn auch unschuldig uns das eingebrockt hat. Tun Sie bitte alles, um eine solche unglückliche Wahl zu verhindern.

Ich bin, mit den herzlichsten Grüssen und besten Wünschen für ein gutes Osterfest

Ihr sehr ergebner



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## 4. Albert Renger-Patzsch an Wilhelm Schöppe

[*Briefdurchschlag in den Renger-Patzsch Papers im Getty Center, Los Angeles*]

den 25. 4. 61

Herrn Wilhelm Schöppe Baden-Baden Fremersbergstr. 3.
Lieber Herr Schöppe!

Auf meinen Brief v. 23.2. [Es geht um den Ankauf von Abzügen und einen Besuch Schöppes in Wamel, um diese auszusuchen] bin ich noch ohne Antwort. Dies ist jedoch nicht der Grund meines Schreibens.

Sicher sind Ihnen die Interna der D. Ph. Ges. einigermaßen bekannt und so auch, das man Herrn Sander in diesem Jahr zum Preisträger gemacht hat. Obwohl mich die Sache eigentlich nichts angeht, habe ich protestiert, ohne Herrn Sander, den ich nicht kenne und dem ich ansonsten alles Gute wünsche, etwas Böses antun zu wollen. Ich habe das aus zwei Gründen getan: 1. glaube ich dass die Fotografie den Typus gar nicht oder nur auf eine ganz dilettantische Weise darstellen kann. 2. ist – ohne Herrn Sanders Schuld allerdings durch die Veröffentlichung im Novemberheft der Schweizer Zeitschrift Du, der deutsche Mensch der 20er Jahre in ganz Europa lächerlich gemacht worden und wenn jetzt Herr Sander den Kulturpreis erhält, tritt die D. Ph. Ges. für diese schamlose Unterstellung noch den Wahrheitsbeweis an.

Von dieser Preisverleihung möchte ich mich öffentlich distanzieren. Das ist sehr schwierig, da ich erstens weder die Phot. Ges. noch Herrn Sander kränken will. Die Sache hat mich viel Zeit gekostet und hat mir viel Kummer gemacht. Sie finden beiliegend das Manuskript, mit dem ich das tun will. Würden Sie das veröffentlichen zu gegebener Zeit? Ich habe außerdem den Wunsch, dass es vor allem in der »Camera« in der Schweiz erscheint. Haben Sie dahin Verbindungen, um das zu ermöglichen, oder würde das, da ja die Camera auch in deutscher Sprache erscheint, sich mit Ihren Wünschen evtl. kreuzen?

Haben Sie die Güte, das Manuskript durchzulesen und mir ganz offen ihre Meinung über all dies zu sagen.

Dies für heute mit den besten Grüssen

Ihr alter



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Von Renger erhalten am 7. August 1961 Lootze

Ueber die Grenzen der Fotografie.
Kann die Fotografie den Typus wiedergeben?

Stösst man in der Umgangssprache auf Wortverbindungen wie " der zerstreute Professor " oder"die böse Schwiegermutter" so sind ~~verrät~~ das Ansätze zum typologischen Denken, einer der ~~von vielen Wissenschaftlichen~~ vielen seit altersher angewandten Methoden, die es dem Menschen gestatten, die chaotische Vielfalt der Erscheinungen in eine geistige Ordnung zu bringen

Unter dem TYPUS versteht man ein Individuum, das durch eine gewisse Summe teils überkommener, teils erworbener Eigenschaften so gekennzeichnet ist ~~wird~~, dass man es unter einem Begriff einordnen kann.

Doch der Mensch ist kein Fabrikerzeugnis - ~~noch nicht~~/- und die Natur bringt den TYPUS nur ~~ganz~~ näherungsweise hervor. Selbst der Mensch, der ~~sich~~ dem Typus ähnelt ~~nähert~~, ist immer mehr als der TYPUS, denn er ist Persönlichkeit, und auch weniger, da er in der Summe und Zusammensetzung seiner Eigenschaften den TYPUS nicht erreichen kann. Dies ist wohl auch einer der Gründe, warum er in der Dichtung gern als Lustspielfigur auftritt, in der Zeichnung am besten in der Karikatur gelingt.

Wir möchten uns in dieser kleinen Untersuchung vor allem z w e i Fragen stellen ; die erste lautet : Kann der Beruf einen Typus entwickeln und damit im Zusammenhang ob der Beruf nicht nur den Berufstypus verkörpert, sondern - gehört er derselben Zeit ~~Epoche~~ an - auch die Merkmale der Epoche so klar ausdrückt, dass er unter diesem Begriff eingeordnet werden kann. Die zweite : Kann die Fotografie diesen Typus überzeugend darstellen ?

© Albert Renger-Patsch Archiv, Ann und Jürgen Wilde

Rep. 1–5: Manuskript »Über die Grenzen unseres Metiers«

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Als Musterbeispiel eines echten Typus hat sich der Rassetypus erwiesen. Er überzeugt allein schon durch die äussere Form. Aber eine Rasse ist unter ganz bestimmten Bedingungen, wie Klima, Landschaft, Geschichte in Jahrtausenden entstanden, sodass ~~die Rasse~~ sie, selbst unter ganz veränderten Bedingungen wie beispielsweise der Neger in Amerika, zumindesten ~~das~~ Aeussere ~~der Rasse~~ eine grosse Standfestigkeit erwiesen hat.

Wie soll man aber erwarten, dass selbst bei entschiedener Neigung und Begabung für einen Beruf, die Erziehung zu ihm, das Leben in ihm und für diesen den Menschen so prägen, dass man von einem Typus sprechen kann, und genügt es, dass jemand sich ernst nimmt in seinem Beruf und seiner Person , um in ihm den Typus nicht nur eines Berufs, sondern auch einer Epoche zu sehen, wie das einmal behauptet worden ist ? Ich glaube, man sieht da mehr, was man möchte, als das, was wirklich ist.

Wenn wir hier einmal von Berufen, die unter kaum wechselnden Bedingungen seit Jahrhunderten in den Familien weiterleben, wie dem Bauer, dem Fischer, dem Hirten, absehen, so glaube ich, dass nur 2 Berufe ~~geignet sind bezw. waren~~, einen Menschen so zu prägen, dass er zum Typus wird : Der katholische Priester und der im Kadettenkorps erzogene preussische Offizier. Die ausserordentliche Disciplin und absolut geltende Gesetze, denen diese Berufe vom noch kindlichen Alter an ~~sich~~ unterwerfen ~~müssten~~, wirken sich natürlich nicht nur auf das Innere aus, sondern prägen auch die Form. Wie das Tragen der Uniform auf den Träger ~~auswirkt~~ verändert, darüber kann, wen es interessiert in Hermann Brochs Schlafwandlern ( Rheinverlag 1931/2, S. 19 folgende) nachlesen. Wie aber, wenn Sutane und Uniform wegfallen ?

Doch Form, Ausdruck und Habitus sind ja nur ein Teil des Typus. Zum Aeusseren gehört noch die Bewegung, zum Inneren die Reaktion auf die Aussenwelt, geistige Beweglichkeit, Wortschatz und Sprache. und vieles Andere mehr.

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

diesem komplexen Bild des Typus kann natürlich die Dichtung am ehesten gerecht werden ~~entsprechen.~~ Als grossartigstes Beispiel aus der neueren deutschen Literatur empfinde ich da Grimms : " Richter in der Karu" . Allerdings ist hier der Typus durchaus aus der Idée des Rechts entwickelt, während in Daumiers Satiren auf die zeitgenössische französische Justiz dieser sich auf ein Vorstellungsbild bezog, das ihm aus einer intimen Kenntnis der Materie erwuchs : Daumier zeichnete bekanntlich nie nach der Natur und nur so konnte er dem Typus in fast vollkommener Weise gerecht werden, denn der Typus ist eben eine Idée. Da aus der Erfahrung entwickelt ist viele ~~der~~ Typus allerdings wenig erfreulich. Doch würde man einem unentschuldbaren Irrtum erliegen, wenn man Daumiers Satiren , die sich ja auf viele Berufe erstrecken, als die Repräsentanz der Zeit betrachtete. In derselben Zeit lebten in Frankreich : Corot, Delacroix Courbet, Manet, Verlaine, Flaubert, Baudelaire, Pasteur, Kekulé und andere. Die letztgenannten, zu denen Daumier selbst gehört, haben nur den grossen Nachteil, dass sie typologisch sich nicht verwerten lassen. Doch wenn wir gezwungen wären, die Repräsentanz der Epoche lediglich aus Daumiers Karikaturen zu entwickeln, würden wir da nicht ein ganz falsches Bild erhalten ?

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wir können also nicht annehmen, dass - von den wenigen oben genannten Ausnahmen abgesehen, der Beruf einen Typus entwickelt der aus dem Aeusseren ohne weiteres erkannt werden kann. Wodurch wird nun der Typus der Epoche geprägt, wenn man ihn auf die äussere Form reduziert ? Doch zweifellos in erster Linie durch die damals herrschende Mode, die Haar- und Barttracht, die ja allerdings hin und wieder auch etwas auf das Innere schliessen lassen ( z. B. : Die Schnurrbartmode zur Zeit Wilhelms II"Es ist erreicht ". ). (genau im Bruch)

Auf dieses Aeussere nun ist die Fotografie ganz allein angewiesen, aber selbst bei gut ausgewählten Typen erhält man eigentlich mehr als ein Modealbum der Zeit ? Schon die beiden bedeutendsten Physiognomiker der Zeit, Kassner und Picard sagen, dass der Mensch so aussehen kann, wie er ist, aber er braucht nicht so auszusehen. Das 18. Jahrhundert glaubte, bestimmte Begabungen und Charaktereigenschaften aus der Gesichtsbildung ( Lavater) oder aus der Schädelform ( Gall ) ableiten zu können. Diese r Glaube ist durch die moderne Wissenschaft widerlegt worden und so wird man aus dem Aeusseren nichts entnehmen können, was dem Inneren entspricht. Wenn wir natürlich bereit sind, die Schale für den Kern zu nehmen, so kann man, noch dazu durch assoziative Faktoren verstärkt, dem Betrachter suggerieren, dieser Mensch ist ein Konditor, dieser ein Offizier, aber stellt er darum den Typus und ausser dem Berufstypus, auch noch den Epochetypus dar? Wir möchten das unbedingt bezweifeln. Noch eins kommt dazu diesem Zweifel besonderen Nachdruck zu verleihen. Das Kostüm der vorhergehenden wird von der nachfolgenden Generation meist als lächerlich angesehen und mit Verachtung sieht man beispielsweise auf weite Röcke und enge Hosen, bis der Teenager der 3. Generation in Form von Röhrenhosen und Petticoats diesen Formen zu neuem Ansehen verhilft. Mit einem objektiven Urteil über die Epoche hat das aber

nichts zu tun. Der Typus ist und bleibt eine Idée, ganz gleich ob man ihn aus der Funktion des Berufs ableitet, oder ob man ihn aus der Erfahrung als Durchschnittswert eliminiert und wenn die Fotografie glaubt den Typus verwirklichen zu können, dann überschreitet sie die ihr gezogenen Grenzen.

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## 5. Albert Renger-Patzsch
## Über die Grenzen unseres Metiers
## Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben?

[*Fotoprisma, Juli 1961, S. 344–346*]

*In den Renger-Patzsch Papers im Getty Center, Los Angeles, findet sich ein Typusskript mit dem Titel »Ueber die Grenzen der Photographie. Kann die Photographie den Typus wiedergeben?«. Ein weiteres, stark annotiertes Typusskript, das oben wiedergegeben wurde, befindet sich im Albert Renger-Patzsch – Karl Blossfeldt Archiv, Ann und Jürgen Wilde. Der Herausgeber dankt Ann und Jürgen Wilde für die freundliche Abdruckgenehmigung.*

[In Vergangenheit und Gegenwart haben Fotografen mehr als einmal versucht, menschliche Dokumente überpersönlicher Art zu schaffen und zu sammeln. Das aus jüngster Zeit bekannteste Beispiel sind die Berufstypen Irving Penns, die wir in seinem Bildwerk »Augenblicke« finden. Im Bereich der deutschen Fotografie hat lange vor ihm August Sander mit den »Menschen des 20. Jahrhundert« Ähnliches angestrebt. Man könnte in diesem Zusammenhang auch an Erna Lendvai-Dircksens Volksgesichter denken. Nach unserer Ansicht wäre das nur zum Teil berechtigt. In ihren besten Bildern hat sie über den Typus hinaus ein Schicksal sichtbar gemacht. Renger-Patzsch unternimmt es nun zum ersten Male, die in der Überschrift gestellte Frage zu beantworten.
Die Red.]

Stößt man in der Umgangssprache auf Wortverbindungen wie »der zerstreute Professor« oder »die böse Schwiegermutter«, so sind das Ansätze zum typologischen Denken, eine der vielen seit altersher angewandten Methoden, die es uns gestatten, die chaotische Vielfalt der Erscheinungen in eine geistige Ordnung zu bringen.

Unter dem »Typus« versteht man ein Individuum, das durch eine gewisse Summe, teils überkommener, teils erworbener Eigenschaften so gekennzeichnet ist, daß man es unter einem Begriff einordnen kann.

Doch der Mensch ist kein Fabrikerzeugnis, und die Natur bringt den Typus nur näherungsweise hervor. Selbst der Mensch, der dem Typus ähnelt, ist immer mehr als dieser, denn er ist Persönlichkeit, und auch



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weniger, da er in der Summe und Zusammensetzung seiner Eigenschaften den Typus nicht erreichen kann. Dies ist wohl auch einer der Gründe, warum er in der Dichtung gern als Lustspielfigur auftritt, in der Zeichnung am besten in der Karikatur gelingt.

Wir möchten uns in dieser kleinen Arbeit zwei Fragen stellen; die erste lautet: Kann der Beruf einen Typus entwickeln und – damit im Zusammenhang – die weitere, ob er darüber hinaus auch die Merkmale der Epoche so klar auszudrücken vermag, daß er unter diesem Begriffe eingeordnet werden kann. Die zweite: Kann die Fotografie diesen Typus überzeugend darstellen?

Als Musterbeispiel eines echten Typus hat sich der der Rasse erwiesen. Schon durch die äußere Form überzeugt er. Aber eine Rasse ist unter sehr bestimmten Bedingungen wie Landschaft, Klima, Geschichte in Jahrtausenden entstanden, so daß sie selbst unter veränderten Umweltbedingungen, wie beispielsweise die der Neger in Amerika zumindesten[s] im Äußeren eine große Standfestigkeit gezeigt hat.

Wie soll man aber erwarten, daß, selbst bei entschiedener Neigung und Begabung für einen Beruf, die Erziehung zu ihm, das Leben in ihm und für diesen den Menschen so prägen, daß man von einem Typus sprechen kann, und genügt es, daß jemand sich ernst nimmt in seinem Beruf und seiner Person, um in ihm den Typus nicht nur seines Berufs, sondern auch seiner Epoche zu sehen, wie das einmal von Golo Mann behauptet worden ist?

Wenn wir hier von Berufen, die unter kaum wechselnden Bedingungen seit Jahrhunderten in der Familie weiterleben, wie den Bauern oder Fischern absehen, so glaube ich, daß nur zwei Berufe einen Menschen so prägen konnten, daß er zum Typus wurde: Der katholische Priester und der im Kadettenkorps erzogene preußische Offizier. Die außerordentliche Disziplin und absolut geltende Gesetze, denen die dazu Bestimmten bereits im kindlichen Alter unterworfen waren, wirkten sich natürlich nicht nur auf das Innere aus, sondern prägten auch das Äußere. Wie das Tragen der Uniform den Träger verändert, darüber kann, wen es interessiert, in Hermann Brochs »Schlafwandler« (Rhein-Verlag 1931/2, S. 19ff.) nachlesen. Und doch, wenn Soutane und Uniform wegfallen?

Form, Ausdruck und Habitus sind aber nur ein kleiner Teil des Typus. Zum Äußeren gehört noch die Bewegung, zum Inneren die Re-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aktion auf die Außenwelt, die geistige Beweglichkeit, Wortschatz und Sprache usf.

Daß die Dichtung diesem komplexen Bild des Typus am ehesten gerecht werden kann, ist evident. Als großartigstes Beispiel aus der neueren deutschen Literatur empfinde ich da Grimms »Richter in der Karu«. Allerdings ist hier der Typus des englischen hohen Richters durchaus aus der Idee des Rechts entwickelt, während in Daumiers lithographierten Satiren auf die zeitgenössische französische Justitz dieser sich auf ein Vorstellungsbild bezog, das ihm aus einer intimen Kenntnis der Materie erwuchs: Daumier zeichnete bekanntlich nie nach der Natur, und nur so konnte er dem Typus in fast vollkommener Weise gerecht werden, denn der Typus ist eben eine Idee. Da bei ihm aus der Erfahrung entwikkelt, ist dieser Typus allerdings nicht sehr erfreulich. Doch würde man einem unentschuldbaren Irrtum erliegen, betrachtete man Daumiers Satiren, die sich ja auf die ganze damalige Gesellschaft erstreckten, als die Repräsentanz der Zeit. In Frankreich lebten damals: Corot, Delacroix, Courbet, Manet, Verlaine, Flaubert, Baudelaire, Pasteur, Kekulé. Diese Letztgenannten, zu denen Daumier selbst gehört, haben nur den großen Nachteil, daß sie sich typologisch nicht verwerten lassen. Doch wenn wir gezwungen wären, die Repräsentanz der Epoche lediglich aus Daumiers Karikaturen abzuleiten, würden wir da nicht ein ganz falsches Bild erhalten?

Wir können also nicht annehmen, daß – von den wenigen oben genannten Ausnahmen abgesehen – der Beruf einen Typus entwickelt, der aus dem Äußeren allein erkannt werden kann. Wodurch wird nun der Typus der Epoche geprägt, wenn man ihn auf die äußere Form reduziert? Doch zweifellos durch die damals herrschende Mode, die Haar- und Barttracht, die ja allerdings hin und wieder auch etwas vom Innern verraten kann, wie die Schnurrbartmode unter Wilhelm II. »Es ist erreicht!«

Auf dieses Äußere nun ist die Fotografie ganz allein angewiesen, aber selbst bei gut ausgewählten Typen: Erhält man eigentlich mehr, als ein Modealbum der Zeit? Zur Gesichtsform sagen die beiden bedeutendsten Physiognomiker unserer Zeit, Kassner und Picard, daß der Mensch so aussehen kann, wie er ist, aber nicht so auszusehen braucht. Das 18. Jahrhundert glaubte, bestimmte Begabungen und Charaktereigenschaften



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

aus der Gesichtsbildung (Lavater) oder aus der Schädelform (Gall) ableiten zu können. Dieser Glaube, über den sich schon damals der Physiker und Philosoph Lichtenberg lustig machte, ist durch die Wissenschaft widerlegt worden, und so wird man aus dem Äußeren nichts entnehmen können, was dem Inneren entspricht. Wenn wir natürlich bereit sind, die Schale für den Kern zu nehmen, so kann man, notfalls durch assoziative Faktoren verstärkt, dem Betrachter suggerieren, dieser Mensch ist ein Konditor, dieser ein Offizier, aber stellt er darum den Typus und außer dem Berufstypus, auch noch den Epochetypus dar? Wir möchten das bezweifeln. Noch eins kommt dazu, diesen Zweifel zu verstärken. Das Kostüm der vorhergehenden wird von der nachfolgenden Generation meist als lächerlich empfunden, und mit Verachtung sieht man so auf weite Röcke und enge Hosen, bis der Teenager der dritten Generation, dem die Großeltern weniger verdächtig sind als die Eltern, diesen Formen als Röhrenhosen und Petticoats wieder zu Ansehen verhilft. Mit einem objektiven Urteil über die Epoche haben aber solche Ansichten nichts zu tun. Man kann den Typus nicht aus Äußerlichkeiten ableiten. Der Typus ist und bleibt eine Idee, ganz gleich, ob man ihn als idealen Typus aus der Funktion des Berufs ableitet, oder ob man ihn aus der Erfahrung eliminiert. Mit dem Versuch, eine Idee darzustellen, überschreitet die Fotografie die ihr gezogenen Grenzen.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Elsbeth Dangel

# »Halb zufällig, halb absichtlich« Die Inszenierung von Brüchen in Hofmannsthals Briefwechseln

Im Juni 1903 schreibt Hofmannsthal an Richard Beer-Hofmann: »Der Briefwechsel von Hebbel ist sehr schön. Er zeigt den Dichter von außen und innen.«[1] Dieses Urteil über »Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen«, wovon ein Exemplar in Hofmannsthals nachgelassener Bibliothek erhalten ist, arbeitet mit der traditionellen Leitdifferenz von Oberfläche und Tiefe, von Erscheinung und Wesen. Wie beides zusammenhängen mag, ob die Außenseite die repräsentativ-öffentliche, die Innenseite dagegen die private intime Äußerung bedeutet, oder ob der Gegensatz von absichtsvollem Sich-Zeigen und heimlichem Subtext gemeint ist, bleibt ungesagt. Deutlich wird nur, daß die Person des Dichters ins öffentliche Rampenlicht rückt, auch mit ihren intimen Lebenszeugnissen.

Hofmannsthal schrieb seine Briefe in einer epistolaren Kultur, die Briefe ›berühmter Zeitgenossen‹ archiviert und publiziert hat. Besitzt schon an sich alles Geschriebene – nach Georg Simmel – »eine objektive Existenz, die auf jede Garantie des Geheimbleibens verzichtet«, so ist der Brief als »Objektivierung des Subjektiven« zugleich ein privates und ein potentiell öffentliches Dokument, er steht in der Spannung von lebensweltlich vermittelter Adressierung an einen konkreten Empfänger und dem Schreiben für eine mitlesende Nachwelt.[2] Das impliziert für die Briefe ›berühmter Zeitgenossen‹ eine doppelte Leserlenkung, die hinter dem Adressaten auch noch eine Allgemeinheit imaginiert und die ihre

1 BW Beer-Hofmann, S. 119.

2 Georg Simmel: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1992, S. 430 und 431. Vgl. zum »Brief« allgemein: Rainer Baasner (Hg.): Briefkultur im 19. Jahrhundert. Tübingen 1999 (darin Einleitung des Hg.: »Kommunikation, Konvention, Postpraxis«, S. 1–36); Jochen Strobel (Hg.): Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur. Heidelberg 2006 (darin Einleitung des Hg.: S. 7–32); Jochen Strobel: Art. »Brief«. In: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Band II: Methoden und Theorien. Stuttgart/Weimar 2007, S. 166–174.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

privaten Rollenspiele für eine öffentliche Bühne konzipiert. Paradigmatisch steht dafür der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, der in jeder Formulierung bereits wie eine Art postalisches Podiumsgespräch wirkt, wohltemperiert und kalkuliert für ein ehrfürchtiges Publikum.

Angesichts dieser philologischen Praxis konnte sich Hofmannsthal über die Zukunft seiner eigenen Briefwechsel nicht im Unklaren sein.[3] Wie früh er sich damit befaßt, zeigt die übermütige Aufforderung des Siebzehnjährigen an Hermann Bahr: »Schreiben Sie recht bald, aber nicht so artig. Es ist wegen der Unsterblichkeit.«[4] Diese so jung erwartete postalische Unsterblichkeit setzte bei Hofmannsthal dann bereits einen Monat nach seinem Tod ein, als Frau und Tochter mit dem Abschreiben der Briefe für die Publikation begannen.[5]

Im Wissen um dieses Schicksal seiner Erzeugnisse kann sich der berühmte Briefschreiber nur durch die Technik retten, die ein Aphorismus aus dem »Buch der Freunde« empfiehlt: »Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche.«[6]

Auch die literaturwissenschaftliche Rede über Briefe steht in der Spannung von biographischer Neugierde und literarischer Textauslegung. Mit dieser methodischen Mixtur möchte ich mich Hofmannsthals Freundschaftsbriefen nähern und die Texte als literarische Dokumente lesen, ohne deren lebensweltlichen Hintergrund aus den Augen zu verlieren.

3 Zu Lebzeiten Hofmannsthals ist 1926 der Briefwechsel mit Richard Strauss erschienen (BW Strauss), der aber – alles Persönliche aussparend – als Werkstattgespräch gelten sollte. »Mir ist alles Persönliche ein Greuel«, vermerkt Hofmannsthal am 1. August 1918 an Strauss (BW Strauss 1964, S. 417). Dem Veröffentlichungs-Automatismus widerspricht Hofmannsthals Brief an Ruth Sieber-Rilke: »Ich würde alles tun – soweit sich in dieser zerfahrenen Welt etwas tun läßt –, diese vielen schalen und oft indiskreten Äußerungen über einen produktiven Menschen und seine Hervorbringungen, dieses verwässernde Geschwätz, zu unterdrükken, zumindest ihm möglichst die Nahrung zu entziehen durch Beiseite-Bringen der privaten Briefe und Aufzeichnungen, Erschwerung des läppischen Biographismus und aller dieser Unziemlichkeiten.« (BW Rilke, S. 149). Realistischer sah das Borchardt: »Er[der Briefwechsel] kann auf die Länge nicht versteckt bleiben, – das wäre das erste Mal in der Geschichte.« BW Borchardt (1994), S. 401, siehe auch S. 403.

4 **Briefwechsel mit Hermann Bahr, Oktober 1891**(Nachlaß Österreichisches Theatermuseum, Wien); im Weiteren: BW Bahr.

5 Bereits im August 1929 sammelten Gerty von Hofmannsthal und ihre Tochter Christiane Zimmer die Briefe Hofmannsthal bei den Freunden ein und tippten sie mit dem Ziel der Veröffentlichung ab. Vgl. dazu den BW Bahr (wie Anm. 4); ferner Carl Jacob Burckhardts Brief an Rudolf Alexander Schröder vom 6. August 1929: »Christiane schreibt mir schon wegen der Briefe ihres Vaters. Es erschreckt mich diese Eile.« (Carl Jacob Burckhardt: Gesammelte Werke. Briefe 1919–1969. Bern 1971, S. 244.)

6 GW RA III, S. 268.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das immense Briefwerk Hofmannsthals dokumentiert seinen reichen kulturpolitischen Tätigkeitsradius, es zeugt aber vor allem von seinem großen Freundeskreis. In den vielen, oft lebenslangen Korrespondenzen erweist sich Hofmannsthal als ein genialer Netzwerker, der die Fäden zusammenführte und der das komplizierte Freundesnetzwerk verknüpfte. Seine Briefe, das hat Richard Alewyn in seiner wegweisenden Studie gezeigt, sind die schriftliche »Form der Geselligkeit«.[7] Sie schließen an das seit der Antike gültige und im 18. Jahrhundert neu belebte Briefverständnis an, das den privaten Brief als Fortsetzung des Gesprächs im Medium der Schrift versteht. Die Maxime »Nur eines frommt: gesellig sein mit Freunden«,[8] bei so vielen Spaziergängen, Bycicletouren und Kaffeehausbesuchen erprobt, reicht über die leibhafte Präsenz der Anderen hinaus und versucht deren Abwesenheit durch das schriftliche Gespräch zu überbrücken. Hofmannsthals Briefe, vor allem in jüngeren Jahren, folgen einer Rhetorik der Mündlichkeit, sie sind – in Hofmannsthals Worten – »so conversationell als möglich«,[9] was sich stilistisch in den vielen Interjektionen, Anreden, Fragen, und graphisch in den hastig hingeworfenen, sich ständig verändernden Schriftzügen materialisiert hat, wovon jede Briefedition ein Lied singen kann. Aber diese Spontaneität des Plaudertons kann dennoch die »Stimmungssphäre«[10] mündlicher Rede nicht ersetzen, und vielfach ergeht die Klage in Hofmannsthals Briefen über den Mangel an »ausgleichenden Intonationen«, an Tonfärbung, an Mimik und Gestik, kurz über die körperliche Abwesenheit des andern.[11] »Ich würde das alles lieber mündlich gesagt haben«, ist in seinen Briefen ein wiederholter Refrain, der damit dem Medium, dessen sich Hofmannsthal so viele tausend Male bedient hat, die Inferiorität gegenüber dem mündlichen Austausch bescheinigt.[12]

Bei all diesen intensiven postalischen Freundschaftsbeziehungen fällt indessen ein irritierendes Phänomen auf, das geradezu als Signatur von Hofmannsthals Briefwechseln zu bezeichnen ist: die vielen Brüche und

7 Richard Alewyn: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen $^{3}$1963, S. 16. Vgl. auch S. 18: »Das Gespräch war ihm nicht nur Mittel, es war geradezu die Form seiner Existenz«.

8 SW I Gedichte 1, S. 78: »Botschaft«.

9 BW Beer-Hofmann, S. 167.

10 Simmel, Soziologie (wie Anm. 2), S. 430.

11 BW Beer-Hofmann, S. 161.

12 Ebd., S. 170. Siehe auch BW Schnitzler, S. 312: »Aber darüber müßte man sich, wenn überhaupt, mündlich unterhalten«; und BW Borchardt (1994), S. 235: »wenn ich nur manchmal eine Stunde mit dir reden, deine Stimme hören könnte.«



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Zerwürfnisse, die sie mit frappierender Regelmäßigkeit rhythmisieren. Kränkungen, jahrelanges Verstummen, völliger Beziehungsabbruch, ob von Hofmannsthal oder seinem Briefpartner initiiert, wiederholen sich so leitmotivisch, daß es reizt, das Phänomen genauer zu betrachten.

Bevor ich aber versuche, diese Signatur des Bruchs nachzuzeichnen, möchte ich zuerst einige charakteristische Züge im Freundschaftspanorama Hofmannsthals skizzieren, um den Verlauf der Brüche besser darin verorten zu können.

Kennzeichnend für die Briefwechsel – das ist seit Alewyn ein Forschungsstandard – ist ihr jeweils »unverwechselbare[s] Gesicht«: »[A]ls ob [die Briefe] verschiedene Gesichter trügen, in denen sich die Züge der Empfänger spiegelten«.[13] Diese stilistische Mimikry entspricht zum einen den an der Oberfläche sichtbaren Maskeraden des pluralen Ichs insgesamt, getreu dem Wahlspruch der Moderne, den auch das Junge Wien auf seine Fahnen geschrieben hatte: ›Je est un autre‹. Mit dem Briefpartner werden Rollen geprobt und gewechselt, die Kostüme dazu stammen – wie es der 17jährige Hofmannsthal gegenüber Hermann Bahr formuliert hat – aus der »Akrobatenfamilie von Momentsensations-Ichs«,[14] die spielerisch erlaubt, sich ständig zu ändern, »sich selbst zu einem anderen zu machen.«[15] Zum andern bedeutet das mimetische Verfahren auch Tiefgang, nämlich das Eintauchen in die Welt des andern. An Helene von Nostitz schreibt Hofmannsthal: »So besitzt der Eine in dem Anderen Ländereien, Landschaften, Gärten, Abhänge, deren Leben nur die Strahlen dieses einzigen Sternes speisen und tränken, wie auch nur sie dieses Leben erweckt haben.«[16] Dieser Ländereibesitz im Andern wirkt bereichernd und erweiternd auf das eigene Ich zurück und ermöglicht ein »Heranbringen fremder Welten«,[17] einen Gestus der Teilhabe am andern, der nicht nur die Briefe Hofmannsthals bestimmt, sondern

13 Alewyn, Über Hugo von Hofmannsthal (wie Anm. 7), S. 21.

14 An Hermann Bahr am 11. September 1891, B I, S. 30.

15 »On peut aussi s'en évader en se faisant autre«. Roger Caillois, Les jeux et les hommes. (Le masque et le vertige). Paris 1958, S. 39 (dt.: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch. München, Wien o. J., S. 27.)

16 BW Nostitz, S. 33, 2.4.1907, zitiert bei Alewyn, Über Hugo von Hofmannsthal (wie Anm. 7), S. 20. Vgl. auch die Frage von Sigismund im »Turm«: »Wer ist das: ich? Wo hats ein End?« SW XVI.1, Dramen 14.1, S. 64.

17 GW RA III, S. 590. Hofmannsthal sah in diesem »Heranbringen« die »Funktion der Dichter«. Im alltäglichen Leben konnte die Haltung des »Heranbringens« und des ›Ländereibesitzes‹ im Andern allerdings zu Übergriffen führen, etwa wenn Hofmannsthal – wie Kessler berichtet – auf der gemeinsamen Griechenlandreise 1908 Kesslers Reisetasche in



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beherrschender Grundzug seines gesamten Schaffens ist. Die lyrische Pose »Und mein Teil ist mehr«[18] gilt auch im biographischen Kontext, wo jeder neue Freund eine »neue Verknüpfung mit der Welt« herstellt. »Sie sind doch ein Stück von meinem Leben«, schreibt Hofmannsthal an Schnitzler.[19]

Teilhabe und Teilnahme am andern ist in den Briefen – besonders in denen an die Wiener Schriftstellerkollegen – dokumentiert als unermüdliches Liebeswerben Hofmannsthals bis in die Anreden hinein[20] und als wiederholte Versicherung, wie wichtig, ja ganz einzig der andere für ihn sei. Etwa an Hermann Bahr: »[D]enn es wird unter den vielen vielen Menschen, mit denen Sie irgendwie zusammenhängen doch niemanden geben, der Ihnen anhänglicher und Ihrem ganzen Wesen aufrichtiger befreundet ist, als ich«.[21] Dazu gehört auch die ständige Klage über zu seltenes Sehen, auf die man fast auf jeder Seite der Briefwechsel stößt: »Ich empfinde eine so starke Sehnsucht und ein bis zur Traurigkeit anwachsendes Bedauern darüber, daß ich Sie zu wenig gesehen habe.«[22] Sie gipfelt schließlich in dem Ausruf: »Man wird sterben und einander viel zu wenig genossen haben!«[23] Es ist, als könne Hofmannsthal nicht genug

dessen Abwesenheit inspiziert. Harry Graf Kessler: Das Tagebuch. Vierter Bd. 1906–1914. Hg. von Jörg Schuster. Stuttgart 2005, S. 461f.

18 SW I Gedichte 1, S. 54: »Manche freilich …«.

19 BW Schnitzler, S. 266 und 294.

20 So die häufigen emphatischen Sympathiebekundungen: »Mein lieber, lieber Richard« (BW Beer-Hofmann, S. 96), »mein lieber guter Arthur« (BW Schnitzler, S. 311), »mein lieber Hermann« (BW Bahr [wie Anm. 4]), und gar an den sechs Jahre älteren Beer-Hofmann: »liebes Kind!« (BW Beer-Hofmann, S. 63), gegen ein meist sachliches »Lieber Hugo« der Briefpartner, von dem nur Schnitzler zuweilen mit »mein lieber Hugo« abweicht.

21 BW Bahr (wie Anm. 4), 8.9.1898. Zahllose weitere Beteuerungen dieser Art ließen sich anführen. An Bahr: »und hoffentlich werden wir Ihnen dann beide, jedes auf seine Art zeigen können, wie dankbar wir Ihnen für Ihre Freundschaft sind, lieber Hermann« (BW Bahr); an Schnitzler: »Ich habe Sie immer sehr lieb.« (BW Schnitzler, S. 273). Die Anhänglichkeit wird besonders gegenüber Beer-Hofmann betont: »Ich weiß genau, daß es keinen Menschen gibt, dem ich so viel schuldig bin wie Ihnen«; »denn es ist mir nun einmal nicht möglich, von Ihrer Existenz abzusehen«; »Alles, Richard, einfach alles an Ihnen ist mir sympathisch: Ihr Blick, Ihre Stimme, Ihr Gesicht – […] alles bis herunter zu Ihren Häferln, und Ihren grauen in die Waden beißenden Hunden habe ich lieb« ( (BW Beer-Hofmann, S. 69, 90 und 162).

22 Ebd., S. 72.

23 BW Schnitzler, S. 207. So weiter unzählige Male an Schnitzler: »Werden wir nicht ganz allmählich einander zu Schatten, lieber Arthur? […] Jahre und Jahre lang ist die Aufforderung, einander zu sehen immer von mir, von uns gekommen« (S. 273, vgl. auch S. 187 und 294). Ebenso an Bahr: »Es ist so sinnlos traurig, sich immerfort seltener zu sehen, als man möchte.«; »es ist aber wirklich nicht nett von Ihnen, daß unser Verkehr in dem Augenblick so gut wie aufhört, wo wir verabreden, daß Sie das nächste Zusammentreffen vorschlagen sollen.« (BW Bahr [wie Anm. 4], 20.11.1901; 6.12.1899). Und an Beer-Hofmann: »es ist doch



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

bekommen von seinen Freunden, so innig, so unersättlich verlangt es ihn nach ihrer leiblichen Gegenwart.[24] Auch als Abwesende werden sie in einer leiblichen, genauer physiognomischen Metaphorik imaginiert, die bei Hofmannsthal höchsten Rang besitzt und die ihm einen privilegierten Zugang zur gesamten geistigen Existenz eines andern eröffnet: So berühren ihn etwa Schnitzlers Bücher »mit einer Vertrautheit als wäre es Ihr Gesicht das mir entgegensähe […], woran ich tausend kleine Züge habe sich bilden, sich vertiefen sehen«.[25]

Eine heikle Dimension dieser intensiven Freundschaftsteilnahme sind indessen Übergriffe in das Terrain der anderen, zu denen hin die Grenzen des Ich offen zu sein scheinen, als seien die befreundeten Ländereien alle dem Ich zugehörig und als könne das Ich darin schalten und walten. Das gilt ganz besonders, wo es um das eigentliche Zentrum der Schriftstellerexistenzen geht, um die literarischen Produkte, die für Hofmannsthal mit ihrem Autor in eins gesetzt werden, weil er, wie er an Schnitzler schreibt, »zwischen Ihnen und Ihren Arbeiten natürlich keine Grenze ziehen kann.«[26] Wo die Texte der andern ihm gefallen, reagiert Hofmannsthal wie ein selbst Betroffener, die Freude löst unmittelbar körperliche

nicht sehr nett, daß Sie *nie* selbst vorschlagen, daß man irgendwo hingehen oder zusammen sein könnte.« (BW Beer-Hofmann, S. 64). Manchmal stellt Hofmannsthal das Treffen in witzig suggestivem Ton als bereits zugesagt hin, so an Bahr: »Ja, ja Sie kommen mit, Sie sind um ½ 9 bei uns […]. Sie können um 5h, wenn es sein muß, wieder in Ihrem Veit sein. Ja, ja, keine Antwort, ¼ 9 Montag sind Sie bei Ihren Sie herzlich liebenden Hugo und Gerty.« Eine besonders unsensible Bitte um ein Rendezvous erreicht Bahr, als der Vater seiner Frau gestorben ist: »Bitte condolieren Sie Ihrer Frau von mir auf das Herzlichste. Kann ich nicht einen dieser Tage um ½ 10 früh oder um 2h oder um 7h für eine Stunde zu Ihnen kommen? Geht es denn gar nicht!« (BW Bahr [wie Anm. 4], 23.1.1899).

24 Beer-Hofmanns Brief vom 7. Mai 1919 spricht von der gemeinsamen Zeit in Rodaun ab 1901: »In diesen 2 ¾ Jahren gab es – wenn wir nicht verreist waren, – kaum einen Tag, an dem Sie nicht, nach dem Abendessen zu uns herübergekommen wären. Wir saßen oft bis spät in die Nacht beisammen. Und an den meisten Tagen kamen Sie ja noch sonst, am Morgen, oder nach Tisch – ich denke, es werden weit mehr als tausend Gespräche gewesen sein« (BW Beer-Hofmann, S. 150). Angesichts solcher Häufigkeit, und der gleichzeitigen Unzahl an Briefen, kann man den dringenden Wunsch nach noch mehr Kontakt kaum mehr verstehen. Tatsächlich hat aber Hofmannsthal selbst oft genug ein Treffen wieder abgesagt, um Verschiebung gebeten und damit jene Art von ›Kombinationen‹ in die Wege geleitet, die ihm doch selbst so verhaßt war.

25 BW Schnitzler, S. 267. Zur Physiognomik bei Hofmannsthal vgl. d. Verf.: »Ah, das Gesicht!« Physiognomische Evidenz bei Hofmannsthal. In: Helmut Pfotenhauer/Wolfgang Riedel/Sabine Schneider (Hg.): Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900. Würzburg 2005, S. 51–66.

26 BW Schnitzler, S. 238.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Reaktionen aus: »Ich […] bin schon seit vorgestern nachts […] in einer ungewöhnlichen Weise aufgewacht vor Freude darüber, daß Sie etwas so Schönes Menschliches, tief Ergreifendes haben schreiben können«.[27] Wo sie ihm mißfallen, findet das bis ins Körperliche reichende Unbehagen in der allgegenwärtigen Chiffre »Verstörung« Ausdruck, oder wenigstens in einem persönlichen Unwillen, als sei er der für die Schriften der viel älteren Kollegen verantwortliche literarische Mentor: »Den Winter über machte mich von Ihren geschriebenen Sachen immer vieles sehr ungeduldig«, schreibt er etwa an Bahr.[28] Die empathische Teilhabe am anderen bezieht sich schließlich in einem mimetischen Begehren sogar auf die literarischen Stoffe des andern.[29] Hofmannsthals Bemerkung gegenüber Schnitzler: »Das Stück werd ich auch schreiben«, die dieser erschreckt und befremdet in seinem Tagebuch erwähnt, ist nur eine allzu direkte Form davon.[30] Und so ist es ein komischer, aber folgerichtiger Höhepunkt der identifikatorischen Teilhabe am andern, wenn Hofmannsthal einen Brief an Schnitzler mit »Ihr Arthur« unterschreibt.[31]

Diese Übergriffe in den Ländereibesitz der Freunde haben ihr Echo in der Abgrenzung und Distanznahme der Briefpartner. Dies geschieht in diskreter Form in den Briefen, doch die Tagebücher Schnitzlers, Bahrs und Kesslers, die Briefe Beer-Hofmanns an seine Frau Paula sprechen oft eine andere Sprache. Dort wird ein erstaunlich unfreundlicher, ja manchmal übelwollender Blick auf Hofmannsthal geworfen, der den offiziellen Sympathiebekundungen widerspricht und von einem getrübten Verhältnis

27 BW Bahr (wie Anm. 4), 31.10.1900. Auch hierzu finden sich zahlreiche Beispiele, etwa an Schnitzler: »An die Bertha Garlan hab ich mich gleich beim Aufwachen mit Freude erinnert.« (BW Schnitzler, S. 146).

28 BW Bahr (wie Anm. 4), 7.7.1898.

29 Nach René Girards Konzept des »désir triangulaire« wäre dies ein Musterbeispiel eines mimetischen Blicks des Begehrens. René Girard, Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris 1985, bes. S. 16–25. **Vgl. d. Verf.: »Das kleine Falsificat«: Ein Spiel von Original und Fälschung in Hofmannsthals »Die Lästigen. Komödie in einem Akt nach dem Molière«.** In: HJb 10 (2002), S. 39–68.

30 Arthur Schnitzler: Tagebuch. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Obmann Werner Welzig. Wien 1989. Bd. 1893–1902, S. 389. Eintrag vom 2. Dezember 1902, der mit den Worten beginnt: »Über Hugo einiges. Seine fast unverständliche Neigung zu literar. Aneignungen«. An Beer-Hofmann schreibt Hofmannsthal über Joseph Péladans Stück »Œdipe et le sphinx«: »Der Stoff gefiel mir so sehr, daß ich sogleich anfing das gleiche zu machen« (BW Beer-Hofmann, S. 124).

31 BW Schnitzler, S. 246. Der Brief handelt auch schon zuvor von gegenseitigen Rollenzuschreibungen: »Sie Julian Fichtner, Waldemar [sic!] von Sala – nein der Sala bin ja ich!« (Ebd.).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

zeugt.[32] Solche dauerhaften Vorbehalte, die wiederum Hofmannsthal nicht entgangen sein können, mögen untergründig zu den Erdbeben beigetragen haben, die dann die überraschenden Ausbrüche auslösten.

»[D]ie Freundschaft hat ihre dunklen Momente wie die Ehe«,[33] schreibt Hofmannsthal einmal. Diese dunklen Momente haben tiefe Spuren in den Briefen hinterlassen. Mindestens neun der zahlreichen Briefwechsel Hofmannsthals sind von einem Beziehungsabbruch betroffen: Es sind dies die Briefwechsel mit Bahr, Schnitzler, Beer-Hofmann, mit George, Kessler und Borchardt, mit Heymel, Pannwitz und Willy Haas.[34] Was ich dabei unter »Bruch« verstehe, haben die Briefadressaten selbst am klarsten definiert. Schnitzler spricht von einem Verhalten, das »völlig unvereinbar [ist] mit unseren künstlerischen und menschlichen Beziehungen, wie ich sie bisher gesehen habe«;[35] Borchardt verwendet explizit die Bruchmetaphorik, wenn er Hofmannsthal anläßlich der ›Eranos-Krise‹ die »gebrochene[n] Stücke« der Freundschaft zurückgibt und »einen allgemeinen und ganzen Urlaub« von Hofmannsthal ankündigt.[36]

Ich möchte nun der Frage nachgehen, wie solche Brüche und Risse im Freundschaftsgefüge zustande kommen und durch welche Textstrategien sie inszeniert werden. Dabei möchte ich zuerst einige Gemeinsamkeiten der genannten Briefwechsel, aber auch ihre Differenzen skizzieren,

32 Hugo habe ihn »menschlich niemals im Geringsten begriffen« notiert Bahr kurz vor Abbruch des Briefwechsels, und fragt sich, »ob er überhaupt einen Menschen menschlich schätzen kann«. Hermann Bahr: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Hg. von Moritz Czàky. Bd. 4 (1903–1904). Bearb. von Lukas Mayerhofer und Helene Zand. Wien/Köln 2000, S. 316 und 298; Kessler, der Hofmannsthal von Anfang an in einem mißgünstigen Licht sieht, karikiert geradezu: »Er ist ein merkwürdiges Gemisch von Geschäftsmann, Snob, Poet und orientalisch einschmeichelndem Freudenjüngling, naiv und bis zur Komik egoistisch.« Kessler, Das Tagebuch (wie Anm. 17), Dritter Bd., S. 617.

33 BW Degenfeld (1986), S. 367.

34 Daß es im Briefwechsel mit Richard Strauss nicht zu einem zeitweiligen Abbruch kam, ist ein wahres Wunder und liegt an der Dickfelligkeit von Strauss und seinem unverwüstlichen Optimismus, mit dem er Hofmannsthals Bälle abfängt. Es gibt viele Irritationen zu bewältigen, scharfe Kritik zu verarbeiten, aber der Kontakt, der eben vor allem ein Werkstattkontakt ist, bleibt kontinuierlich erhalten. Ebenso fehlt eine solche, die Beziehung erschütternde Krise in den Freundschaftsbriefwechseln mit Karg von Bebenburg, Leopold von Andrian und Eberhard von Bodenhausen, bei letzterem ist mancher Unmut in die Briefe an Ottonie von Degenfeld abgeflossen, die dann – vergeblich, sonst wüßten wir es ja nicht – auch mehrmals um Vernichtung der anklagenden Briefe gebeten wurde.

35 BW Schnitzler, S. 256.

36 BW Borchardt (1994), S. 339.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dann ein idealtypisches Bruchszenario entwerfen und schließlich zwei der Briefstellen genauer untersuchen.

Die neun genannten Briefwechsel weisen gemeinsame Kennzeichen auf: Es sind ausschließlich Briefwechsel mit Männern. Die meisten sind zudem umfangreiche Korrespondenzen einer lebenslangen Beziehung. Der Bruch ereignet sich nie zu Beginn der Bekanntschaft, sondern immer erst zu einem Zeitpunkt, an dem die Beziehung konsolidiert scheint und der Briefwechsel in den ruhigen Bahnen einer sicher erworbenen gegenseitigen Zuneigung verläuft. Vor allem aber: Alle diese Briefpartner sind selbst Schriftsteller. Und das bedeutet: Fast immer geht es um das Selbst- und Fremdverständnis als Schriftsteller und Künstler. Die Konflikte, die in Hofmannsthals Briefwechseln zu Zerwürfnissen führen, ereignen sich in der agonalen Arena der Autorschaft. Das mag einer der Gründe sein, warum die Frauenbriefwechsel von solchen Brüchen verschont bleiben, obwohl auch in ihnen von ferne die Motive der großen Verstimmungen anklingen. Borchardt formuliert das ironisch, wenn er an Christiane von Hofmannsthal schreibt,

> daß das weibliche Geschlecht kraft seiner höheren Intelligenz, geringeren Neigung zur Absurdität und zu allen Verbindungen aus Albernheit Eitelkeit und Schwäche ganz außerhalb der Schlachtfelder männlicher Hahnenkämpfe bleiben sollte […].[37]

Männer dagegen, so ließe sich diese traditionelle Geschlechterdifferenz mit einem Briefzitat Hofmannsthals weiterführen, sind »einem unheimlichen Beruf verfallen« und werden »einander von Zeit zu Zeit wechselweise zu Gespenstern.«[38] Und als solche tragen sie ihre Gefechte im Bereich des Geistes aus. Die Auseinandersetzungen entzünden sich an Fragen der Selbst- und Fremdpositionierung als Autoren, bei der Konkurrenz um den Anspruch auf die Originalität des Stoffes und um die Deutungshoheit über die Werke, aber auch ganz materiell beim Streit um die Rechte des geistigen Eigentums. Besonders die Würdigung oder Verwerfung der jeweiligen Schriften führt in den Briefen zu den Dissonanzen, die sich dann krisenhaft zuspitzen.

[37] Ebd., S. 342. Vgl. zu den Verstimmungen gegenüber Frauen auch den Konflikt mit Ottonie von Degenfeld, die aber anders, nämlich einlenkend und alles auf sich nehmend, reagiert: BW Degenfeld (1986), S. 441ff.

[38] BW Borchardt (1994), S. 372.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

»[J]ede Beziehung zwischen zwei Menschen ist ein Individuum, ein Daimonion«, notiert Hofmannsthal im Jahr 1907.[39] Und so ist auch jeder Briefwechsel ein Individuum und jede Krise gestaltet sich etwas anders. Der Briefwechsel mit George steht einzig da, ein monolithischer Block in der bewegten Brieflandschaft Hofmannsthals. Er ist der einzige, der zu einem definitiven Abbruch führt. Und er ist auch der einzige, bei dem nicht Hofmannsthal den Bruch herbeigeführt oder produziert hat. Vielmehr hat ihn George, anläßlich eines Streits um Autorenrechte, in einem schroff formulierten Brief verfügt und damit einem mühsamen, verkrampften Briefwechsel und den unendlichen Windungen, Ausweichmanövern und ›double-bind‹-Botschaften Hofmannsthals ein Ende gemacht.[40] Bei vier weiteren Briefwechseln ist es Hofmannsthal, der von sich aus mit voller Absicht einen Bruch mit dem Briefpartner vollzieht, abrupt und scharf bei Willy Haas,[41] durch Entzug und Schweigen bei Alfred Walter Heymel,[42] in mehrfachen, immer deutlicheren Anläufen bei Rudolf Pannwitz und schließlich bei Harry Graf Kessler in einem von beiden Seiten betriebenen Abbruch auf Raten, der sich jahrelang mühsam unter unaufrichtigen Versicherungen des gegenseitigen Wohlwollens hinschleppt. Diese Korrespondenz spiegelt den Kampf um Autorschaft besonders ausgeprägt, weil es im wörtlichen Sinn um Werkherrschaft und den Autornamen geht:[43] um den Anspruch auf die Urheberschaft der gemeinsam konzipierten Werke. Die von divergierenden Interessen geleitete Verbindung – Hofmannsthal will durch Kessler am deut-

39 GW RA III, S. 487. Zitiert auch bei Alewyn, Über Hugo von Hofmannsthal (wie Anm. 7), S. 17.

40 Alewyn spricht in seiner Studie von der »eisigen Höflichkeit zweier Duellanten.« Ebd., S. 29. Gerade diese Bezeichnung trifft aber für die ambivalenten Briefe Hofmannsthals und für die –trotz aller Kränkung – herrisch werbenden Georges nicht zu, so eindringlich Alewyn sonst gerade diesen Briefwechsel darstellt und besonders auf das ethische Versagen Hofmannsthal aufmerksam macht.

41 Auf dessen Sammelband hin »Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller«, der auch Hofmannsthal dazuzählte, wogegen sich dieser mit Hinweis auf den einen jüdischen Großvater verwahrte. Vgl. BW Haas, S. 46f. und 93.

42 Bei Heymel und Kessler wandte Hofmannsthal die oft bewährte Taktik des Vermeidens an: »Hier sah ich Kessler über die Straße gehen, ich habe so panische Angst vor ihm in diesem Moment, das ich hinter eine Haustür sprang.« (BW Bodenhausen, S. 218f., 13.7.1916.); »Zweimal […] hat ein Dämon hineingespielt«; »mein Hinaufschleichen auf der Hinterstiege, die Tür verriegeln – dann daß ich 24 Stunden, 48 – verstreichen ließ, bevor ich an dich schrieb – ich kann es mir nicht verzeihen.« (BW Heymel II, S. 163, 19.11.1914).

43 Dieser Zusammenhang ist analysiert im gleichnamigen Buch von Heinrich Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn u. a. 1981.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Markt und an der Weimarer Bühne partizipieren, Kessler durch Hofmannsthal zum eigenen Künstlertum finden – wird von Hofmannsthal aufgekündigt mit der Einsicht, »daß zwischen uns, das heißt von dir zu mir, Freundschaft niemals bestanden haben kann«.[44]

Ganz anders liegen die Dinge bei den Korrespondenzen mit Schnitzler, Beer-Hofmann, Bahr und Borchardt. In diesen vier lebenslangen Briefwechseln ereignen sich Einbrüche, hinter denen keinerlei Absicht gestanden zu haben scheint und die doch imstande waren, die Freundschaften bis in die Grundfesten zu erschüttern. Diese Brüche folgen alle einem verblüffend ähnlichen Szenario. Sie lassen sich lesen als Dramolette in vier oder fünf Akten mit analogen Inszenierungsregeln.[45] Die Krise beginnt im ersten Akt mit einer Art postalischem Überfall mitten im Frieden: Hofmannsthal verwirft, ja vernichtet völlig unerwartet ein schriftstellerisches Erzeugnis seines Briefpartners, mit dem zugleich die gesamte geistige Existenz der Person getroffen wird. Im zweiten, nicht immer realisierten Akt jagt vor jeder Antwort des Briefpartners ein Brief hinterher, in dem der erste als absurd charakterisiert, relativiert oder revidiert wird, oft bereits mit dem ausdrücklichen Hinweis auf Wetter, Krankheit, Nerven, alles Umstände, die den Brief ungültig machen sollen. Dieses posteriore Durchstreichen, ja Auslöschen der eigenen Schrift gehört zu den festen Requisiten von Hofmannsthals spontaner Briefpraxis, es ist indessen vergeblich, die Briefe sind uns alle überliefert.[46] Der dritte Akt bedeutet Höhepunkt und Peripetie: Mit dem tief verletzten Antwortbrief des Betroffenen kündigt sich ein Bruch in der Beziehung

44 BW Kessler, S. 304. Der Unmut drängt sich z. B. hinter den Freundschaftsbekundungen hervor, wenn Kessler vom Zankapfel »Rosenkavalier« als von einem »Werkchen« spricht und den Titel ›abscheulich‹ findet (BW Kessler, S. 300 und 302). Vgl. zum Verhältnis der beiden die Einleitung von Jörg Schuster zum 4. Bd. der Tagebücher Kesslers (wie Anm. 17), S. 13–26.

45 Nur bei Bahr ist die Krise nicht schriftlich überliefert. Die Entfremdung, die sich mehrere Jahre bis zum Verstummen hinzog, war wohl durch Bahrs Vernachlässigung Hofmannsthals während seiner ersten Liebeseuphorie mit Anna von Mildenburg und durch sein Verheimlichen dieser neuen Beziehung verursacht.

46 Etwa an Raoul Aurnheimer: »Ich habe eine paar Tage Fieber gehabt und wie ich glaube im Fieber an Sie geschrieben, und vielleicht in großer Lebhaftigkeit, wie im Gespräch u. es bedrückt mich daß vielleicht, wenn man das sehr Spontane meines Briefschreibens nicht einrechnet – ich überlese solche Briefe nie oder fast nie – manche Wendungen Ihnen könnten unbescheiden erschienen sein. Bitte fassen Sie nichts in dem Brief so auf!« (Donald G. Daviau: The correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. In: Modern Austrian Literature, 7 [1974], No. 3/4, S. 252). Wiederholt auch im BW Degenfeld, etwa S. 190, 25.11.1911, und 205, 25.2.1924.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

an, mit dem Hofmannsthal trotz seines leichten Unbehagens nicht gerechnet hat. Erst durch die Wucht der Anklage wird er sich überhaupt des Verletzenden seiner brieflichen Bemerkungen bewußt und nun folgt im vierten Akt die zerknirschte Abbitte Hofmannsthals. Sie beginnt mit der Bitte aller seiner Entschuldigungsbriefe, das Geschehene zu verzeihen und, wenn möglich, aus dem Gedächtnis zu verbannen.[47] Zugleich erfolgt die Versicherung, daß der erste Angriff vom Empfänger falsch verstanden wurde, oder auch, daß er ihm selbst völlig unerklärlich sei.[48] Ein Topos der Reuebriefe ist wiederum – wie bei Hofmannsthal nicht anders zu erwarten – der Hinweis auf ungünstige Witterungsbedingungen: Regen, Föhn und andere Unbilden des Wetters sind die Auslöser der fatalen Formulierungen: »[I]ch bin bei so heftigem Scirocco-wetter, das mich sehr berührt, ein schlechter Briefschreiber, selbst meine Handschrift verändert sich«, schreibt er etwa an Pannwitz.[49] Aber auch das große Stichwort der Epoche, die Nerven, können ausreichen, um unverständliche Ausrutscher zu begründen.[50] Der fünfte Akt, in dem die Absolution erteilt werden müßte, bleibt – außer bei Schnitzler – in den überlieferten Korrespondenzen eine Leerstelle. Stattdessen stocken die Briefwechsel oder setzen jahrelang ganz aus. Nur bei Schnitzler dauert die Krise kurz, aber die Nachbeben der Erschütterung verlagern den Bruch in Schnitzlers Tagebuch hinein, das genau von da an wenig Wohlwollendes mehr zu Hofmannsthal zu vermerken hat, die häufigste ihn bezeichnende Vokabel ist nun »boshaft«.[51]

47 Nur bei den ganz schweren Kränkungen, wie die Beer-Hofmanns und Borchardts, fehlt diese Wendung, Borchardt wird im Zuge der ›Eranos-Krise‹ im Gegenteil ausdrücklich zugestanden, die Angelegenheit nicht zu verwischen, sondern irgendwo »in einer reinen hellen trockenen, in einer südlichen Region des Gedächtnisses ganz unverwischt bestehen« zu lassen. (BW Borchardt, 1994, S. 345).

48 BW Beer-Hofmann, S. 160.

49 BW Pannwitz, S. 13. Vgl. auch an Schnitzler am 14. September 1908 in Bezug auf den »Weg ins Freie«»Ich habe von der Luft im Engadin die mir nicht zuträglich war, eine Nervendepression mitgetragen« (BW Schnitzler, S. 240).

50 Der schlechte Zustand der Nerven bei Hofmannsthal ist legendär, Bahr bedauert einmal gereizt, daß Hofmannsthals Nerven ihn sogar daran hinderten, »jenes Minimum primitiver Höflichkeit […] der Sitte gemäß regeln zu können«. (BW Bahr, Nachlaß Freies Deutsches Hochstift, 30.10.1927) .

51 Es ist auffallend, wie Schnitzlers Tagebucheintragungen genau ab der »Weg ins Freie«–Krise ins Negative kippen, während er zuvor Hofmannsthal immer wieder – z. B. Bahr gegenüber – verteidigt hat. Am 16. November 1910: »Hugo war sehr amusant, boshaft, liebenswürdig, falsch wie meist«; am 17.4.1912: »Hugo geht immer lustig darauf ein, wenn seine Bosheiten und kleinen Falschheiten decouvriert werden« (Schnitzler, Tagebuch [wie Anm. 30], Bd. 1909–1912, S. 193 und 320); am 18. April 1914: »Er war interessant und amüsant bos-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zwei dieser Bruchszenarien möchte ich nun genauer anschauen. Es sind die bekannten und spektakulären mit Schnitzler und Beer-Hofmann.

Hofmannsthals Anteilnahme an Schnitzlers Texten ist groß, sie erfolgt in der charakteristischen Zusammenschau von Autor und Werk.[52] Sein Beifall ist indessen mehrfach von einer ambivalenten »aber«-Struktur geprägt, die jede stürmische Anerkennung bremst:

> Ich hab Sie sehr lieb, mein lieber Arthur, und auch Ihre Arbeiten habe ich sehr lieb, das gehört ja dazu. – Von diesen allen hat mir aber die letzte: »Brüderlein Medardus Hiergeist« den allerschwächsten Eindruck gemacht […].[53]

> Habe aus Neugierde den ersten Teil von »Frau Bertha Garlan« gelesen und finde es wunderschön, so reif, reich und leicht, voll Ruhe und Fülle, in zarten Farben, voll Luft, *sehr* schön. Trotzdem bleibt der Schluß des »blinden Geronimo« in der gegenwärtigen Form mangelhaft, enttäuschend.[54]

> Ich habe in der Zwischenzeit »Frau Bertha Garlan« wieder gelesen, mit noch viel intensiverem Vergnügen als das erstemal […]. Kaum zu glauben, daß das von einer Hand ist, mit einem so dürren quälenden Buch wie »Sterben« einem Buch, wie es deren eigentlich keine geben dürfte.[55]

Und über den »Reigen« in einem launisch-übermütigen Brief:

> Denn schließlich ist es ja Ihr bestes Buch, Sie Schmutzfink. Weder ist es so confus wie das Vermächtnis, noch so glatt wie die Liebelei, noch so snobish wie die Beatrice, noch so unsäglich langweilig wie Ihre läppischen Novellen […].[56]

Daß solche – wie scherzhaft auch immer gemeinten – zweideutigen Zensuren für den Autor dieser Schriften kränkend sein dürften, liegt auf der Hand. Nicht zufällig schreibt Schnitzler, als die Krise dann wirklich ausgebrochen ist, die Sache sei »für einen Spaß nicht lustig genug«.[57]

Über den Roman »Der Weg ins Freie« teilt Hofmannsthal nach langem, für Schnitzler höchst befremdlichem Schweigen mit, der Roman

haft.« (Bd. 1913–1916, S. 111); am 22. Dezember 1917: »Dieses seltsame Gemisch von Satanismus, Eifersucht, Unsicherheit, Herrschsucht, Streberei, Beiläufigkeit, Hast – alles auf dem Boden seines Snobismus.« (Bd. 1917–1919, S. 99).

52 Etwa bei der Verleihung des Grillparzerpreises an Schnitzler, BW Schnitzler, S. 235; vgl. auch Anm. 25.

53 Ebd., S. 246.

54 Ebd., S. 145f.

55 Ebd., S. 178f.

56 Ebd., S. 167.

57 Ebd., S. 256.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

habe ihn verstört.[58] Damit ist die Chiffre für die dunkle Kehrseite der freudigen Teilhabe am andern aufgerufen, die auf eine Fremdheitserfahrung mit dem doch bereits als Ländereibesitz ins eigene Ich integrierten Gegenüber mit negativen Körperreaktionen antwortet. Später räumt Hofmannsthal denn auch ein, seine Reaktion auf den Roman sei schon »nichts normales mehr« gewesen und führt die obligate »Nervendepression« an.[59] Die Sache scheint abgetan, bis Hofmannsthal zwei Jahre später aus heiterem Himmel, in einer unbekümmerten Beiläufigkeit, wie man sie allenfalls gegenüber Familienmitgliedern und auch da nur im mündlich nuancierten Austausch pflegt, einem durchaus freundlichen Brief ein Postskriptum anhängt:

> P.S. Ich möchte nicht gern mit einem Ihrer Kinder in dauerndem Unfrieden leben, und da ich den Roman damals halb zufällig halb absichtlich in der Eisenbahn liegen lassen habe, so bitte ich Sie jetzt, wo zwei Jahre darüber hingegangen sind, mir das Buch wieder einmal zu schenken, wenn Sie ein überflüssiges Exemplar haben.[60]

Schnitzlers postwendender Antwortbrief ist – wie beleidigte Briefe oft – in geschliffenem Stil gehalten, an dem er, wie sein Tagebuch ungehalten vermerkt, lange gefeilt hat.[61] In spitzen Bemerkungen greift er Hofmannsthals ›feine Feder‹ an, die unter »einem dämonischen Zwang« gehandelt habe. Der von Hofmannsthal hergestellten Familienmetaphorik bestätigt er eine »fast über das Bild hinausgehende Richtigkeit« und verweigert die erneute Auslieferung seines geistigen Kindes, das er vor der Gefahr eines weiteren »meskinen Eisenbahnunfalls« schützen müsse.[62]

Hofmannsthals reumütige Briefantwort besänftigt zwar Schnitzlers Är-

58 Ebd., S. 238. Hofmannsthal spricht vom »gar nicht glückliche[n] Verhältnis zu Ihrem Roman«. Zuvor notiert Schnitzler am 6. Juni 1908: »Über den Roman kein Wort, nicht einmal Dank« (Schnitzler, Tagebuch [wie Anm. 30], Bd. 1903–1908, S. 338). Im Frühjahr 1909 schreibt Hofmannsthal dann: »Ich sage mir manchmal, daß vermutlich die Anfänge dieser Erkrankung meiner Nerven weit zurück liegen und daß meine Verstörtheit über gewisse Dinge in Ihrem Roman (menschliche viel mehr als künstlerische, aber nicht im Bereich des Judenproblems) vielleicht schon nichts normales mehr war.« (BW Schnitzler, S. 243).

59 Ebd., S. 240–243.

60 Ebd., S. 256, 29.10.1910. Ganz ähnlich, wenn auch besser motiviert, schon 1903: »Wenn Sie einmal ein überflüssiges Exemplar der ›Frau des Weisen‹ haben, meines ist gestohlen.« (Ebd., S. 179).

61 Arthur Schnitzler, Tagebuch (wie Anm. 30), Bd. 1909–1912, S. 187: »War tagsüber (zu viel) mit einer Antwort beschäftigt.«

62 BW Schnitzler, S. 256f. Der Brief ist nur aufgrund Schnitzlers maschinengeschriebener Abschrift erhalten, Hofmannsthal hat ihn offensichtlich nicht aufbewahrt.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ger, ist aber sonderbar genug. Sie inszeniert eine dreifache Entlastung Hofmannsthals. Zunächst nimmt er die Klage gegen seine ›feine Feder‹ auf und macht sie zur Hauptschuldigen an seiner Entgleisung: »Meine unglückliche Feder hat etwas sehr Ungeschicktes hingemalt«.[63] Dann unterzieht er das fatale Postskriptum einer neuen Lesart. Die autoritative Legitimierung dazu entnimmt er einer Interpretationshilfe, die ihn als willentlich Handelnden freispricht: Freuds Studie »Zur Psychopathologie des Alltagslebens«. Mit »halb zufällig halb absichtlich«[64] habe er »einen jener Schwebezustände des Willens, zwischen Bewußt und Unbewußt, aber doch ziemlich tief im Unbewußten« gemeint, »dem Freud in der Psychopathologie des *Alltagslebens* ganze Nester und Ketten sehr geistreich nachgewiesen hat«. Es scheint Hofmannsthal aber entgangen zu sein, daß seine Argumentation selbst ein Kapitel der Psychopathologie weiterschreibt, an dem Freud seine Freude gehabt hätte. Denn einmal wählt er ein entlarvendes Beispiel, um die Freudschen Fehlleistungen zu charakterisieren: Es handle sich dabei um »jenes scheinbar völlig unbewußte Fallenlassen eines Bildes, weil man gegen die Person, die das Bild darstellt, etwas verborgenes Böses auf dem Herzen hat«, zum andern versichert er Schnitzler, daß er »ein Exemplar mit einer Zueignung im bürgerlichen Sinn ebensowenig in der Eisenbahn liegen lassen *wollte*, als meinen Regenschirm oder Spazierstock«, wodurch er nicht nur eine bedenkliche Motivation des eigenen Handelns nennt, sondern zudem das künstlerische Produkt des Freundes mit banalen Alltagsgegenständen gleichstellt. Aber dann kommt erst der größte Trumpf und die völlige Entlastung: Nicht er habe das Buch liegen gelassen, sondern Gerty, er selbst sei nur einer »Gedächtnis-täuschung« erlegen. »Es war also eine Gedächtnis-täuschung meinerseits, und die unglücklichen Worte jener Nachschrift […] haben sich auf ein Doppelt-nichtgeschehenes bezogen, auf den Schatten eines Schattens oder noch weniger.«[65]

Mit dieser vollkommenen Exkulpation übergeht Hofmannsthal allerdings die wichtigste Frage: Wie er nämlich überhaupt dazu kommen konnte, eine Tat, die er nicht einmal begangen hat, als »Gedächtnis-Täuschung« zu imaginieren und sie dann auch noch Schnitzler in die-

63 Ebd., S. 258. Vgl. auch BW Haas, S. 77: »Es kam mir […] das Wort ›innere Abneigung‹ in die Feder.«

64 BW Schnitzler, S. 256.

65 Alle Zitate aus ebd., S. 258f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ser nonchalanten Weise mitzuteilen?[66] Was immer die Gründe gewesen sein mögen – es ist von tiefgehenden die Rede[67] –, Schnitzlers »Weg ins Freie« verläuft in Ländereien, an denen Hofmannsthal keinen Besitz hätte haben können oder wollen. Sie zeigen ihm die abgewandte Seite des Freundes und verweigern so seine Teilhabe wie Zugehörigkeit. Dem Versuch, dieser fremden Region durch familiäre Umarmungsstrategie (»ihr Kind«) habhaft zu werden, bebt noch der Groll über die Entfremdung nach.

Daß Schnitzler seine Verzeihung erteilte, mag an den herzlichen Schlußworten des Entschuldigungsschreibens liegen, die noch einmal Hofmannsthals Liebe und Freude am »Ganze[n] ihres menschlichen und künstlerischen Daseins« beteuern. Aber man muß weder Freuds Studie gelesen haben, die ja gerade hinter jeder Fehlleistung eine geheime unbewußte Absicht aufdeckt, man muß nicht einmal Schnitzlers kritische Bemerkungen kennen, daß die Psychoanalyse »so früh ins Unbewußte« ausbiege und daß ein Ich ohne Verantwortung eine Absurdität sei,[68] um

66 Der Brief, der mit dem fatalen Postskriptum endet, liefert dazu eine Assoziationskette, die eigenartige Verschiebungen herstellt. Hofmannsthal schreibt diesen Brief am 29. Oktober 1910 als Gast der Lichnowskys auf Schloß Grätz, von dem einst Beethoven wütend abreiste und dabei sein Notenmanuskript im Regen beschädigte. Hofmannsthal erzählt im Brief nicht nur diese Anekdote, er übertreibt sie sogar: Beethovens Manuskript sei aus dem Mantel gefallen und in einen kotigen Straßengraben gerollt. Nicht Hofmannsthal, sondern Beethoven ließ im Zorn ein Manuskript fallen (nicht er, sondern Gerty verlegte den »Weg ins Freie«), das Manuskript wird außerdem in Hofmannsthals Version in ekliger Weise beschädigt. Dafür offeriert Hofmannsthal – gleichsam als Ersatz für das schmutzige verlorene Manuskript – die Lesung seines eigenen Werks: entsprechend dem Titel von Beethovens Orchesterstück »Die Weihe des Hauses« möchte er Schnitzlers neuem Haus »durch Vorlesung des tiefsinnigen ›Rosencavaliers‹ eine höhere Weihe […] geben.« (S. 255). So scherzhaft dieser letzte Vorschlag auch formuliert ist: alle diese Verschiebungen setzen das würdige Werk Hofmannsthals an die Stelle von Schnitzlers Roman. Am gleichen 29. Oktober schreibt Hofmannsthal auch an Harry Graf Kessler, und dieser Brief ist wirklich die Ankündigung eines Beziehungsabbruchs, er leitet den langsamen Verfall der Freundschaft ein und ist das erste offene Aussprechen des Grolls in dieser untergründig längst angekränkelten Beziehung (BW Kessler, S. 304f.). Hätte sich vielleicht der Zwist der einen Beziehung an diesem Tag der Abrechnungen in die andere eingeschlichen und das so flott vorgebrachte verletzende Postskriptum hervorgebracht? Jedenfalls scheint es sich bei den Briefen dieses Abends um ein Kapitel hochkomplexer und weit über Hofmannsthals eigene Deutungsvorschläge hinausgehende ›Psychopathologie des Alltagslebens‹ zu handeln.

67 BW Schnitzler, S. 257 und 312. Wiederholt wurde in der Forschung das Thema des Jüdischen für Hofmannsthal Abneigung gegen den Roman verantwortlich gemacht. Es ist dabei aber immerhin mitzubedenken, daß Hofmannsthal sich ausdrücklich gegen diese Begründung verwahrt (Ebd., S. 243 u. Anm. 57). Es könnte ihn auch das Porträt seines Freundes Clemens von Franckenstein als Georg von Wergenthin und die Vermischung mit Schnitzlers eigenen Erlebnissen befremdet haben. Vgl. BW Clemens Franckenstein, S. 19ff.

68 Arthur Schnitzer: Über Psychoanalyse. In: Protokolle 76/2, S. 278; Arthur Schnitz-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dieser Verteidigungsrede zu mißtrauen. So ungeschickt ist hier die Tiefe an der Oberfläche versteckt, daß sie offen zutage liegt. Und wenn schon die ›feine Feder‹ zur Schuldigen erklärt wird, so läßt sich vom Produzenten dieser Fehlleistung in Abwandlung einer anderen Fehlleistung bei Kleist sagen, daß er ›der raschen Feder Herr nicht war‹.[69]

Mag dieses Hervordringen der versteckten Tiefe an die Oberfläche die komödiantische Variante darstellen, so erhält es beim Bruch mit Beer-Hofmann eine Wendung ins Tragische.

Am Ostersonntag, den 20. April 1919, entschuldigt sich der an einer Rippfellentzündung erkrankte Hofmannsthal bei Richard Beer-Hofmann brieflich für seine krankheitsbedingte Abwesenheit bei der Uraufführung von »Jaàkobs Traum«:

> Im Bette liegend, hab ich mir eingestanden, daß ich dem Zufall dankbar war, der mich die Aufführung Ihres Stückes gerade an diesem Theater u. von diesen Schauspielern versäumen ließ. […] Mir geht es eigen mit dem Stück. In der Erinnerung wird mir der eine Zug, der mir fremd darin ist, der chauvinistische oder national-stolze – worin ich, wie im Dünkel u. in der Selbstgerechtigkeit des Einzelnen, nicht anders kann als die Wurzel alles Bösen sehen – weit fühlbarer und verstört mich beinahe wie ein fremder u. böser Zug in einem sonst lieben u. schönen Gesicht. So ist es mir beim Charolais mit dem Zug der unbegreiflichen Unmenschlichkeit gegangen, die für mich darin liegt daß er die Frau ermordet, und das noch dazu in pedantischen frevelhaften Formen eines Gerichtsverfahrens, und auch im »Tod Georgs« ist ein solcher Zug – nehme ich aber dann das Gedicht wieder in die Hand, so tritt der Zug zurück – ohne zu verschwinden – und ich sehe in ein vertrautes geistiges Gesicht, das mir, als das Ihre, lieb u. teuer ist.[70]

Hofmannsthal formuliert diesmal seine Verstörung über das Werk des Freundes in der bei ihm so präganten und frequenten Gesichter-Metaphorik. Wie bei Schnitzler die genealogische Zuordnung von Vater und Kind, so leistet hier die Physiognomik die Einheit von Autor und Werk und unterzieht das gesamte schmale Werk Beer-Hofmanns einer Evaluation. In gleicher Weise wird später beim Bruch mit Willy Haas die Schrift des

ler: Aphorismen und Betrachtungen. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt a. M. 1967, S. 32: »[D]as Ich ohne das Gefühl der Verantwortung wäre überhaupt kein Ich mehr«.

69 »Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen, Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin«. Heinrich von Kleist: Penthesilea. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. Erster Bd. München $^{7}$1984, S. 426.

70 BW Beer-Hofmann, S. 145.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Autors – ein Essay, der Hofmannsthal dem Judentum zurechnete – physiognomisch verworfen: »[S]tatt eines menschlichen Gesichtes sieht mir eine der häßlichsten Larven des ›Zeitgeistes‹ entgegen«.[71] Auch bei Beer-Hofmann wird eine solche physiognomische Metamorphose aktiviert: Das Gesicht als Metapher für die Werke des Freundes wird zum Ort der gegensätzlichen Spannung: vertraut und lieb steht gegen fremd und böse. Dieser fremde und böse Zug konstituiert sich gleichsam als inneres Bild in einer durch das Fieber sensibilisierten Erinnerung, die dann die Spur immer weiter zurückverfolgt und diesen Zug in allen früheren Ausdrucksformen des Gesichts wiedererkennt. Die fiebergeleitete Konfrontation mit dem fremden und bösen Zug im lieben Gesicht des Freundes fördert eine Entstellung zutage, die immer schon da war, aber bisher nie deutlich wahrgenommen wurde. Damit folgt die verstörende Entdeckung einer Logik des Unheimlichen, wie es Freud im selben Jahr, 1919, in seiner gleichnamigen Studie umschrieben hat: als »jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.«[72] Unheimlich ist nach Freud das Offenbar-Werden dessen, was heimlich und im Verborgenen schon existierte und nun plötzlich sichtbar geworden ist. Hofmannsthal hat dem metaphorischen Gesicht des Freundes Paradigmen seiner literarischen Gesichterdarstellung geliehen: der unheimliche Einbruch eines verstörenden Fremden in das Vertraute und die plötzliche Verwandlung des Gesichts schließt an das »Märchen der 672. Nacht« an, in dem der Kaufmannsohn mit dem bei Hofmannsthal bewährten mimischen Muster der verzerrten Züge stirbt: »[D]ie Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben.«[73] Und auch in »Ödipus und die Sphinx« charakterisiert Ödipus das Gesicht des von ihm soeben erschlagenen Laios mit dieser Wortverbindung: »Fremd! fremd! bleich, fremd und bös!«[74]

Als sei Hofmannsthal selbst einem unheimlichen Wiederholungszwang erlegen, der Längstbekanntes nach oben spült, zitiert die Anklage an Beer-Hofmann wörtlich diese frühere Kombination der Epitheta.

Es bleibt im Dunkel, was Hofmannsthal zu diesen Zeilen bewogen hat.

71 BW Haas, S. 47, vgl. auch BW Schnitzler, S. 267 und Anm. 25 und 41.

72 Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Ders.: Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt a. M. 1970, S. 244. Vgl. dazu d. Verf., »Ah, das Gesicht!« (wie Anm. 25).

73 SW XXVIII Erzählungen 1, S. 30.

74 SW VIII Dramen 6, S. 43.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

War es wirklich der Neid auf Beer-Hofmanns schriftstellerischen Erfolg, wie eine Tagebuchnotiz Schnitzlers unterstellt: »Richard las uns einen Brief Hugos vor, ganz krankhaft in seinem verbissenen Ärger über Richards Erfolg«?[75] Dem widerspricht schon Hofmannsthals früherer Brief an Borchardt, der sich anerkennend über Beer-Hofmanns Stück äußert und dies sogar explizit in der bekannten Zusammenschau von Person und Werk: »[E]s ist schön, sehr schön, der ganze Mensch ist darin, liebenswert, giltiger als in irgend einer frühern Arbeit«.[76] Oder führte der von Hofmannsthal so benannte »chauvinistische Zug« des Jüdischen zu seiner übertriebenen Reaktion? Auch andere Äußerungen der Nachkriegszeit bestätigen Hofmannsthals idiosynkratische Abwehr des Nationalen, gleich welcher Couleur, etwa die ebenfalls in der Gesichtermetaphorik gefaßte Briefbemerkung über die »chauvinistische Grimasse« Rudolf Alexander Schröders.[77] Eine weitere, beklommene Andeutung über die Gründe macht Hofmannsthal selbst mit dem zaghaften Hinweis auf die jahrzehntelange Zurückhaltung Beer-Hofmanns.[78] Dessen Versicherung, er habe Hofmannsthal gegenüber nie Gehässigkeiten empfunden und geäußert, läßt sich leicht durch seine Briefe an seine Frau Paula widerlegen.[79]

75 Schnitzler: Tagebuch vom 22. April 1919 (wie Anm. 30), Bd. 1917–1919, S. 247. Allenfalls könnte die Aufführung von Beer-Hofmanns Stück am Burgtheater, um das Hofmannsthal sich selbst so unablässig wie vergeblich bemühte, diesen Neid provoziert haben. Vgl. den langen Klagebrief an Andrian vom 2. Oktober 1918 über die ständige Mißbeachtung durch das Burgtheater (BW Andrian, S. 287ff.).

76 BW Borchardt (1994), S. 220f.

77 BW Degenfeld (1986), S. 448. Die »Grimasse« ist das wiederholte Bild für Trübungen im gegenseitigen Bild in diesem Briefwechsel: S. 367, 437, 439 und 441. Auch hier stellt sich – wie bei Schnitzler (vgl. Anm. 65) – die Frage, inwieweit Hofmannsthals übertriebene Reaktion eine Abwehr auf die prononciert jüdische Thematik des Stücks ist. Hofmannsthals Idiosynkrasien in dieser Hinsicht sind bekannt, sie richten sich aber häufig gegen seine ungenaue Einordnung als jüdischer Dichter und sollten angesichts seiner jüdischen Frau und des Freundeskreises nicht isoliert betrachtet werden (vgl. Jens Rieckmann: Zwischen Bewußtsein und Verdrängung. Hofmannsthals jüdisches Erbe. In: DVJ 1993, H. 4, S. 466–483; Martin Stern: Verschwiegener Antisemitismus. Bemerkungen zu einem widerrufenen Brief Hofmannsthals an Rudolf Pannwitz. In: HJb 2004, S. 243–253; vgl. auch Hofmannsthals Briefantwort an Walter Haas [Anm. 41]).

78 BW Beer-Hofmann, S. 165: »Erst Ihr Brief nun zeigt mir daß es sich hier sehr oft um eine zart aber bestimmt durchgeführte Absicht gehandelt hat, um ein Ausweichen offenbar, wenn Ihnen zeitweise mein Wesen schwer erträglich war. Dies macht mich nun noch in die Vergangenheit hinein beklommen und befangen«.

79 Ebd., S. 159. Vgl. Richard Beer-Hofmann: Der Briefwechsel mit Paula 1896–1937. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth hg. von Richard M. Sheirich. Oldenburg 2002, S. 117–119.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Es braucht keine so seismographische Sensibilität wie die Hofmannsthals, um auf das jahrelange Verschweigen gewichtiger Vorbehalte endlich zu reagieren: in der eruptiven Form einer Überwältigung, an der das bewußte Ich kaum Anteil hat.

Der verhängnisvolle Brief wird zum Auslöser für seitenlange Epistel der beiden Korrespondenten, in denen der eine trotz seiner bekannten Schreibunlust seiner Verletzung auf vielen Seiten Ausdruck gibt, der andere – wiewohl voller Reue – sich kaum zu verteidigen weiß, sondern voller Trauer erkennen muß, daß etwas Irreparables geschehen ist.[80]

Beer-Hofmann versteht die physiognomische Deutung nicht nur als eine vernichtende Kritik seines Werkes, das er penibel Punkt für Punkt verteidigt, sondern vor allem als einen Generalangriff auf sich selbst: »Aber Ihr Brief klagt, unverhohlen, *mich* an.« Das eigentliche Skandalon liegt für ihn im Aussprechen: »Nicht, daß Sie mich so sehen, mache ich Ihnen zum Vorwurf. Sondern ich stehe nur fassungslos vor dem Empfinden das Sie trieb, mir all das Verletzende ohne Not jetzt zu sagen, zu schreiben – vor dem Anhauch von Gehässigkeit der mich aus Ihrem Brief anweht.«[81] Hofmannsthal hingegen beteuert verzweifelt, daß »dieser unglückselige Brief, so sonderbar dies für Sie klingen mag, aus einem zutraulichen und – ich kann es nicht anders ausdrücken – liebevollen Denken an Sie hervorgegangen« ist. Dieses Paradox unterstreicht noch einmal, wie sehr der Briefimpuls einem Wunsch nach Teilhabe entspringt, der den andern gar nicht von sich abgrenzt, sondern im vertraulichen Ton eines innerfamiliären mündlichen Zwiegesprächs dessen fremde, abgewandte Seite beklagt. Daß dieser allzu sorglose Umgang mit dem scheinbar Vertrauten die Distanzregeln des postalischen Mediums überspringt, bemerkt Hofmannsthal erst durch die Konfrontation mit seinen eigenen Formulierungen in Beer-Hofmanns Antwort, die ihn durch die »furchtbar[e] Härte des geschriebenen Wortes« erschrecken.[82]

80 Hofmannsthal fügt zu allem Überfluß seinem ersten Brief auch noch eine humoristische fingierte Antwort bei, in der er den für seine Schreibhemmung bekannten Beer-Hofmann jahrelang zurückliegende Briefe beantworten läßt (BW Beer-Hofmann, S. 244f.). Am Ende des zweiten entschuldigenden Briefes bemerkt er: »Das ist eine traurige Geschichte, Richard, und ich fürchte, sie ist irreparabel.« (Ebd., S. 169f.).

81 Ebd., S. 153 und 158f.

82 Ebd., S. 160 und 161. Vgl. auch den nachjagenden Korrekturbrief, in dem Hofmannsthal – ohne noch das Ausmaß der angerichteten Verletzung zu ahnen – in Bezug auf den ersten Brief »mit Schrecken eingefallen [ist], daß er lauter Negatives enthält. Aber freilich ist



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal hat die größte Mühe, sich überhaupt als den Verursacher der irreparablen Formulierungen zu erkennen, was an der stotternden, unbeholfenen Sprache evident wird, die sich vom unpersönlichen Verb, über Passivkonstruktion und Nominalisierungen endlich zum eigenen Ich als dem Agenten des Geschehenen durchringt:

> Hier ist etwas geschehen, vielmehr etwas begangen worden; ein Begehen ist da, ein Sich-vergehen, Ihr tief-verletzter Brief, an dem jede Zeile mir traurig, aber jede Zeile mir faßlich ist, zeigt es auf, ich bin es, der sich vergangen hat […].

Aber dieses Eingestehen bleibt ohne Echo im Ich, das sich über die »unglückseligen Wendungen« wundert, »die mich in Ihrem Brief nun anstarren«, denn es hat »an dem leisesten, dem entferntesten animus iniuriandi gefehlt«.[83]

Daß Selbstgeschriebenes fremd erscheint, ist ein alter Topos der schriftlichen und vor allem der brieflichen Kommunikation. Er hat vor allem in der Romantik eindrückliche Bilder gefunden, etwa bei Karoline von Günderrode, die ihre eigenen Briefe liest, »als sähe ich mich im Sarg liegen und meine beiden Ichs starren sich ganz verwundert an«.[84] Was indessen dort Reflexionsfigur des sich selbst setzenden und gegenüberstehenden Ichs ist, findet bei Hofmannsthal gar kein Korrelat im Ich, so sehr stammt das, was ihn da anstarrt, aus ichfremden Provinzen, in denen das Ich »nicht mehr Herr ist im eigenen Hause«.[85] Damit rückt eine weitere Dimension der Gesichtermetaphorik ins Blickfeld.

Das in der fiebrigen Erinnerung auftauchende geistige Gesicht Beer-Hofmanns evoziert in der doppelten Semantik des Wortes ein zweites Gesicht, eine Vision.[86] In seiner Antwort spricht Hofmannsthal ausdrücklich

der Untergrund der eines liebevollen Denkens an Sie; wie aber wenn der Untergrund, den mündlich der Ton und der Blick suppliert, hier gar nicht fühlbar geworden wäre?« (S. 146).

83 Ebd., S. 160. Vgl. dazu auch Anne Overlack: Was geschieht im Brief? Strukturen der Brief-Kommunikation bei Elsa Lasker-Schüler und Hugo von Hofmannsthal. Tübingen 1993, S. 38f. Ähnlich ratlos reagiert Hofmannsthal später auf den von ihm selbst provozierten Bruch mit Borchardt und spricht von »Enigmatische[m]«, »Geheimnissen[n]«, und »Rätsel«. BW Borchardt (1994), S. 345f.

84 Karoline von Günderrode: Der Schatten eines Traums. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen. Hg. von Christa Wolf. Darmstadt/Neuwied 1979, S. 227. Den Hinweis verdanke ich den Ausführungen von Anne Overlack (wie Anm. 83), S. 32.

85 Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (wie Anm. 71), Bd. I, S. 284.

86 Im »Bergwerk zu Falun« heißt es von Elis: er »hatt ein zweit Gesicht« (SW VI Dramen 4, S. 14). Das Gesicht ist nicht nur Metapher für das künstlerische Profil des Freundes, sondern auch ritualisierte Metonymie für die Vision.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

davon, daß seine Krankheit »ein etwas gesteigertes concentriertes klares Denken mit sich« gebracht habe.[87] Ein solches visionäres Denken bei geschwächtem Bewußtsein gehört zum Komplex des »inneren Sehens«, zu dem sich Hofmannsthal genau in diesen Jahren Aufzeichnungen macht. Dieses Denken arbeitet in seinen Produktionsformen ganz vergleichbar mit den im Halbschlaf auftauchenden, sogenannten hypnagogen Bildern, denen Hofmannsthal mehrere seiner literarischen Texte gewidmet hat und die für seine poetologischen Konzepte von großer Bedeutung sind.[88] Zu den Konstitutionsbedingungen dieser Halbschlafbilder gehört – genau wie zur Gesichtserscheinung im Brief an Beer-Hofmann –, daß sie an der Schwelle des Bewußtseins auftauchen, daß sie plötzlich, unabweisbar, aber auch unerklärlich da sind.

Damit korrespondiert die physiognomische Vision des Briefes mit dem Modus des poetischen Schreibprozesses bei Hofmannsthal insgesamt, der – wie seine Briefe vielfach bezeugen – ganz dem plötzlichen, fast gewalttätigen Hervordrängen des Stoffes unterworfen war, das er willentlich in keiner Weise beeinflussen konnte.[89] In beiden Fällen drängt sich etwas in die Feder, jenseits eines kalkulierten, handwerklich beherrschbaren Schreibens: etwas schreibt.

Bei vergleichbarer Form der Inspiration differiert indessen die Ausarbeitung erheblich.

Dem unendlich mühsamen Entstehungsprozeß der Werke, wovon die vielen, sich über Jahre hinziehenden Notizen, Varianten und Fragmente zeugen, steht hier das rasche Hinschreiben gegenüber. Mit der spontanen Niederschrift solcher Gesichter des inneren Sehens nähert sich

87 BW Beer-Hofmann, S. 165.

88 Vgl. Helmut Pfotenhauer: Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900. In: Poetik der Evidenz (wie Anm. 25), S. 1–18. Außerdem: Sabine Schneider/Helmut Pfotenhauer: »Nicht völlig Wachen und nicht ganz im Traum«. Die Halbschlafbilder in der Literatur. Würzburg 2006.

89 Die unbeherrschbaren Phasen der Inspiration sind genauso häufig Gegenstand der Briefe wie das Wetter und meist mit diesem verquickt. Etwa an Bahr: »Nie in meinem ganzen Leben hat das productive Element diesen Raum eingenommen, von unten her mit solcher Kraft sich nach oben gedrängt, meine bürgerliche Lebensführung so erschwert und gewissermaßen ironisiert wie in diesen Jahren seit 1916. Das was nach oben will, sind Massen, die ich natürlich seit weit längerer Zeit in mir trage.« (BW Bahr [wie Anm. 4], 15.6.1918); an Mechtilde von Lichnowsky: »denn das eigentlich Productive ist eigensinnig, jetzt drängt sich bald der eine bald der andere von meinen Stoffen näher« (BW Lichnowsky, S. 167); an Strauss: »daß mir seit einer Woche die ›Frau ohne Schatten‹ mit Gewalt vor die Seele getreten ist« (BW Strauss 1964, S. 197).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal – wenn auch wohl eher unbeabsichtigt – neuen literarischen Aufschreibesystemen, die zu dieser Zeit in Frankreich erprobt werden: der »écriture automatique« der französischen Surrealisten. Deren erste schriftliche Manifestationen – »Les champs magnétiques« von André Breton und Philippe Soupault fallen genau in das gleiche Jahr 1919, wie Freuds Schrift über das Unheimliche und wie Hofmannsthals Brief an Richard Beer-Hofmann.[90] Vergleichbar ist das Setting, das einen Zustand der Introspektion möglichst frei von der Kontrolle des Bewußtseins voraussetzt. Vergleichbar ist das Verfahren des spontanen Aufschreibens, das Breton »einen so schnell wie möglich fließenden Monolog« nennt, »über den der kritische Verstand des Subjekts kein Urteil fällt, der sich infolgedessen keinerlei Verschweigung auferlegt und genauso wie *gesprochenes Denken* ist.«[91] Ganz analog spricht Hofmannsthal gegenüber Beer-Hofmann von dem »monologischen Hinschreiben«, das er »wie fast alle Briefe in meinem Leben, sehr hastig, ganz der Spontaneität folgend, geschrieben u. wie ich bestimmt glaube nicht überlesen« hat.[92] Vergleichbar ist schließlich das assoziative Gleiten auf der Signifikantenebene der Sprache, das in Hofmannsthals Brief mit der Wortklang-Figur der Paronomasie vom »Gedicht« zum »Gesicht« erst die innere Vision und ihre unheimliche Gesichterabfolge auslöst.[93]

Mit diesem Verfahren eines schriftlichen gesprochenen Denkens entfernt sich Hofmannsthal von der subjektgeleiteten Konzeption der Autorschaft, die doch gerade kämpferisches Thema all der Bruch-Briefe ist, und begibt sich selbst an die Bruchstelle, an der – zumindest im Medium Brief – das Konzept des autonomen über sein Schreiben herrschenden Autors brüchig wird.[94] In den Briefen haben wir gleichsam das Werk

90 Vgl. Thomas M. Scheerer: Textanalytische Studien zur »écriture automatique«. Bonn 1974; Manfred Hilke: L'écriture automatique – Das Verhältnis von Surrealismus und Parapsychologie in der Lyrik von André Breton. Frankfurt a. M. 2002.

91 André Breton: Les Manifestes du Surréalisme. Paris 1946. Premier manifeste (1924), S. 41 : »[U]n monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la *pensée parlée*.« (Dt. zitiert nach Patrick Waldberg: Der Surrealismus. Aus dem Französischen von Ruth Henry. Köln 1965, S. 96.)

92 BW Beer-Hofmann, S. 160 und 166.

93 Zur Paronomasie vgl. Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Basel 1995, S. 139 ff.

94 Der ›Tod des Autors‹ und die Historisierung der Funktion der Autorschaft wurden zwar erst in den Theoriekonzepten von Roland Barthes und Michel Foucault in den 1960er Jahren formuliert, sie haben aber ihre literarischen Vorläufer bereits in den 1910er und 1920er Jahren, unter anderem durch die Praktiken der »écriture automatique«.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ohne Zensur vor uns und sitzen an der manchmal durchaus auch trüben Quelle, aus der die literarischen Texte wie »Der Schwierige« oder »Die Lästigen« gesprudelt sind, bevor sie in ein geformtes und gereinigtes Bachbett geleitet wurden.

Daß Hofmannsthal seine unzensierten spontanen Schriftstücke abgeschickt hat, ohne sie noch einmal kritisch zu überlesen, mag nach den Regeln der Briefkultur ein Fehlverhalten gewesen sein, denn ein Brief als an einen konkreten Adressaten gerichtetes Medium unterliegt denselben Diskretions- und Höflichkeitsritualen, die den menschlichen Umgang insgesamt regeln. Das spricht Beer-Hofmann nachdrücklich aus: »Und wenn das, was in Ihrem Brief stand tausendmal Ihre Überzeugung war – niemals durfte dieser Brief von Ihnen, Hugo, an mich abgeschickt werden.«[95] Es ist auch nicht anzunehmen, daß Hofmannsthal diese Protokolle des Unbewußten der lesenden Nachwelt überantworten wollte, zu deutlich verwahrt er sich wiederholt gegen die Veröffentlichung des ›Persönlichen‹.

Wir heute hingegen, als nicht mehr unmittelbar Betroffene, genießen das Privileg, diese mehr oder weniger absichtlich aufbewahrten, nun niemanden mehr verletzenden Briefe als literarische Dokumente zu lesen. Sie stimmen uns nachdenklich hinsichtlich ihres biographischen Gehalts, sie erlauben uns aber auch das Privileg der Literatur, ganz unbeschwert an vergangenen Erfahrungen zu partizipieren, von denen, nach einem Satz Walter Benjamins, »zu lesen ratsam ist, nicht: sie zu haben.«[96] Und so erhalten wir in den überlieferten Briefdramen einen reizvollen Einblick in die an der Oberfläche sichtbar gewordene Tiefe, und staunen darüber, wie sie den fiktionalen Inszenierungen in Hofmannsthals Werken an dramatischer Konsequenz um nichts nachstehen.

Und so möchte ich schließen mit einer Modifikation der zu Beginn zitierten Briefstelle über Hebbels Briefe: Die Briefwechsel von Hofmannsthal sind sehr schön. Sie zeigen den Dichter von außen und innen.

[95] BW Beer-Hofmann, S. 159.

[96] In Anlehnung an Walter Benjamin: Romane lesen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. ²1978, Bd. IV, S. 436: »Aber die Kunst des Romans wie die Kochkunst beginnt erst jenseits des Rohprodukts. Und wieviel nahrhafte Substanzen gibt es, die im Rohzustand unbekömmlich sind! wie viele Erlebnisse, von denen zu lesen ratsam ist, nicht: sie zu haben. Sie schlagen manchem an, der zu Grunde ginge, wenn er ihnen in natura begegnete.«



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jörg Schuster

# Ästhetische Erziehung oder »Lebensdichtung«? Briefkultur in Zeiten des Ästhetizismus Hofmannsthals Korrespondenzen mit Edgar Karg von Bebenburg und Ottonie Gräfin Degenfeld

## I Eine Welt in der Welt – epistolare Poesis

»Ich glaub immer noch, daß ich im Stand sein werde, mir meine Welt in die Welt hineinzubauen.«[1] Diese Äußerung *aus einem Brief* Hugo von Hofmannsthals vom 15. Mai 1895 an Richard Beer-Hofmann kann zugleich als Aussage über die Funktion gedeutet werden, die Briefe für den Autor besitzen: Es geht um die Etablierung, das Herstellen einer eigenen Welt, eines dem eigenen Ich völlig angemessenen Raums, der dennoch Teil der realen Welt ist. Daß es sich dabei um eine spezifisch epistolare Funktion handelt, geht allein schon aus den medialen Voraussetzungen der Gattung ›Brief‹ hervor.[2] Briefe ermöglichen zwar die persönliche Kommunikation zwischen Absender und Adressat; anders als in der mündlichen Kommunikation ist jedoch die Situation der Äußerung, des Schreibens, zeitlich und räumlich von der Situation des Empfangs, des Lesens, verschieden – das Distanz-Medium Schrift setzt die Abwesenheit des Adressaten voraus. Die Briefkommunikation erlaubt dem Autor daher, ganz ›bei sich‹ zu bleiben und doch zugleich den Kontakt mit der Außenwelt zu wahren.

So tragen Briefe für Hofmannsthal zu Beginn der 1890er Jahre zunächst vor allem zu seiner Selbstvergewisserung und Selbstinszenierung als Fin-de-siècle-Ästhet bei, der sich im Einklang mit der geistigen Atmosphäre seiner Zeit weiß: »Telle est la vie fin-de-siècle«,[3] bemerkt er am 31. August 1890 in einem Brief an den Schriftsteller-Freund Gustav Schwarzkopf; und an Felix Salten schreibt er:

1 BW Beer-Hofmann, S. 47.

2 Vgl. besonders Rainer Baasner: Schrift oder Stimme? Materialität und Medialität des Briefs. In: Adressat: Nachwelt. Briefkultur und Ruhmbildung. Hg. von Detlev Schöttker. München 2008, S. 53–69.

3 B I, S. 12.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> Wir sehen doch eine Menge anderer Dinge und sehen sie anders als andre. Wir fürchten uns vor Gespenstern; wir reden gern von hübschen Einrichtungsgegenständen, wir sind alle ehrgeizig, ein bißchen verdorben durch Sensitivität, aber doch; […] wir erleben bei 3 Seiten Nietzsche viel mehr als bei allen Abenteuern unseres Lebens, Episoden und Agonien […].[4]

Briefe dienen jedoch nicht nur der Artikulation einer artifiziell-sensitiven Sonderexistenz, einer Existenz, die mit dem ›Leben‹, in ironischer Gebrochenheit, nur durch die Beschäftigung mit Nietzsches Philosophie der emphatischen Lebensbejahung verknüpft ist; wie durch die credoartige Anapher »wir« und die antithetische Gegenüberstellung mit den ›andren‹ hervorgehoben wird, stiften Briefe vielmehr auch das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gruppe, die als ›ehrgeizige‹ künstlerisch-intellektuelle Elite ihrer Zeit gelten möchte.

Bis weit über die Jahrhundertwende hinaus tragen Briefe für Hofmannsthal zum Herstellen und Erhalten eines dichten Netzes an Beziehungen bei, durch die er seine Zugehörigkeit zur eigenen Zeit empfindet: »Das Gefühl, eins zu sein mit meiner Epoche, dieses Gefühl überhaupt kennen gelernt zu haben, danke ich Ihnen«,[5] schreibt er etwa an Harry Graf Kessler. Die drohende Isolation von der eigenen Zeit und Gesellschaft wird durch die Beziehung zu auserwählten Einzelnen aufgehoben. Diese elitäre, zumeist auf die Ferne bestehende Gemeinschaft wird herkömmlichen sozialen Institutionen wie dem Salon gegenübergestellt: »Das Gefühl der gesellschaftlichen geistigen Vereinsamung kann, glaub ich, wirklich nicht ein salon von einem nehmen, sondern nur einzelne Menschen und die kleinen, ganz kleinen Gruppen, die um solche Menschen herum sich bilden«,[6] bemerkt Hofmannsthal gegenüber Christiane Gräfin Thun-Salm am 23. Juli 1901. Der Salon, als Ort des tendenziell öffentlichen, zwanglos-kultivierten und zweckfreien diskursiven Austauschs von Persönlichkeiten unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen ein Produkt des 18. Jahrhunderts,[7] besitzt für Hofmannsthal somit keine soziale Funktion mehr. Bevorzugt wird stattdessen der »Zusam-

4 Ebd., S. 57.
5 BW Kessler, S. 64 (16.6.1904).
6 BW Thun-Salm, S. 11f.
7 Zur Geschichte des Salons vgl. Petra Wilhelmy: Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780–1914). Berlin u. a. 1989; Heinz Gerstinger: Altwiener literarische Salons. Wiener Salonkultur vom Rokoko bis zur Neoromantik (1777–1907). Hallein 2002.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

menhang der wenigen gleichgesinnten«,[8] die Bildung exklusiver künstlerisch-intellektueller ›Kreise‹, wie dies um die Jahrhundertwende und im frühen 20. Jahrhundert Stefan George auf extreme Weise praktizierte.[9] Die Angehörigen eines solchen Kreises sind zwar räumlich oft voneinander getrennt, bleiben aber mittels eines im Laufe des 19. Jahrhunderts enorm beschleunigten Transportwesens durch sporadische Besuche und durch den Briefverkehr in enger Beziehung miteinander. Hinzu kommt im Falle Hofmannsthals, daß während produktiver Phasen Einsamkeit und Abgeschlossenheit für den Dichter unabdingbar sind und daher der Brief das einzige Mittel des Kontakts ist: »[N]ur ein Fädchen darf sich zu Freunden spinnen«.[10] Aus den einzelnen »Fädchen« entsteht jenes epistolare soziale »Gewebe«[11] der über den deutschsprachigen Raum verteilten »Gleichgesinnten«, das geistigen Austausch ebenso garantiert wie es durch Distanz den für die poetische Produktion nötigen Spielraum läßt.

Solche weitgehend auf die Schriftlichkeit des Briefwechsels angewiesenen Beziehungen bergen jedoch nicht nur stets die Gefahr der schließlich oft zum Bruch führenden Verfehlung in sich;[12] das Distanz-Medium Schrift, die durch die Abwesenheit des Gegenübers ermöglichte Imagination führen auch dazu, daß die durch Briefe hergestellte ›Welt in der Welt‹ eine mehr oder weniger künstlich erzeugte und somit – im ursprünglichen Wortsinn – poetische Welt ist. Bei der eigenen ›Welt in der Welt‹ handelt es sich, wie Hofmannsthal im Brief an Beer-Hofmann schreibt, zwar nicht um eine romantische »Traumwelt«, wohl aber um »Potemkin'sche Dörfer«.[13] Der Gefahr, die im Aufbau einer Scheinwelt, einer Poetisierung des Lebens besteht, ist sich Hofmannsthal also bewußt. Und so wirkt die folgende Passage aus einem Brief an Christiane

8 BW Borchardt (1994), S. 98 (3.8.1912).

9 Vgl. Stefan Breuer: Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt 1995; Rainer Kolk: Literarische Gruppenbildung am Beispiel des George-Kreises 1890–1945. Tübingen 1998; Ute Oelmann: Der George-Kreis. Von der Künstlergesellschaft zur Lebensgemeinschaft. In: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 1. Hg. von Kai Buchholz u. a. Darmstadt 2001, S. 459–464; Wolfgang Braungart u. a.: Platonisierende Eroskonzeption und Homoerotik in Briefen und Gedichten des George-Kreises. In: Der Liebesbrief. Schriftkultur und Medienwechsel vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Renate Stauf u. a. Berlin u. a. 2008, S. 223–270.

10 BW Nostitz, S. 119 (23.9.1912).

11 BW Degenfeld (1986), S. 302 (Ende Feb. 1914).

12 Vgl. hierzu den Beitrag von Elsbeth Dangel im vorliegenden Band.

13 BW Beer-Hofmann, S. 47.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Gräfin Thun-Salm beinahe wie eine Beschwörung, um diese Gefahr abzuwenden:

> Sie sind für mich recht das Wesen, welches man anzudichten die größte Lust hat, wenn man kein Dichter ist: wenn man aber einer ist, so dichtet man gerade dasjenige, glaub ich, nicht an, was einem das Leben schöner, reicher und lieber macht, weil man sich hütet, es durch den gefährlichen Anhauch der poetischen Vision von sich weg, aus dem Leben weg in die Traumwelt hinüber zu treiben.[14]

Hofmannsthals Briefpartner jedoch spüren den »Anhauch der poetischen Vision« durchaus; so ist sich Harry Graf Kessler bewußt, daß er ihm »ein point de vue in der Welt, die du um dich aufbaust«,[15] ist, er zur »Lebensdichtung«[16] Hofmannsthals gehört – das »Leben« als zentrales Schlagwort der Epoche wird hier abermals auf seine Literarizität hin reflektiert.

Die Frage ist jedoch nicht nur, welche »Grade der Literarizität eines Briefes«[17] sich bei Hofmannsthal feststellen lassen; zu untersuchen gilt es vielmehr auch, welche Konsequenzen diese Literarizität für den Verfasser wie für den Adressaten, für die reale Beziehung zwischen den Briefpartnern besitzt. Von zentraler Bedeutung sind in diesem Zusammenhang die spätestens seit der Mitte der 1890er Jahre in Hofmannsthals Briefbeziehungen zu beobachtenden Versuche ›ästhetischer Erziehung‹.[18] Gerade in diesen Fällen ist überdeutlich, wie Hofmannsthal durch Briefe eine eigene »Welt in die Welt hineinzubauen« versucht, indem er sich auf dem Wege der ästhetischen Erziehung ein epistolares Gegenüber heranbildet, das seinen eigenen Vorstellungen völlig entspricht – er erzieht sich ein ideales literarisches Publikum im Kleinen.

14 BW Thun-Salm, S. 70 (3.3.1903).
15 BW Kessler, S. 126 (26.9.1906).
16 Ebd., S. 159 (28.9.1907).
17 Alexander Košenina: »Der wahre Brief ist seiner Natur nach poetisch«. Vom Briefschreiber zum Autor – am Beispiel Hofmannsthals. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hg. von Heinrich Detering. Stuttgart/Weimar 2002, S. 241–257, hier: S. 254.
18 Vgl. hierzu Anne Overlack: Was geschieht im Brief? Strukturen der Briefkommunikation bei Else Lasker-Schüler und Hugo von Hofmannsthal. Tübingen 1993, S. 74–95.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Es dürfte kein Zufall sein, daß eines von Hofmannsthals frühesten Projekten ästhetischer Erziehung in der Auseinandersetzung mit der schwierigen literarischen Leitfigur George entsteht. In einem Brief an diesen vom 5. Juli 1896 schreibt er:

> Mir schwebt eine Art von Brief an einen sehr jungen Freund vor, der dem Leben dient, und dem gezeigt werden soll, daß er sich mit dem Leben niemals recht verknüpfen kann, wenn er sich ihm nicht zuerst in der geheimnisvollen Weise entfremdet, deren Werkzeug das Aufnehmen von Dichtungen ist.[19]

*In einem Brief* schildert Hofmannsthal hier den Plan eines *fingierten Briefes*, den er als Einleitung zu einem Band von Georges »Blättern für die Kunst« konzipierte. Dieser Plan ist zunächst einmal im Zusammenhang mit einer Auseinandersetzung zu sehen, die in den Monaten zuvor den Briefwechsel mit George bestimmte: Hofmannsthal hatte dem ›Meister‹ im März 1896 den Besuch eines Freundes, des Grafen Joseph Schönborn, angekündigt, der, wie Hofmannsthal schrieb, »völlig dem Leben an[gehöre], keiner Kunst.«[20] Entsetzt hatte George entgegnet: »wer gar keiner kunst angehört darf sich der überhaupt rühmen dem leben anzugehören? Wie? höchstens in halb-barbarischen zeitläuften.«[21] Die Auseinandersetzung spiegelt in nuce jenen grundlegenden Konflikt wider, der zwischen George und Hofmannsthal immer wieder von neuem aufbrach: Während jener sich das wahre »Leben« nur als esoterische Existenz innerhalb eines elitären Künstler-Zirkels vorstellen konnte, bestand dieser – trotz aller eigenen ästhetizistischen Neigungen – auf dem Kontakt zum (auch ›barbarisch‹-banalen) »Leben«; dies schloß Freundschaften mit Nicht-Künstlern und Vertretern anderer künstlerischer Positionen ebenso ein wie die Bereitschaft, sich zum Zweck des Erreichens größerer Publikumsschichten – sehr zu Georges Verdruß – auch populärer Publikationsorgane und des Theaters zu bedienen. Der Plan eines »Briefes an einen sehr jungen Freund« versucht, beide Positionen

19 BW George (1953), S. 102f.; vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 13f. und 254f.; vgl. ferner Marco Rispoli: »Wozu Kunst?« Hugo von Hofmannsthals wirkungsästhetische Reflexionen. In: Sprachkunst 36 (2005), S. 51–67.

20 BW George (1953), S. 86 (13.3.1896).

21 Ebd., S. 87 (21.3.1896).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

miteinander in Einklang zu bringen, indem zum einen die Dignität der Dichtung als Bildungserlebnis betont wird, die Dichtung zum anderen aber dennoch in den Dienst des Lebens gestellt wird – »das Aufnehmen von Dichtungen« dient als »Werkzeug« dazu, »sich mit dem Leben recht [zu] verknüpfen«.

Neben der Auseinandersetzung mit George über grundlegende ästhetische Positionen erscheint in werkgeschichtlicher Hinsicht interessant, daß sich Hofmannsthal in diesem nicht realisierten Projekt bereits jener Form des fingierten Briefs bedienen wollte, die er später unter anderem mit dem »Chandos-Brief« und den »Briefen des Zurückgekehrten« verwirklichte. Von entscheidender Bedeutung ist dabei im Fall des für die »Blätter für die Kunst« geplanten Essays, daß Hofmannsthal – wie 100 Jahre zuvor Friedrich Schiller – sein Programm einer ›ästhetischen Erziehung‹ in Briefform konzipiert. Gerade die Gattung ›Brief‹, die selbst im Spannungsfeld zwischen Leben und Kunst, zwischen pragmatischer Alltagskommunikation und Literarizität, zwischen vermeintlicher Authentizität und Inszenierung angesiedelt ist, scheint dazu geeignet, das für Hofmannsthal wie für die gesamte Epoche der Jahrhundertwende zentrale Problem des Konflikts zwischen Leben und Kunst zu behandeln. Jedenfalls ist dieses Problem von grundlegender Bedeutung auch innerhalb zahlreicher tatsächlicher Briefwechsel Hofmannsthals – insbesondere in den Korrespondenzen mit Edgar Karg von Bebenburg und Ottonie Gräfin Degenfeld, die im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen.

## III »Poetische Interpretation des gemeinen und farblosen«: Hofmannsthals Briefwechsel mit Edgar Karg von Bebenburg

Wie im geplanten fingierten Brief bilden im Briefwechsel mit Edgar Karg von Bebenburg, einem jungen Seekadetten, mit dem Hofmannsthal seit dem Sommer 1892 befreundet war, die Begriffe »Leben« und »Kunst« die zentrale Antithese, die in unterschiedlichen Konstellationen entfaltet wird. Bereits in seinem Brief vom 6. September 1892 verteilt Hofmannsthal auf prägnante Weise die Rollen zwischen den beiden Briefpartnern: »Du siehst Gegenden und ich lese Bücher; Du hast die schönen wirklichen Gefahren und ich wenigstens manchmal den Reiz erregenden



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Durcheinanders.«[22] Kaum überraschend mündet diese Gegenüberstellung in die für den frühen Hofmannsthal typische Klage über die Defizienz der eigenen ästhetischen Existenzweise; es finden sich hier Passagen, die einem Monolog Claudios aus »Der Tor und der Tod« oder dem 1893 veröffentlichten d'Annunzio-Essay entstammen könnten:

> […] mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen; erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum »Dichter« gemacht, dieses Bedürfnis nach dem künstlichen Leben, nach Verzierung und poetischer Interpretation des gemeinen und farblosen. (S. 19)

Beschreibungen wie diese finden sich in den Briefen der folgenden Monate und Jahre fast durchgehend. Hofmannsthal fühlt sich

> […] wie ein Gespenst bei hellem Tage, fremde Gedanken denken in einem, alte, tote, künstliche Stimmungen leben in einem, man sieht die Dinge wie durch einen Schleier, wie fremd und ausgeschlossen geht man im Leben herum, nichts packt, nichts erfüllt einen ganz: endlich bricht doch etwas menschliches, etwas ursprüngliches durch. Bei mir ists jetzt eine grenzenlose, heftige Sehnsucht nach Natur, nicht nach träumerischem Anschaun, sondern nach tätigem Ergreifen der Natur, nach Wandern, Jagen, womöglich nach Bauernleben (S. 32; 30.5.1893).

Seinem »Dasein«, so Hofmannsthal, hafte »etwas recht gekünsteltes […], etwas scheinmäßiges« an (S. 55; 17.9.1894).

Im Vergleich mit dem weltreisenden Seekadetten schneidet der Dichter also scheinbar alles andere als glänzend ab; so heißt es in einem Brief vom Dezember 1892: »Mein äußeres Leben ist natürlich viel farbloser als Deines: wenn Du nicht Schumann'sche Musik und Musset'sche Verse statt violetter Sonnenuntergänge, Affen und Lianen gelten lassen willst.« (S. 23; 12.–15.12.1892) Doch hier beginnt sich die Konstellation zwischen den Briefpartnern bereits zu verändern. Zum einen wird mit den »violette[n] Sonnenuntergänge[n]« ein ästhetizistisches Naturbild entworfen, das seine farbliche Entsprechung nicht zufällig in der artifiziellen materialen Gestaltung der Briefe findet: Karg und Hofmannsthal verwenden für ihre Korrespondenz eine spezielle violette Tinte – zumindest in dieser Hinsicht ist somit nicht einer von beiden ›farbloser‹,

[22] BW Karg-Bebenburg, S. 20; Nachweise im Folgenden nach dieser Ausgabe im fortlaufenden Text; Hervorh. immer im Orig.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

vielmehr ist die Briefwelt in ein einheitlich exquisites Violett getaucht.[23] Zum anderen deutet Hofmannsthal im einschränkenden Konditionalsatz »wenn Du nicht Schumann'sche Musik und Musset'sche Verse […] gelten lassen willst« bereits die Gleichberechtigung der Kunst neben dem Leben an, die gleich darauf in einer etwas schiefen Antithese weiter ausgeführt wird:

> Aber schließlich ist auch in künstlichen Dingen ebenso unendlich viel stürmende und liebliche, verwirrende und berauschende und versteinernde Schönheit eingesperrt, als aus den Südseestürmen, den Grabkammern der Pharaonen und schweigenden Tropenwäldern atmet. (S. 23)

Hier wird den »künstlichen Dingen« neben »Südseestürmen« und »Tropenwäldern« nicht nur das artifizielle Phänomen der »Grabkammern der Pharaonen« gegenübergestellt. Auch das »Schweigen« der Tropenwälder bedeutet wiederum eine poetische Stilisierung. Letztlich ist die Schönheit der Kunst derjenigen des Lebens somit nicht nur gleichrangig, vielmehr ist es die Poesie, die das Leben überhaupt erst zu verklären vermag – freilich um den Preis der Versteinerung; es ist, so belehrt Hofmannsthal den Freund, »die Aufgabe der großen Künstler, schöne aufregende und beruhigende Bücher aus dem unscheinbaren Leben zu machen.« (S. 94; 22.8.1895)

Genau diese Erkenntnis hatte auch Karg von Bebenburg bereits Hofmannsthals beharrlichen Versuchen, die Realität seines Dienstes auf See zu verklären, entgegengehalten: »Wenn mans in Büchern liest, ist's recht lustig, wenn mans mitmacht: im Anfang findet mans schneidig, dann passabel, dann kommt der Ekel«. (S. 27; 13.3.1893) Den Dichter hält dies jedoch nicht davon ab, das Leben auf See auch weiterhin unter Verweis auf das »Bewußtsein, ungeheure, allen Menschen ehrwürdige Entfernungen durchmessen zu haben« (S. 32; 30.5.1893), zu idealisieren: »Wenn man so in einem eisernen Schiff, wie in einer riesigen Wiege, durch die große Einsamkeit schaukelt, ist es verhältnismäßig nicht schwer, ein braver Mensch und ein gentleman zu bleiben.« (S. 37; 10.10.1893). Nicht nur in Büchern, sondern auch *in Briefen* findet also die *Poetisierung des Lebens* statt. Hofmannsthal als Dichter besitzt inner-

[23] Vgl. hierzu den Katalogbeitrag von Katja Kaluga zu Hofmannsthals Brief an Edgar Karg von Bebenburg vom 27. August 1892, in: Der Brief – Ereignis & Objekt. Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum. Hg. von Anne Bohnenkamp und Waltraud Wiethölter. Frankfurt a. M./Basel 2008, S. 53f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

halb dieses Briefwechsels die Deutungsmacht, er verteilt nicht nur die Rollen und deutet den Alltag des Briefpartners poetisch um, er erschafft sein epistolares Gegenüber in gewisser Weise auch überhaupt erst empathisch: »Vor Dir«, so schreibt Karg von Bebenburg am 14. Oktober 1894, »hat mich noch niemand in meinen Gedanken ergänzt« (S. 61). In der Tat begnügt sich Hofmannsthal nicht mit den realen Briefen des Freundes, sondern amplifiziert sie, erschafft sie erst im Akt der Rezeption: »So antworte ich auch heute in Gedanken auf einen viel längern und ausführlichern Brief als Du mir von Bombay aus wirklich geschrieben hast« (S. 22).

Beim Brief handelt es sich also um ein überaus geeignetes Terrain für den Dichter. Zwar bringt Hofmannsthal dem Briefwechsel zu Beginn eine konträre Erwartung entgegen. In seinem Tagebuch erfindet er anläßlich des Empfangs des ersten Briefs von Edgar Karg von Bebenburg eigens die Rubrik »Thatsachen«.[24] Doch bereits die Verabredung, die eigenen Briefe jeweils zu nummerieren,[25] verweist auf die Bewußtheit, mit der die briefliche Kommunikation in Angriff genommen wird. Und bei genauem Hinsehen wird auch das Moment der Literarisierung bereits im ersten an Karg von Bebenburg gerichteten Brief vom 22. August 1892 deutlich, obwohl dieser auf den ersten Blick nur den Charakter einer unscheinbaren kurzen, pragmatischen Mitteilung besitzt. Für eine raffinierte Brief-Strategie spricht allein schon der kunstvolle hypotaktische Stil dieses Eröffnungsbriefs, durch den der Freund in geschliffener Form umworben und zugleich gewissermaßen ins epistolare Labyrinth gezogen wird:

> Dein Versprechen, Herrn Oliphant bis zu den Antipoden mitzunehmen, gibt mir einen Vorwand, Dir noch einmal in 3 Worten zu sagen, daß mir die Erinnerung an die wenigen Stunden unsres Verkehrs eine wirkliche und herzliche Freude ist. (S. 17)

Das im Zentrum stehende Moment der Erinnerung verweist nicht nur auf die zeitliche und räumliche Distanz als Möglichkeitsbedingungen der Gattung ›Brief‹ – in diesem Fall konkret auf die Tatsache, daß der Adressat gerade zu einer zweijährigen Weltumsegelung mit der österrei-

[24] Vgl. hierzu ebd., S. 291f.
[25] Vgl. den Brief von Edgar Karg von Bebenburg vom 27. August 1892; BW Karg-Bebenburg, S. 18.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chischen Marine aufgebrochen ist. Das Gebiet der Erinnerung erscheint insbesondere als ein adäquates Spielfeld für den Dichter, dem »erst die Vergangenheit […] die Dinge [verklärt]« (S. 19; 6.9.1892).

In diesem Zusammenhang ist auch der Wirkungszweck des Eröffnungsbriefs zu sehen. Er besteht nicht nur darin, sich gleichermaßen epistolar und literarisch (durch das Übersenden der Memoiren Laurence Oliphants) in Erinnerung zu rufen, er besteht vielmehr vor allem, Übereinstimmung stillschweigend voraussetzend, im Herstellen einer exklusiven Beziehung zum Briefpartner. Durch eine polemische antithetische Gegenüberstellung der ›wenigen‹ und der ›vielen‹, die zudem als Angehörige der »sogenannten Gesellschaft« ironisiert werden, wird die erfolgte Begegnung idealisiert: »Du weißt ganz ebenso gut wie ich, wie selten mit den jungen Herren der sogenannten Gesellschaft etwas anzufangen ist, wie wenig wirkliche Menschen man eigentlich begegnet.« (S. 17) Daß die Beziehung »*wirklicher* Menschen«, die eine »*wirkliche* Freude« hervorruft, gerade auch in kommunikativer Hinsicht einen privilegierten Status innerhalb des sonstigen sozialen Umfelds besitzt, wird schließlich durch den expliziten Verzicht auf die »conventionelle Lüge« (S. 17) hervorgehoben, mit der der einschmeichelnde Initialbrief keineswegs verwechselt werden soll.

Was schließlich das Verhältnis von Kunst und Leben betrifft, das im Verlauf des Briefwechsels zum zentralen Thema wird, so ist diese Antithese in nuce bereits in den Begriffen »Herr[…] Oliphant« und »Antipoden« enthalten – also darin, daß der Wunsch des Freundes, die von Hofmannsthal empfohlenen Memoiren Laurence Oliphants mit auf seine Weltreise zu nehmen, den Anlaß zu diesem ersten Brief gibt. Das Problem von Kunst und Leben wird hier zusätzlich dadurch gespiegelt, daß es sich bei diesem Werk zwar um Literatur, aber zugleich um die Memoiren eines Mannes mit einem – nach Hofmannsthals Einschätzung – »titanische[n] Durst nach Aufregung, nach aktivem Leben, […] nach dem Getöse der Menge«[26] handelt. Implizit findet diese Lebensfülle in Hofmannsthals Brief in der Metonymie »Herr Oliphant« Ausdruck – hier spielt Literatur Leben.

In noch stärkerem Maße geht das Ziel des Aufbaus einer poetischen Briefwelt aus dem nächsten, zwei Wochen später verfaßten Brief an Karg

[26] Hugo von Hofmannsthal: Englisches Leben. In: GW RA I, S. 127–138, hier: S. 130.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Bebenburg hervor. Zwar konstatiert Hofmannsthal die Aporie, die im Schreiben über das eigene Leben besteht: »Das Wichtige, was wir erleben, werden wir uns nicht erzählen können; denn wir werden es nicht bemerken.« Das ›eigentliche‹ Leben entgeht somit gerade der Wahrnehmung und dem Schreiben. »Aber«, so fährt Hofmannsthal fort,

> ich glaube, wir können manchmal ein Stückchen subiectiver Stimmung und Empfindung auf so ein Stück Papier schreiben und es wird eine Correspondenz daraus werden, wie im vorigen Jahrhundert, wo die Leute viel hübscher geschrieben haben, viel graciöser und viel vornehmer – wahrscheinlich weil die Briefe von einem deutschen Nest zum andern einen Monat brauchten. (S. 20; 6.9.1892)

Durch diesen Erwartungshorizont, die programmatisch verordnete imitatio von Briefen des 18. Jahrhunderts, erscheint der Briefwechsel mit Karg von Bebenburg von vornherein historisch und literarisch perspektiviert und somit künstlich gebrochen – wir befinden uns auf dem terrain des Dichters und Ästheten, dem »die Unmittelbarkeit des Erlebens« fehlt und für den deshalb die Kommunikation an Reiz gewinnt, je schwieriger sie sich gestaltet, je mehr Hindernisse (etwa durch lange Transportzeiten) ihr in den Weg gestellt sind.

Empfiehlt Hofmannsthal hier für den Briefwechsel mit dem Freund die Orientierung an historischen Vorbildern, so vergleicht er in seinem »an den Schiffsleutnant E. K.« gerichteten Aufsatz »Die Briefe des jungen Goethe« aus dem Jahr 1904 in exakter Umkehrung Goethes Jugendbriefe mit der eigenen Korrespondenz des Schiffsleutnants. Die von diesem geschriebenen und empfangenen Briefe evozierten, so Hofmannsthal in seinem Aufsatz, den »Duft eines Frauenhaares«, den »Flug schwarzer Schwäne«, den »Hauch eines Abends«, den »Duft einer Wange, einer Schläfe, mit den Lippen gestreift, bis ins Mark gefühlt, einmal gefühlt und nicht wieder«,[27] sie evozieren das Bild eines Freundes, »wie er rudert auf dem See, wie er ans Land springt zwischen den Büschen, einem hellen Kleide nach, als wärs ein Schmetterling«.[28] Ganz im Gegensatz zu Hofmannsthals Deutung sind solche Beschreibungen gerade kein authentischer »Spiegel […], der klein aber scharf und fein das Leben eines

[27] Hugo von Hofmannsthal: Die Briefe des jungen Goethe. In: GW RA I, S. 325–328, hier: S. 326.
[28] Ebd., S. 327.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

entfernten Freundes vorzaubert«,[29] und schon gar nicht können diese Schilderungen als adäquater Vergleich für Goethes Jugendbriefe dienen; sie geben vielmehr exakt *das ästhetizistische Inventar des Jugendstils der Jahrhundertwende* wieder. In der epistolaren imitatio der Darstellung »subiectiver Stimmung und Empfindung«, wie sie aus dem 18. Jahrhundert bekannt ist, geht es also in den Zeiten des Ästhetizismus um 1900 nicht mehr wie noch 100 Jahre zuvor um die emphatische Selbst›Erfindung‹ des modernen Subjekts im Brief,[30] sondern darum, den literarisch-ästhetischen Thesaurus der Jahrhundertwende zu reproduzieren.

Und so kann Hofmannsthal, der dem Freund aufgrund des »Fremdartige[n] und Entfernte[n]« seiner Beschreibungen durchaus »einen gewissen großen Stil« (S. 34; 5.8.1893) zuerkennt, problemlos eine Passage aus einem von dessen Briefen in sein »Gespräch über Gedichte« integrieren.[31] Die Briefe Hofmannsthals wiederum besitzen aus der Perspektive des Empfängers ohnehin die Aura eines erhaben-unverständlichen Werks:

> Deine Briefe verursachen mir immer od. fast immer ein doppeltes Gefühl, eins der Unruhe u. ein andres von Glück. Ein Viertel von dem was Du schreibst versteh ich gewöhnlich nicht od. ich ahne es nur mit dem letzten Fühlhorn meiner tastenden Seele. […] Hie u. da kann ich Stellen aus Deinen Briefen monatelang auswendig, citiere sie, sag sie andern Menschen, denen ich Gutes tun will […] (S. 95; 24.8.1895).

Die Briefe erhalten somit nicht nur den Status eines dichterischen Werks, das auswendig gelernt und zitiert wird, in ihrer beunruhigenden Unverständlichkeit, ihrem »nur mit dem letzten Fühlhorn [der] tastenden Seele« zu ahnenden Gehalt, der in seiner virtuosen Enigmatik dennoch eine Glücksverheißung impliziert, befinden sie sich konkret in der Nähe zu Hofmannsthals symbolistischem Frühwerk. Der Autor bestätigt dies selbst, wenn er im Dezember 1899 dem Freund gegenüber äußert: »Du schreibst auch, ich sollte Dich meinen Arbeiten näher bringen. Ich

29 Ebd.

30 Vgl. zur Briefkultur der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert Tanja Reinlein: Der Brief als Medium der Empfindsamkeit. Erschriebene Identitäten und Inszenierungspotentiale. Würzburg 2003; für die Zeit um 1800 vgl. Karl Heinz Bohrer: Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität. Frankfurt a. M. 1989.

31 Vgl. Hofmannsthals Brief vom 11. Juli 1903: »Ich habe ein paar Sätze aus Deinem Brief in die Arbeit hinübergenommen an der ich gerade arbeite.« (S. 203) Es handelt sich um die Passage über den auf Hundswache befindlichen Seemann aus dem »Gespräch über Gedichte«; vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 74–86, hier: S. 84f. und 343.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kann mir nicht denken, daß sie Dir so fern liegen. Sie sind nicht gar so viel anders als z. B. die Briefe, die ich Dir in früheren Jahren geschrieben habe.« (S. 152; 8.12.1899) So kann es nicht verwundern, daß in einer Auswahlausgabe »Frühester Schriften« Hofmannsthals, deren Herausgabe seit 1905 geplant war, 13 Briefe an Edgar Karg von Bebenburg enthalten sein sollten,[32] und zwar, wie Hofmannsthal dem Freund mitteilt, »als das Symbol einer gewissen Generation« (S. 223; 29.5.1905). Über diese repräsentativ-literarische Rolle gegenüber dem Brief-Freund ist sich Hofmannsthal bereits früh im klaren: »Es ist möglich, daß für mich teilweise gewisse Bücher das bedeuten, was ich für Dich bedeute: einen Mitlebenden, der sich mitteilt.« (S. 93; 22.8.1895)

Dominiert somit im Briefwechsel mit Edgar Karg von Bebenburg die Kunst völlig über das Leben, so ist es nur konsequent, daß schließlich auch die antithetische Rollenverteilung, der zufolge Hofmannsthal die Kunst, der Briefpartner dagegen das Leben verkörpert, hinfällig wird. Zwar empfindet der Freund einerseits »Lust am Unruhigen« (S. 165; 5.8.1900) und »Freude [… daran], daß ich so nachschwimmen und herumschaukeln kann« – er hat nach seiner eigenen Einschätzung »wirklich sehr viel vom Wellenschlag« (S. 165). Damit erscheint er als ein geradezu paradigmatischer Vertreter des »Lebens«, wie es um 1900 konzipiert wird; gerade die Welle – und generell das Bild des Meeres – ist in der Kunst und Literatur der Jahrhundertwende ein wichtiges Symbol für den zentralen, monistisch konzipierten Begriff des »Lebens«, das als »ewige[r] Strom des Werdens und Vergehens«[33] aufgefaßt wird: »Bewegung, Welle ist Leben«, formuliert Hofmannsthal selbst 1892.[34] Andererseits lassen aber nicht nur seine zahlreichen, schließlich zum frühen Tod führenden Krankheiten den Freund als Vertreter des »Lebens« ungeeignet werden; als Problem erweist sich vielmehr insbesondere das »Nachschwimmen« und »Herumschaukeln« selbst: Karg von Bebenburg fürchtet, der Heterogenität der Eindrücke nicht gewachsen zu sein, da diese die Kohärenz

[32] Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Anordnung einer Ausgabe seiner ›Frühesten Schriften‹. Hg. von Hilde Burger. In: Neue Rundschau 73 (1962), H. 4, S. 583–610.

[33] Wolfdietrich Rasch: Fläche, Welle, Ornament. Zur Deutung der nachimpressionistischen Malerei und des Jugendstils. In: Ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Gesammelte Aufsätze. Stuttgart 1967, S. 186–220, hier: S. 201.

[34] Hugo von Hofmannsthal: Aufzeichnungen aus dem Nachlaß (1889–1929). In: GW RA III, S. 343.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

seines Ichs bedrohe.[35] Er hat Angst, »daß ich einfach aufgelöst werde wie Zucker in Wasser« (S. 154; 12.12.1899). Hofmannsthal erkennt diese Gefahr bereits früh und äußert die Hoffnung, dem Freund möge es gelingen, »irgendwelche Kontinuität der Seele unter diesen Betäubungen zu bewahren und [sich] dann und wann aufs Leben zu besinnen.« (S. 48; 17.7.1894)

Der Dichter gibt also Ratschläge auch für das Leben und wird vom Freund in dieser Rolle vorbehaltlos anerkannt. So fragt er Hofmannsthal nicht nur fortwährend, was und wie er lesen soll, sondern stellt ihm in einem Brief vom September 1894 die Gretchen-Frage: »Was nennst Du das Leben begreifen?« (S. 56; 23.9.1894) Hofmannsthals Einschätzung ist für den Briefpartner nicht frei von Irritationen. Bereits einen Monat zuvor hatte er den Begriff des Lebens pejorativ verwendet: »Das Leben ist für uns alle unsagbar schwer, tückisch und grenzenlos übelwollend«; als Ideal gilt daher, »daß man besser und vornehmer ist, als das Leben. […] im Ertragen liegt alles Schöne und Wertvolle.« (S. 52; 21.8.1894) Nicht dionysische Auflösung, nicht das Aufgehen im Leben ist das Ziel, sondern gentlemanhaftes Bewahren der Haltung.[36] Irritierend für Karg von Bebenburg ist dabei besonders, daß Hofmannsthal Wissen und Bildung ablehnt, von denen er selbst sich gerade Orientierung verspricht. Leidenschaftlich polemisiert der Dichter, Nietzsches Kritik an einer »Belehrung ohne Belebung«, an einem »Wissen, bei dem die Thätigkeit erschlafft«,[37] aufgreifend, gegen die »seelenlose Vielwisserei« (S. 57; 27.9.1894) der »Bildungsphilister« (S. 54; 17.9.1894). Gerade sie erzeuge

> die Auffassung von der Unzulänglichkeit des einzelnen Lebens im Verhältnis zu der ungeheuren Masse des notwendig zu wissenden, und damit eine große Mutlosigkeit und ein Verzichten des Einzelnen, je für sich selber zu einem Ende kommen, mit dem Leben fertig werden, für sich etwas ganzes vorstellen zu wollen. (S. 57f.)

35 Vgl. den Brief vom 16. November 1899; S. 146–151.

36 Auf das ›Gentleman‹-Ideal nimmt Hofmannsthal im zitierten Brief explizit Bezug; vgl. zu diesem Topos Martina Lauster: The Gentleman Ideal from Lichtenberg to Hofmannsthal. In: German Literature, History and the Nation. Hg. von Christian Emden. Oxford u. a. 2004, S. 143–162.

37 Friedrich Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/New York 1988, S. 243–334, hier: S. 245.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Doch was hat Hofmannsthal dem entgegenzusetzen, wie lautet seine Bewältigungsstrategie gegenüber der als sinnlos erkannten Akkumulation von Wissen? Zum einen sind es für ihn natürlich die Künstler, die »das schauernde Begreifen der Existenz« (S. 54) leisten. Es ist, wie er dann einem größeren Publikum gegenüber im Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« von 1906 formuliert, das Vermögen der Dichter, »zu schaffen den Zusammenhang des Erlebten, den erträglichen Einklang der Erscheinungen«.[38] Zum anderen aber vermag es, in engem Zusammenhang hiermit stehend und den »Chandos-Brief« von 1902 vorwegnehmend, die epiphanische »blitzartige[…] Offenbarung für den Moment« (S. 58), die Ganzheit des Lebens aufscheinen zu lassen:

> Daß […] alle, alle Dinge im Dasein […] auf einander zu beziehen, ja wesensgleich sind, jeder Einwirkung auf einander fähig, und in einem gewissen, geheimnisvollen moralischen Zusammenhang stehend […], das mit der Seele zu *spüren*, nicht mit dem Verstand, das nenn ich ungefähr das Begreifen des Lebens (S. 58f.).

Es geht dabei jedoch nicht nur um monistische All-Verbundenheit, sondern auch um ein poetisches Konzept. So hebt Hofmannsthal die sprachlich-semiotischen Implikationen der geschilderten Ganzheitserfahrung hervor: »Alle toten und lebenden Dinge *sind* und *bedeuten*« (S. 58). Die Bedeutung der Dinge auszusprechen, ist aber wiederum das Privileg des Dichters, denn »Dichtkunst heißt doch, glaub ich, Deutekunst.« (S. 54) Und so ist ja auch die Literatur – insbesondere um 1900 bei Autoren wie Rilke, Hofmannsthal oder Joyce[39] – der ›Ort‹, an dem die epiphanische Ganzheitserfahrung artikuliert oder überhaupt erst poetisch hergestellt wird. Generell ist ferner die Wirkung der Dichtung, wie sie Hofmannsthal schon 1896 in seinem Vortrag »Poesie und Leben« beschreibt, vor allem durch das Moment der Flüchtigkeit mit der Epiphanie verwandt; Gedichte, so Hofmannsthal, riefen »einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervor«.[40]

[38] Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: GW RA I, S. 54–81, hier: S. 75.

[39] Vgl. hierzu noch immer grundlegend Theodore Ziolkowski: James Joyces Epiphanie und die Überwindung der empirischen Welt in der modernen deutschen Prosa. In: DVJ 35 (1961), S. 594–616.

[40] Hugo von Hofmannsthal: Poesie und Leben. In: GW RA I, S. 13–19, hier: S. 16; vgl. Rispoli, »Wozu Kunst« (wie Anm. 19).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Inwiefern das epiphanisch-poetische Ganzheitskonzept als pädagogischer Wink für den Freund Edgar Karg von Bebenburg nützlich ist, muß dahingestellt bleiben. Zwar mag es einerseits der Inkohärenz der Zeit und des Subjekts – sei es der reale Freund oder der erfundene Lord Chandos – entgegenwirken. Doch handelt es sich andererseits um eine flüchtige (und also selbst wiederum diskontinuierliche) ästhetische Erfahrung, deren Wert in lebenspraktischer Hinsicht um so mehr beschränkt ist, als sie – außer in der poetischen Darstellung – kaum ›aktiv‹ hergestellt werden kann.

Wie auch immer der pädagogische Nutzen beurteilt werden mag – deutlich geworden ist im Verlauf des Briefwechsels jedenfalls, daß an die Stelle der scheinbaren Überlegenheit des Freunds Edgar Karg von Bebenburg als Vertreter des ›Lebens‹ der universale Deutungsanspruch des Künstlers über das Leben tritt. In der Tat wird somit nicht in einem fingierten »Brief an einen sehr jungen Freund«, wie ihn Hofmannsthal für die »Blätter für die Kunst« plante, sondern in realen Briefen an einen jungen Freund demonstriert, daß »er sich mit dem Leben niemals recht verknüpfen kann, wenn er sich ihm nicht zuerst in der geheimnisvollen Weise entfremdet, deren Werkzeug das Aufnehmen von Dichtungen ist.«[41]

## IV »Erträglicher Einklang der Erscheinungen« – Epiphanie, Intérieur, Brief

Die ästhetische Erziehung, die Hofmannsthal in seinem Briefwechsel mit Edgar Karg von Bebenburg entwirft, ist symptomatisch für die kulturgeschichtliche Situation um die Jahrhundertwende. Diese Situation hat einer der wohl aufmerksamsten Zeitzeugen der Epoche, Harry Graf Kessler, in seiner Autobiographie »Gesichter und Zeiten«, wie Hofmannsthal die Typen des deutschen Bildungs-Philisters und des englischen Gentleman einander gegenüberstellend, exakt geschildert. Die eigene Generation, so Kessler, sei zunächst in jugendlichem Übermut unter dem Einfluß Nietzsches ausgezogen, um mit dem »Überlebten, Faulen, Muffigen«[42] aufzuräumen, einen »Kampf […] mit dem Satten

41 BW George (1953), S. 102f.
42 Harry Graf Kessler: Gesichter und Zeiten. Frankfurt a. M. 1962, S. 241.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Zufriedenen dieser materiell und geistig fetten Zeit«[43] zu führen und einen neuen »Menschentyp« zu etablieren, »ein[en] neue[n] Mensch[en], der der immer schneller rasenden Zeit mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten und unerprobten Versuchungen aus sich selbst, ohne äußere, weltliche oder religiöse Stützen, gewachsen wäre.«[44] Es handelt sich um das auch von Hofmannsthal propagierte Ideal des ›vornehmen‹ Menschen, der aus eigener Kraft dem ›Zuviel‹, der modernen unbehaglichen Welt in ihrer ungeformten Fülle entgegenzutreten vermag. Allerdings stellt Kessler in seiner Autobiographie fest, daß die Betonung des »Vornehmen«, »Kultivierten« und »Verfeinerten« auf der Suche nach diesem neuen Menschentyp zu einer Reduktion führte – der »neue Mensch« erscheint zunächst fast ausschließlich im Bereich des Ästhetischen:

> Während unüberwindliche Hindernisse sie vorläufig noch von der Gestaltung des praktischen Lebens, des Staates und der Wirtschaft fernhielten, stieß die Anpassung an das neue Lebensgefühl in der Kunst auf die schwächsten Widerstände. In ihr offenbarte sich daher zuerst die tiefe Wandlung vom alten zum neuen Menschen, die später alles andere erschüttern mußte.[45]

Auch Kesslers Darstellung zufolge ging es der selbsternannten gesellschaftlich-künstlerischen Elite um die Jahrhundertwende, ähnlich wie Hofmannsthal am 6. September 1892 an Karg von Bebenburg geschrieben hatte, zunächst einmal um ein »künstliche[s] Leben«, um die »Verzierung und poetische[ ] Interpretation des gemeinen und farblosen.« Kessler hebt in diesem Zusammenhang insbesondere die kunstgewerbliche »Gestaltung ihrer täglichen Umgebung, ihrer Gebrauchsgegenstände, Wohnräume, Lebensatmosphäre«[46] hervor, wie er selbst sie in seiner Weimarer Wohnung als Jugendstil-Intérieur von Henry van de Velde verwirklichen ließ. Wie im epiphanischen Erlebnis, das *temporal* als ekstatisch aus dem gewöhnlichen Leben herausgehobener Augenblick inszeniert wird, kommt es im völlig durchgestalteten Intérieur als privilegiertem, gegen die profane Außenwelt geschütztem *Ort* zur ästhetischen Ganzheit, zum »erträglichen Einklang der Erscheinungen«,[47] den

43 Ebd., S. 245.
44 Ebd., S. 242.
45 Ebd., S. 246.
46 Ebd.
47 Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. In: GW RA I, S. 54–81, hier: S. 75; zum Konzept des Intérieurs in der Innenarchitektur, Kunst und Literatur um 1900 vgl. Cornelia Blasberg: Jugendstil-Literatur. Schwierigkeiten mit einem Bindestrich. In: DVJ



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hofmannsthal zufolge auch der Dichter zu schaffen imstande ist. Wie das Intérieur stellt aber schließlich auch die etwa in der Korrespondenz mit Edgar Karg von Bebenburg realisierte Briefwelt selbst einen in sich geschlossenen Kunstraum, eine ästhetisch weitgehend homogene und dennoch – aufgrund des tatsächlichen zwischenmenschlichen Kontakts – reale ›Welt in der Welt‹ dar. Durch Briefe partizipiert der Freund Karg von Bebenburg kontinuierlich an jener ästhetischen Ganzheitserfahrung, die als epiphanisches Erlebnis nur schwer und insbesondere nur flüchtig zu erreichen ist.

Ganzheitserfahrung, Aufhebung der für die Moderne spezifischen Heterogenität und Diskontinuität, so läßt sich festhalten, ist also nur im Bereich des Ästhetischen möglich: in der poetischen Inszenierung des epiphanischen Augenblicks, in dessen artifiziell erstarrtem Pendant, dem Jugendstil-Intérieur, oder in der ästhetisch homogenen Briefwelt.[48] Hierdurch wird aber auch deutlich, worin der Unterschied der von Hofmannsthal praktizierten Form ästhetischer Erziehung gegenüber ihrer ›klassischen‹ Form besteht, wie sie 100 Jahre zuvor erfunden worden war: Anders als etwa bei Schiller geht es in der ästhetischen Erziehung um 1900 nicht um einen Entwurf idealer Humanität; die Funktion der Kunst besteht nicht mehr in der Einübung in die Freiheit auf dem Wege des ästhetischen Spiels. Vielmehr geht es um das reine Bestehen des Individuums gegenüber den Herausforderungen der Moderne mittels punktueller ästhetisch-ästhetizistischer Arrangements.[49]

72 (1998), H. 4, S. 682–711, hier: S. 685f.; Mathias Mayer: »Intérieur« und »Nature morte«: Bilder des Lebens bei Maeterlinck und Hofmannsthal. In: Etudes Germaniques 46 (1991), S. 305–322; vgl. ferner Claudia Becker: Zimmer-Kopf-Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert. München 1990. Zum Zusammenhang zwischen Brief und Intérieur um 1900 vgl. Jörg Schuster: »Als ob Du bei mir eintreten könntest«. Rainer Maria Rilkes epistolare Intérieurs. In: Zeitschrift für Germanistik N.F. XIX (2009), H. 3, S. 574–589.

48 Der Gefahr, daß diese ästhetischen Modelle zu einem ›Kunst-Leben‹ jenseits der Realität führen, entspricht nicht zufällig der zumindest partiell eskapistische Charakter der professionellen Bestrebungen ›ästhetischer Erziehung‹ in der Reformpädagogik um 1900; deutlich wird dies etwa in der Idealisierung und Verabsolutierung des Kindes und der künstlerischen Kreativität, was zu erzieherischen Methoden führt, die mit der Lebenswirklichkeit schwer vereinbar sind; vgl. hierzu Jürgen Oelkers: Reform-Pädagogik. Eine kritische Dogmengeschichte. Weinheim/München $^{3}$1996; Regine Köhler: Ästhetische Erziehung zwischen Kulturkritik und Lebensreform. Eine systematische Analyse der Motive ästhetischer Erziehungskonzeptionen. Hamburg 2002.

49 Einen in diesem Zusammenhang sehr interessanten Vergleich der kulturkritisch-ästhetischen Positionen von Schiller und Hofmannsthal, insbesondere in den Briefen »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« und den »Briefen des Zurückgekehrten«, nimmt Erika



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## V Ästhetische Erziehung zwischen »Gefühl des Lebens« und poetischem »Totenreich« Hofmannsthals Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld

Etwas komplizierter als in der Korrespondenz mit Edgar Karg von Bebenburg sind die Verhältnisse in Hofmannsthals im Herbst 1909 einsetzendem Briefwechsel mit der damals 27jährigen Ottonie Gräfin Degenfeld, löst die junge Frau in Hofmannsthal doch Gefühle aus, über die er sich – jedenfalls angeblich – nicht ganz im Klaren ist. So lebt bereits sein erster Brief an die Gräfin von der Inszenierung der Schwierigkeit, ihr zu schreiben. Er habe, so behauptet er, schon zwei längere an sie gerichtete Briefe zerrissen – da »mir dergleichen Hemmungen sonst niemals zu widerfahren pflegen, so weiß ich nicht recht was hier im Spiel ist.«[50] Gerade durch dieses Eingeständnis soll – wie am Beginn des Briefwechsels mit Edgar Karg von Bebenburg – Intimität gestiftet werden. Und ähnlich wie im Fall des Freundes zieht Hofmannsthal auch Ottonie Gräfin Degenfeld durch den extrem hypotaktischen Stil seiner ersten Briefe sowie durch das Verwirrspiel, das er um die Kommunikation mit ihr betreibt, gewissermaßen in seine labyrinthische Briefwelt, verstrickt er sie in das Netz seiner epistolaren »Lebensdichtung«: Die wenigen geschriebenen stehen den vielen zerrissenen oder nicht verwirklichten Briefen gegenüber, die mit der Gräfin geführten Gespräche werden durch zahllose imaginäre Gespräche ergänzt (»ich habe fast jeden Tag zu irgend welcher Zeit zu Ihnen gesprochen«, S. 19; 23.12.1909), hinzu kommt als

Hammer vor (»Schöne Welt, wo bist du?« Die Krankheit der Kultur und eine ästhetische Therapie. Auswege aus der Kulturkrise bei Schiller und Hofmannsthal. In: »Schöne Welt, wo bist du?« Studien zu Schiller anläßlich des Bizentenars seines Todes. Hg. von Gabriella Rácz und László V. Szabó. Veszprém/Wien 2006, S. 91–124). Hammer weist zu Recht auf die Übereinstimmung hin, daß es sowohl bei Schiller als auch bei Hofmannsthal um den Befund der Zerrissenheit und Heterogenität der jeweiligen Epoche geht, die bei beiden Autoren auf ästhetischem Wege überwunden werden sollen. Allerdings verwischen bei Hammer, die von einer bereits um 1800 einsetzenden »Makroepoche« Moderne ausgeht, die Unterschiede zwischen der kulturhistorischen Situation Schillers und derjenigen Hofmannsthals, wie sie auch die sich daraus ergebende unterschiedliche Zielsetzung der jeweiligen Konzepte von ästhetischer Erziehung nicht genügend reflektiert. Die Ästhetik der ›Weimarer Klassik‹ unterscheidet sich jedoch vom Ästhetizismus der Zeit um 1900 in dem Maße, wie sich die – ebenso emphatischen wie problematischen – Konzeptionen von Subjektivität und Freiheit um 1800 vom Problem des Ich-Zerfalls in den Zeiten der Nervenschwäche und der beginnenden Massengesellschaft um 1900 unterscheiden.

[50] BW Degenfeld (1986), S. 18 (2.9.1909); Nachweise im Folgenden nach dieser Ausgabe im fortlaufenden Text; Hervorh. immer im Orig.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

vermittelte Form der Kommunikation Ottonies Lektüre von Werken Hofmannsthals (»Rosenkavalier«, »Cristinas Heimreise«, »Ariadne auf Naxos«) und anderer von diesem empfohlener Autoren. Innerhalb der Briefe werden diese unterschiedlichen Formen der Kommunikation zudem ständig reflektiert.

Nicht zufällig ist diese Beziehung daher in epistolarer Hinsicht besonders interessant. An die Stelle der tatsächlichen Nähe, an die Stelle des tatsächlichen Lebens treten in der epistolaren Vermittlung, dem Distanz-Charakter des Genres entsprechend, programmatisch das »Gefühl Ihrer Nähe«, das »Gefühl Ihres Lebens«, das Ottonies Briefe bei Hofmannsthal evozieren und »das ja mit der körperlichen Gegenwart so gar nicht direct verbunden ist« (S. 163; 31.8.1911). Die durch die Freundin hervorgerufene Imagination gleicht jenen hypnagogen Bildern, jenen luziden unbewußt-bewußten Halbschlaf-Visionen, die für Hofmannsthal generell von großer Bedeutung sind:[51]

> Ich lag und wachte, fühlte es mit einer inneren Spannung wachsen, noch stärker deutlicher, gültiger werden […], irgendwie war die Vision einer fernen, im seltsamsten Licht liegenden Landschaft damit verbunden, sehr ferne, aber beglückend daß sie *da* war […]. Es war sicher Ihr letzter Brief, der sich da in diesen Halbtraum hinüberlebte. (S. 163; 31.8.1911)

Bei aller Zuneigung zur realen Person scheint diese für den Dichter weniger wichtig als die mittels ihrer Briefe imaginierte Person. Umgekehrt möchte Hofmannsthal jedoch keinesfalls, daß seine eigenen Briefe über seine reale Person dominieren. Wie Lucidor aus seiner gleichnamigen Erzählung ist er eifersüchtig auf die eigenen Briefe: »Oder sind es meine Briefe, die Sie lieber mögen als mich?« (S. 67) fragt er in einem Brief vom Januar 1911, um sich nur wenige Tage später zu entschuldigen: »Es war eine dumme unnötige zudringliche Frage und ich bereue sie sehr.« (S. 74; 20.1.1911)

Bei so viel epistolarer Verwirrung scheint jedoch immerhin auch hier, wie im Briefwechsel mit Edgar Karg von Bebenburg, die Verteilung der Rollen festzustehen. Der Anspruch auf »Führerschaft«, den Hofmannsthal in seinem Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« 1906 für den Dichter gegenüber der kollektiven Leserschaft reklamiert, wird ihm von die-

[51] Vgl. Helmut Pfotenhauer: Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900. In: Ders./Sabine Schneider: Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur. Würzburg 2006, S. 87–104.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ser singulären Leserin seiner Briefe und Werke vorbehaltlos gewährt: »[N]eben Ihrem Geist, der meilenweit vorausfliegt«, schreibt Ottonie, »kommt mein großes Wollen, aber geringes Vermögen ja nur langsam nach.« (S. 49f.; 24.11.1910) Die Gräfin dient dem Dichter als ideale Leserin, Zuhörerin, Zuschauerin: »Ich werde 1 – 10 – 100 Ballette […] machen […]. Und Sie werden zuschauen und sich freuen! Ottonie!« (S. 214; 5.3.1912) Hofmannsthal geriert sich als allmächtiger Dichter-Gott – die Worte, die in Schillers Gedicht »Die Teilung der Erde« Gott zum Poeten spricht, richtet hier der Dichter an die Leserin: »›Willst Du in meinem Himmel mit mir leben – so oft Du kommst, er soll Dir offen sein!‹ Das ist alles, was ich geben kann.« (S. 375; 27.5.1918) Doch wie in der Beziehung mit Edgar Karg von Bebenburg ist es eben nur ein ›paradis artificiel‹, das hier errichtet wird und in dem die Freundin zur selbst unproduktiven und der öffentlichen Mit- und Nachwelt verborgen bleibenden Muse marginalisiert wird: »Das sind die reizenden wirklichen Frauen die Gottlob ganz und gar keine Spuren in der Literaturgeschichte zurücklassen werden, nicht einen Brief mit dem sich ›was anfangen läßt‹, eine unklare, conturlose Biographie« (S. 416; 14.11.1919). Insbesondere die *Briefe* der Gräfin fungieren als reines Stimulanzmittel, dem Hofmannsthal keinen großen Eigenwert zugesteht: »Freilich ist Ihrer Natur nach ein Brief von Ihnen niemals so viel wie ein Wort, eine Gebärde, selbst ein Zuhören« (S. 352; 21.8.1917).

Von zentraler Bedeutung für die Beziehung ist dabei, daß es sich bei Ottonie Gräfin Degenfeld, mehr noch als beim Freund Edgar Karg von Bebenburg, um einen Menschen handelt, der eine schwere seelische und körperliche Krise durchlebt, nachdem eineinhalb Jahre zuvor innerhalb kurzer Zeit die Geburt ihrer Tochter Marie Therese und – nach nur zweijähriger Ehe und schwerer Krankheit – der Tod ihres Mannes Christoph Martin Degenfeld erfolgt war. Im Zentrum der Beziehung steht daher der Versuch Hofmannsthals, der Freundin zu helfen: »[D]er innerste Lebenskern meines ganzen Fühlens für Sie«, so schreibt er am 20. Januar 1911, »ist die unendliche Sehnsucht, dieser armen ›zerbrochenen‹ Frau wohlzutun, das Entsetzliche, Schwere, die Seele tötende von ihr wegzuhalten, mit allen Kräften meiner Seele, sie herüberzuziehen, aber nicht zu mir, sondern zum Leben« (S. 74). Hofmannsthal übernimmt gewissermaßen die Rolle eines Therapeuten. Wie in der Psychoanalyse



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Freuds[52] nimmt dabei das Sprechen, das Erzählen einen wichtigen Stellenwert ein; Hofmannsthal sieht »dieses grenzenlos rührend absichtslose fast willenlose Erzählen von sich selbst, von Ihrem Glück und Ihren Leiden« (S. 120; 18.3.1911) als Grundlage ihrer Beziehung an.

Weitaus wichtiger ist jedoch eine andere Form der Hilfe, die treffend als »Lese-Therapie« bezeichnet worden ist.[53] An die Stelle der »talking cure« der Psychoanalyse Breuers und Freuds tritt die »reading cure«. Ein weiteres Mal soll hier also die Kunst ins Leben (zurück-)führen; in einem anderen Sinn als in dem geplanten »Brief an einen sehr jungen Freund«, nämlich zu therapeutischen Zwecken, soll hier ästhetische Erziehung praktiziert werden. Ein Therapie-Erfolg ist dabei nicht nur um der Patientin willen erstrebt, er wäre auch von nicht zu unterschätzender Bedeutung für das Selbstverständnis des Dichters:

> [N]eben die Genugtuung, die der Therapeut über die Rückkehr seiner Patientin zum eigentlichen, dem wahren Leben empfinden dürfte, träte die tiefe Befriedigung, eine hilfreiche Therapie nicht nur ersonnen zu haben, sondern mit dem eigenen Werk ganz entscheidend zu ihr beizutragen. Welche Macht für die Literatur![54]

In der Tat ist die Erwartung, die Hofmannsthal seinem ästhetischen Therapie-Programm gegenüber hegt, hoch:

> Wenn ich denken könnte, daß dies wirklich gelingen könnte, dies mit den Büchern. Versuchte, Sie zu beruhigen, reicher zu machen, Ihnen zu geben, woran Sie sich halten können, den vom Leid und Unglück verworrenen Reichtum Ihrer Natur wiederzusammeln – der bloße Gedanke, daß es möglich scheint, könnte mich so glücklich machen. (S. 46; 22.11.1910)

Auf ideale Weise, so scheint es, läßt sich der erstrebte doppelte therapeutische Wirkungszweck, die für die Patientin dringend erforderliche Ruhe *und* die Rückkehr zum Lebensreichtum, in der Beschäftigung mit Literatur erreichen – um den Preis, daß der in der Literatur erfahrene Reichtum, das in der Literatur erfahrene Leben eben nur ein simuliertes

[52] Zur Auseinandersetzung Hofmannsthals mit Freud vgl. Bernd Urban: Hofmannsthal, Freud und die Psychoanalyse. Quellenkundliche Untersuchungen. Frankfurt a. M. u. a. 1978; vgl. ferner Michael Worbs: Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1988; Bettina Rabelhofer: Symptom, Sexualität, Trauma. Kohärenzlinien des Ästhetischen um 1900. Würzburg 2006.

[53] Ellen Ritter: Bücher als Lebenshilfe. Hofmannsthal und die Bibliothek der Gräfin Ottonie von Degenfeld-Schonburg in Hinterhör. In: HJb 6 (1998), S. 207–228, hier: S. 209.

[54] Overlack, Was geschieht im Brief? (wie Anm. 18), S. 83.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist, das in einer Art ästhetischem Schutzraum stattfindet. Wiederum spiegelt die Leserin Ottonie Degenfeld damit zum einen exemplarisch wider, was Hofmannsthal im Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« generell in bezug auf das Lesepublikum der Moderne konstatiert: »Sie suchen, was sie stärker als alles mit der Welt verknüpfe, und zugleich den Druck der Welt mit eins von ihnen nehme. Sie suchen ein Ich, an dessen Brust gelehnt ihr Ich sich beruhige. Sie suchen, mit einem Wort, die ganze Bezauberung der Poesie.«[55]

Zum anderen aber ähnelt die epistolar-poetische Lebenshilfe in ihrer Wirkungsfunktion wiederum anderen Konzeptionen künstlicher Paradiese um 1900 wie eben dem Jugendstil-Intérieur. Die durch die Lektüre angestrebte Ruhe, Abgeschlossenheit und Harmonie findet die Gräfin Degenfeld etwa auch in van de Veldes von ihm selbst gestaltetem Haus ›Hohe Pappeln‹ bei Weimar:

> Ich genieße mit vollen Zügen die Harmonie des Hauses, der Zusammenklang von Form und Ton ist doch wundervoll, es gibt mir unwillkürlich eine rechte Feiertagsstimmung wenn ich so ganz still unten in den schönen Räumen sitze. Da merkt man so ganz besonders welchen Einfluß der Raum auf den Menschen ausübt. (S. 90; 3.2.1911)

Auch Ottonie Degenfelds eigenes Haus wird – mit Hofmannsthals Hilfe – zu einer Kunstwelt. Nicht nur die von ihm empfohlenen und geschenkten Bücher bewirken, daß »Sie mir eine ganze Welt in mein Zimmer gezaubert haben« (S. 113; 6.3.1911), die gleiche Wirkung erzielen auch Kunst- und kunstgewerbliche Gegenstände. Nachdem der Freund ihr während des 1. Weltkriegs leihweise ein – fälschlich van Gogh zugeschriebenes – Blumen-Gemälde und einen japanischen Wandschirm überlassen hatte, schreibt sie ihm am 8. Juni 1917: »Es ist ein schönes Leben, zwischen diesen Blumen und dem japanischen Goldhimmel und mit den Wahlverwandtschaften, so lebe ich es momentan.« (S. 347) Zwei Monate später spricht sie von einer »wonnige[n] Welt, die Sie mir geschaffen hatten, äußerlich und innerlich« (S. 350; 13.8.1917); insbesondere der japanische Wandschirm ist ihr »eine Welt geworden, ist mir Bild geworden, ich sitze oft und richte eine andere Fläche dem Lichte zu und schaue und lebe dadrin.« (S. 409; 25.7.1919) Abermals erfüllt das artifizielle Intérieur somit eine ähnliche Funktion wie die poetisch-thera-

[55] GW RA I, S. 62.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

peutische Brief-Beziehung als geschützt harmonisch-ästhetische ›Welt in der Welt‹.

Daß es sich bei diesem »schönen Leben«, und insbesondere bei der für die epistolar-ästhetische Therapie konstitutiven »ganzen Bezauberung der Poesie«, im Hinblick auf konkrete lebenspraktische Probleme um eine Scheinlösung handeln könnte, dieser Gefahr ist sich Hofmannsthal bewußt. So schreibt er am 26. Februar 1912: »Ich hoffe, daß Ihnen aus den Büchern, oder um es richtiger zu sagen, aus dem Gehalt der Bücher mit der Zeit wirklich ein Besitz wird, nicht eine Märcheninsel außerhalb des Lebens, auf die zu flüchten ungesund wäre, sondern eine Bereicherung des Lebens«. (S. 211) Um einen Mißerfolg zu vermeiden, wird nicht nur exakt festgelegt, welche Bücher Ottonie lesen soll,[56] sondern auch, wann, wo und wie sie das genau zu tun habe. Zur Kontrolle des Therapieerfolgs ist es Hofmannsthal sogar »sehr lieb, wenn Sie in ein kleines Notizbuch die tägliche Lectüre eintragen könnten.« (S. 37; 28.10.1910)

Zahlreiche Briefäußerungen Ottonie Degenfelds sprechen *für* einen Erfolg der von Hofmannsthal verordneten Lese-Therapie. So hat die vorgeschriebene Balzac-Lektüre für sie »etwas so wunderbar Ruhiges […], das sich ganz auf mich übertrug […]. Es war dies der erste Tag seit Jahren, an dem ich das gehetzte Gefühl los war, von dem ich Ihnen auch mal sprach.« (S. 35; 25.10.1910) Und nach der Lektüre Hölderlins befindet Ottonie, ganz dem von Hofmannsthal intendierten Wirkungszweck entsprechend, es sei »[e]igentlich […] doch entzückend wie ich durch Sie mit all diesen guten, großen Geistern so etwas verbunden werde, so daß sie mir helfen zu leben.« (S. 154; 4.8.1911) Wenige Tage später resümiert sie: »Wissen Sie, daß ich es nie für möglich gehalten hätte, daß das Sich-Vertiefen in all das Schöne, Bücher, Bilder, Schauspielkunst, Musik […] einem so viel geben könnte – fast ersetzen kann was das

[56] Die vorgeschriebene Lektüre ist in drei Gruppen unterteilt: Die erste Abteilung umfaßt geschichtliche Bücher, Memoiren usw., die zweite »Werke deren Inhalt das Geistige bildet, wie es sich in Betrachtungen, Briefen oder sonstigen Äußerungen bedeutender Menschen offenbart« (S. 41; 3.11.1910), die dritte Abteilung schließlich besteht aus Werken der Dichtung. Empfohlen werden vor allem Autoren des späten 18. und des 19. Jahrhunderts (z. B. Goethe, Hölderlin, Novalis, Achim von Arnim, Eichendorff, Kleist, Gotthelf, Stifter, Hebbel, Stendhal, Balzac, Musset, Shakespeare, Browning, Dostojewski); Autoren der Gegenwart sind nur sehr selektiv vertreten – neben eigenen Werken stehen auf dem Lektüreprogramm im Laufe der Jahre z. B. Proust, R. A. Schröder, Max Mell und Annette Kolb. Um den Therapieerfolg zu sichern, werden einzelne Werke gewissermaßen ›zensiert‹, so soll Ottonie aus Dostojewskis »Totenhaus« »bitte *keinesfalls* die Seiten 315 bis 417« lesen (S. 275; 16.7.1913).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schicksal für gut hielt, zu rauben.« (S. 162; 25.8.1911) In einem Brief vom 23. Januar 1912 spricht Ottonie schließlich emphatisch davon, ihr »Bücherständer« sei der »einzige[…] wirkliche[…] Lebensmoment des Zimmers« (S. 198).[57]

Daß sie von Hofmannsthals eigenen Werken wie »Cristinas Heimreise«, dem »Rosenkavalier« und »Ariadne auf Naxos« ganz besonders begeistert ist, versteht sich von selbst – zumal sie sich ihrer Rolle als Muse bewußt ist und ihr bereits das Wissen darum, daß Hofmannsthals Gedanken während der dichterischen Produktion bei ihr sind, Ruhe und Kraft gibt: »wenn ich fühle, Sie schaffen, träumen und denken, dann weiß ich, diese Gedanken gehören auch ein klein wenig mir, das beglückt mich und gibt mir Ruhe.« (S. 113, 6.3.1911) Noch am 13. August 1917 heißt es: »Ich war ja auch so glücklich, Sie so reich in sich zu wissen, ausgefüllt mit einer Arbeitsepoche, das trug Wellen der Ruhe bis zu mir.« (S. 349) Und zumindest eines dieser Werke, die Oper »Ariadne auf Naxos«, steht in einem direkten Bezug zu Ottonie Degenfeld, handelt es sich bei Ariadne doch um eine Frau, die sich nach dem Verlust ihres Geliebten Theseus selbst dem Tod überlassen möchte, durch Bacchus, den sie irrtümlich für den Götter- und Todesboten Hermes hält, jedoch, verwandelt, ins Leben zurückgeholt wird. Im Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und der Gräfin Degenfeld dient »Ariadne auf Naxos« so vielfach als Bezugspunkt, das Lied des Harlekin wird explizit zum Leitspruch, der über der ästhetischen Erziehung Ottonies zum Leben steht:

> Mußt dich aus dem Dunkel heben,
> Wär es auch um neue Qual,
> Leben mußt du, liebes Leben,
> Leben noch dies eine Mal![58]

[57] Allerdings ist die Funktion der Kunst dabei nicht eindeutig festgelegt – sie fungiert einmal als ›Ersatz‹ (vgl. S. 162; 25.8.1911), dann wieder nur als eine »Bereicherung« (S. 211; 26.2.1912) oder als »Ausgleich zum Leben« (S. 379; 9.6.1918). Die dem epiphanischen Erlebnis vergleichbare Punktualität der therapeutischen Wirkung wiederum betont Hofmannsthal in einem Brief vom 22. April 1921: »Sie sind auch vielleicht nie so ganz Sie selbst, als wenn Sie sich an einem Schönen freuen: das ist ja die geheimste Gewalt des Schönen, daß es unser zerstreutes immer auseinander laufendes Selbst für einen Moment ganz zusammenfaßt.« (S. 447f.)

[58] GW D V, S. 202; vgl. die Briefe vom 6. (S. 169), 8. (S. 169), 12. September 1911 (S. 172) und 27. Mai 1918 (S. 375).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Trotz des scheinbaren Erfolges von Ottonies Lese-Therapie stellt sich jedoch die Frage, ob es sich bei Hofmannsthal, dessen Profession es ja nicht gerade ist, um einen geeigneten Therapeuten handelt. Seine ästhetische Therapie ist jedenfalls, um das mindeste zu sagen, durch Inkonsequenz und einen unerfreulichen Hang zum Despotismus geprägt. Die Inkonsequenz besteht vor allem darin, daß der Weg zum Leben, den Hofmannsthal der Freundin vorzeichnen möchte, eben doch nicht nur über das erhabene Reich der Literatur, sondern auch über dessen Vertreter auf Erden, den Dichter Hugo von Hofmannsthal, verläuft. Ottonie soll nicht nur durch das Lesen Ruhe und Lebensreichtum wiedergewinnen, vielmehr sollen ihr auch die Gefühle des Freundes, die Tatsache, daß sie von ihm, auf eine wie sublimierte Weise auch immer, geliebt wird, dabei helfen, ihr Selbstgefühl wieder zu erlangen. Der Freund hält es für seine Aufgabe, »in Ihnen das Gefühl davon [zu] erwecken, was Sie für mich sind. Sie müssen auf diese Art das Gefühl von sich selbst wiedergewinnen, als ein ganz festes sicheres Gefühl, das Ihre grausamen Leiden Ihnen entwandt haben.« (S. 120; 18.3.1911)

Doch sobald der Dichter als reale Person und nicht als epistolar-ästhetischer Therapeut auftritt, ist es mit der erstrebten Ruhe vorbei. Selbstkritisch bemerkt Hofmannsthal in einem Brief vom 26. Februar 1912: »Ich habe verstehen gelernt daß ich Sie viel verwirrt haben muß.« (S. 212) Ins Positive gewendet, äußert er den Verdacht, daß »unsere Beziehung ohne Mißverständnisse und Schmerzen ihr niveau verlieren könnte.« (S. 303; Ende Feb. 1914) So passiert es nicht selten, daß Hofmannsthal einem Brief an Ottonie sofort einen zweiten hinterherschickt, in dem dann etwa steht: »Liebe, ich glaube ich habe vor einer Stunde einen ganz häßlichen Brief an Sie geschrieben. Werfen Sie ihn gleich weg, womöglich ungelesen, wenn Ihnen dieser zuerst in die Hände fällt.« (S. 190; 25.11.1911) Wer so unbedacht Briefe schreibt und solche Unruhe um sich verbreitet, erscheint nicht nur als Therapeut ungeeignet, er erscheint vielmehr selbst therapiebedürftig. Hofmannsthal ist sich durchaus darüber im Klaren, daß er für die Freundin kein stabiles Zentrum darstellt, wie es doch seinem eigenen Ideal männlichen Verhaltens entsprechen würde:

> [I]mmer wieder will ich meinen Lebenskreis so legen, daß er Sie fest umschließt – denn Sie sind eine Frau und Sie wollen umschlossen sein von einer magischen geistigen Linie – und immer wieder bewegt sich der Boden unter den Füßen, zerreißt den hingezeichneten Kreis, drängt mich selber hinaus



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> aus dem Bereich meines wahren Lebens, riegelt mich ab von den nächsten Menschen. (S. 405; 19.7.1919)

Im Verlauf der Beziehung wird zunehmend unklar, wer hier eigentlich wen therapiert. So bemerkt Hofmannsthal, daß ihm sein Aufenthalt in Berlin anläßlich der »Rosenkavalier«-Premiere im Februar 1911 »nicht so anstrengend und leergehend« (S. 89; 2.2.1911) gewesen wäre, wenn Ottonie ihm Gesellschaft geleistet hätte: »Habe ich das Gefühl Ihrer Gegenwart«, schreibt er wenige Wochen später, »so bin ich zufrieden und reich, es gibt allem was ich tue, einen bestimmten recht geheimnisvollen *Bezug*.« (S. 119; 18.3.1911). Und von einer Begegnung im Sommer 1911 erhofft er sich, daß sie ihm »alles wieder[bringt…]. Auch mich selber.« (S. 156; 8.8.1911) Zuweilen möchte Ottonie den Freund »gleich in meine Arme nehmen […] und sagen, sei doch ruhig es ist ja schon alles recht.« (S. 271; 6.7.1913) Wie Hofmannsthal selbst bemerkt, droht sich die von ihm angestrebte Rollenverteilung umzukehren:

> Daß Sie mich trösten sollen, ist zu absurd, der ganze Gedankengang ist albern […], verzeihen Sie, und um alles, übertreiben Sie sich bitte meinen Zustand nicht, treiben wir nur, *bitte*, das nicht ins Unendliche, wie zwei Spiegel die einander gegenüber hängen. (S. 139f.; 1.5.1911)

An die Stelle der von der ästhetischen Therapie erhofften schönen Lebensfülle droht in dieser Beziehung zweier psychisch labiler Charaktere also die Leere einander sich spiegelnder Spiegel zu treten.

Vor diesem Hintergrund erscheint es beinahe als eine Art Überkompensation, daß Hofmannsthal die ästhetische Erziehung der Freundin zunehmend forciert. Diese Erziehung beschränkt sich schon bald nicht mehr auf die Rezeption, auf Lektüreempfehlungen, sondern erstreckt sich auf das einzige Gebiet, auf dem Ottonie selbst produktiv wird, auf die von ihr geschriebenen Briefe. Hofmannsthal diktiert despotisch Regeln für die gemeinsame Korrespondenz und reagiert cholerisch, wenn die Briefpartnerin gegen diese Regeln verstößt. So kann die von ihm tabuisierte Grußformel »[g]anz die Ihre« schon einmal dazu führen, daß er einen Brief der Freundin »in viel kleine Stückerln« (S. 183; 4.11.1911) zerreißt. Und daß Ottonie über Robert Brownings »The Ring and the Book« berichtet, es habe sie »interessiert«, führt ihn zu dem Befund, »die verschiedenen Formen des geistigen abaissements« seien »eben sehr tückisch Ihrem Leben eingeflochten«; ungeduldig fordert er, »daß



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Sie nun nicht auf einem andern, etwas minder lugubren Niveau *vegetieren*, sondern daß Sie leben, sich entwickeln, *vorwärts* kommen.« (S. 231; 26.6.1912) Überdeutlich wird der ästhetische Despotismus in folgender Ermahnung vom September 1912:

> Vielleicht sind Sie stundenweise für sich, können lesen – bitte schreiben Sie mir darüber wenn es geht – aber keinen so ganz unconcentrierten Brief, *bitte*, wie manche in diesem Frühjahr, wo ich das leichte fast gedankenlose Hinlaufen der Feder fühlen konnte. Ich will vor allem wissen, ob Sie lesen, was Sie lesen, und ob Sie mit Freude und Vertiefung zu lesen imstande sind. (S. 241; 5.9.1912)

Als epistolares Ideal gilt die eigene mittelbare, alludierende Schreibweise, die Hofmannsthal etwa praktiziert, indem er die Beziehung in literarischen Gestalten oder Zitaten spiegelt – so in Gretchens: »Nicht küssen!« aus Goethes »Dichtung und Wahrheit«[59] oder in der Frage Philines aus dem »Wilhelm Meister«: »Wenn ich dich lieb habe, was geht's dich an?«[60] Der Charakter der Vermitteltheit ist dabei potenziert, er kommt in den Zitaten auf doppelte Weise zum Ausdruck: Zum einen inhaltlich, zum anderen aber performativ, *indem* zitiert wird. Dieser Duktus wird auch vom epistolaren Gegenüber erwartet, andernfalls erfolgt die Zurechtweisung:

> Lege ein Brieferl bei, darin ist ein gewisser Satz unterstrichen. Sie werden es gleich verstehen, Ottonie, nicht wahr? Nicht dieses *Directe*, nie bitte – in den fast gleichen Worten wiederkehrend, erkältet es mich so, macht mir Sie so fern. Ähnliche Sätze in den Pariser Briefen haben uns so weit auseinandergebracht. (S. 280; 3.8.1913)

Auf eine andere Weise als im Briefwechsel mit Edgar Karg von Bebenburg erschafft sich Hofmannsthal somit auch im Briefwechsel mit Ottonie sein epistolares Gegenüber – weniger, indem er sie wie den Freund in Gedanken »ergänzt«, sondern indem er ihr diktiert, wie sie ihre Briefe zu schreiben habe. Der Versuch, eine *ästhetisch schöne, homogene Briefwelt* zu etablieren, wird Teil der ästhetischen Erziehung.

[59] Johann Wolfgang von Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. von Erich Trunz. Bd. 9. München [11]1989, S. 170; vgl. den Brief Hofmannsthals vom 22. November 1910, S. 47.

[60] Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Goethes Werke (wie Anm. 59), Bd. 7. [12]1989, S. 235. Vgl. die Briefe Hofmannsthals vom 4. und 20. Januar 1911; S. 54 und 73; vgl. hierzu Overlack, Was geschieht im Brief? (wie Anm. 18), S. 86–89 (Overlack verweist zusätzlich auf das literarische Vorbild der »Wahlverwandtschaften«).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit solchen Versuchen epistolarer Erziehung befindet sich Hofmannsthal in guter Tradition. Das Briefschreiben als bewußte, vom literarischen Spezialisten kontrollierte Schreibübung empfiehlt bereits der junge Goethe seiner Schwester Cornelia: »Schreib deine Briefe«, fordert er sie am 6. Dezember 1765 auf, »auf ein gebrochenes Blat und ich will dir die Antwort und die Critick darneben schreiben. […] Ich will sehen wie du schreibst.«[61] Auch unter seinen Zeitgenossen befindet sich Hofmannsthal in glänzender Gesellschaft. Rainer Maria Rilke etwa, ein ebenso manischer Briefschreiber wie Hofmannsthal, praktiziert seine epistolare Erziehung vor allem an jungen Leserinnen, die sich bewundernd-hilfesuchend an ihn wenden. Der Schauspielschülerin Annette de Vries-Hummes schickt er so bereits mit seinem ersten Brief »die wundervolle Correspondenz der Caroline Schlegel-Schelling! Lesen Sie.«[62] Im weiteren Verlauf läßt er der jungen Frau Briefmarken und Briefpapier zukommen, er fungiert also auch in rein materieller Hinsicht als der verborgene eigentliche Schöpfer der Korrespondenz. Vor allem aber fordert er sie auf, »sich auszusprechen, auszuschütten«,[63] »mir in Briefen Ihr Leben deutlich zu machen«,[64] nicht ohne nochmals explizit auf das Vorbild hinzuweisen, an dem sie sich zu orientieren habe: »Halten Sie sich Carolinen vor Augen«.[65] Es handelt sich somit um das sehr bewußte Experiment der epistolaren Um-Erziehung einer jungen Frau, deren »unbeholfen geschriebene[…] Briefe«[66] Rilke zunächst eher »den Eindruck eines eigenthümlichen Verschüchtertseins«[67] vermitteln: Die Briefpartnerin wird aufgefordert, sich epistolar neu zu erfinden.

Die Sorgfalt, die Hofmannsthal – ähnlich wie Rilke – der ästhetischen Innenseite des Briefwechsels mit Ottonie Degenfeld, etwa durch das Aufstellen von Regeln, entgegenbringt, birgt allerdings wiederum die Gefahr in sich, in der reinen Immanenz einer epistolaren Kunstwelt ge-

61 Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe in 4 Bänden. Hg. von Karl Robert Mandelkow. Bd. 1. Hamburg 1962, S. 19; vgl. Annette C. Anton: Authentizität als Fiktion. Briefkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart 1995, S. 46.

62 Brief Rilkes an Annette de Vries-Hummes vom 12. August 1915. In: Rainer Maria Rilke: Briefwechsel mit Regina Ullmann und Ellen Delp. Hg. von Walter Simon. Frankfurt a. M. 1987, S. 40.

63 Brief Rilkes an de Vries-Hummes vom 20. August 1915. Ebd., S. 51.

64 Ebd., S. 53.

65 Ebd., S. 51.

66 Brief Rilkes an Ellen Schachian vom 16. August 1915. In: Ebd., S. 43.

67 Brief Rilkes an Annette de Vries-Hummes vom 20. August 1915. Ebd., S. 51.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

fangen zu bleiben. Wie die Lesetherapie, so kann auch die ästhetische Konstruktion der Briefwelt im Extremfall lediglich eine Flucht auf »eine Märcheninsel außerhalb des Lebens« (S. 211; 26.2.1911) bedeuten. Daß diese Gefahr nicht ganz von der Hand zu weisen ist, illustriert der epistolographisch besonders interessante Brief Hofmannsthals an die Gräfin Degenfeld vom 8. Februar 1912. Geschildert wird hier zunächst eine Lektüreszene, der Empfang eines Briefs von Ottonie:

> [I]ch bekam ihn beim Spazierengehen, blieb zurück um ihn allein zu lesen, der Föhn riß mir die Blätter fast aus den Händen, von den Bäumen tropfte es und jetzt sieht der Brief aus als wären Tränen drauf gefallen und dadurch kommt er mir noch rührender vor als ohnedies […]. (S. 207)

Der Föhn reißt dem einsamen Lesenden den Brief nur »fast« aus den Händen, die reale Außenwelt gewinnt also nicht ganz die Macht über ihn; das einzige Element der Außenwelt, das den Brief in seiner Materialität tatsächlich beeinflußt, die Regentropfen, werden als Tränen wiederum zu einem inneren, emotionalen Moment umgedeutet und werden somit Teil der Brief-Innenwelt; diese willkürliche Umdeutung äußerer Spuren verdeutlicht, wie der Briefempfänger hier seine eigene Briefwelt aufbaut. Zuhause angekommen, liegen dieser und andere Briefe Ottonies dann auf Hofmannsthals Schreibtisch, »so wie wenn sie zuhause wären« (S. 207). Briefe, die »zuhause« sind, stellen, von Hofmannsthal deshalb immerhin mit dem Konjunktiv markiert, ein Paradox dar – Briefe *können* nicht zu Hause sein, ihre Funktion besteht vielmehr gerade darin, von einem Absender zu einem Adressaten *unterwegs* zu sein. Wenn der Briefempfänger den Eindruck hat, die Briefe des Gegenübers könnten bei ihm zu Hause sein, so gibt er sich mit dieser Metonymie der Illusion hin, die Briefschreiberin, Ottonie Degenfeld, komme gewissermaßen erst beim Briefempfänger Hugo von Hofmannsthal ganz zu sich, ganz zur Ruhe; die Deutungsmacht über den gemeinsamen Briefwechsel erstreckt sich somit auch noch auf die Person des Briefpartners.

Doch weiter im Brief vom 8. Februar 1912: Nachdem Hofmannsthal ausführlich seinen Umgang mit Ottoniens Briefen geschildert hat, geht er nun keineswegs dazu über, diese zu beantworten. Vielmehr berichtet er von einem auf einer Zugfahrt imaginierten, aber nicht niedergeschriebenen Antwortbrief an Ottonie: »[I]n den zwei Stunden der Bahnfahrt war das Denken eine endlose Antwort, ein langer langer nie zu schrei-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bender Brief« (S. 207). Der nur imaginierte Brief bleibt der Briefpartnerin vorenthalten, er wird aber dennoch Teil des geschriebenen Briefes, indem über ihn berichtet und sogar aus ihm ›zitiert‹ wird – der Autor stellt damit ein weiteres Mal aus, wie sehr in dieser Briefwelt alles seiner Willkür unterworfen ist. Ganz im eigenen Innern bleibt schließlich auch die darauffolgende Vision, die angeblich durch die Lektüre von Ottonies Brief evoziert wurde: »ich sehe nur Ihr Gesicht, Ihr da-sein so allein in der Welt – ich muß Sie ja lieb haben, *da* ich *Sie* so *sehe*« (S. 208). Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, daß auch Hofmannsthals Korrespondenzen einen »Verkehr mit Gespenstern«, einen willkürlichen poetischen Umgang mit dem Gegenüber darstellen, als den Kafka in einem Brief an Milena Jesenská 1922 das Briefschreiben charakterisiert.[68] Der Briefpartner, über den der Autor völlig verfügt, wird zu einem Teil von dessen »Lebensdichtung«.

Hofmannsthal hat dies selbst sehr wohl durchschaut. In einem Brief an Ottonie Degenfeld vom 30. Juni 1918 beklagt er, er müsse

> aus denselben fonds der träumenden Phantasie nicht nur die hunderte von [literarischen] Gestalten nähren, sondern auch das, was in eine andere Sphäre gehört – immer nur mit solchen schwarzen Zeichen, auf weißes Papier gemalt, die Menschen an mich, mich an die Menschen binden (S. 381).

Betont wird hier auf einmal nicht mehr der durch die Literatur und Briefe vermittelte Lebensreichtum, sondern die Defizienz von nur »in der träumenden Phantasie«, in toter Schrift verwirklichten Beziehungen. Die für Hofmannsthal typische epistolare »Lebensdichtung« erweist sich somit als janusköpfig: Zum einen ermöglichen Briefe die ›lebendige‹ Imagination, vermögen die Briefpartner, wechselseitig das »Gefühl […] [des] Lebens« hervorzurufen; andererseits sind die Briefe angewiesen auf das ›totenhafte‹ Medium der Schrift. Beide Aspekte kommen in nuce in Hofmannsthals Brief vom 29. März 1918 zum Ausdruck:

> Ich hab Sie zeitweise sehr lieb gehabt, das war: ich hab Sie *gesehen*, Ihr Wesen halb geahnt, das Geheime durch Sie hindurch geliebt. – Aber ich glaube, ich kann es auf die Dauer garnicht ertragen, Ihre Existenz so beständig vermengt mit diesen andern Existenzen zu spüren, es ist mir grauenhaft. Alle Vermengung ist so gegen meine Natur – ich liebe so unsagbar das Reine, das Einzelne und den zarten Zusammenklang der Wesen – aber mir graut vor

[68] Franz Kafka: Briefe an Milena. Hg. von Jürgen Born und Michael Müller. Frankfurt a. M. 1986, S. 302.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

diesen beständigen Verstrickungen. Wie schön sind die Toten, so rein für sich allein. – (S. 369)

Schön ist nicht das Leben, schön sind nur die Toten – sollte es mit einem solchen ästhetischen Credo tatsächlich möglich sein, die Freundin Ottonie Degenfeld auf dem Wege der Kunst vom Tod ins Leben zurückzuführen? Wohl kaum. Vielmehr unterläuft diese ästhetische Todesbejahung radikal das von Hofmannsthal für Ottonie entworfene Programm der ästhetischen Erziehung zum Leben. An die Stelle des lebensbejahenden »Lieds des Harlekin« aus »Ariadne auf Naxos« rückt der kontrapunktische Monolog der todessehnsüchtigen Ariadne, den Hofmannsthal in der zitierten Briefpassage schlicht paraphrasiert:

> Es gibt ein Reich, wo alles rein ist:
> Es hat auch einen Namen: Totenreich. […]
> Hier ist nichts rein!
> Hier kam alles zu allem![69]

Da Hofmannsthal beide Pole, die Positionen Harlekins und Ariadnes, in sich vereint, ist er als Therapeut in dem Maße ungeeignet, in dem sich seine literarische Produktion durch Komplexität auszeichnet.

Im Kontext der Jahrhundertwende wird somit zwar ästhetische Erziehung in dem Sinne propagiert, daß sich der Mensch, wie es in Hofmannstals Plan eines fingierten »Briefs an einen sehr jungen Freund« hieß, »mit dem Leben niemals recht verknüpfen kann, wenn er sich ihm nicht zuerst in der geheimnisvollen Weise entfremdet, deren Werkzeug das Aufnehmen von Dichtungen ist.« Doch möglicherweise führt die Dichtung ihre Rezipienten gar nicht ins Leben zurück, sondern beläßt sie im Zustand der Entfremdung vom Leben, beläßt sie im dem Leben absolut entgegengesetzten toten, scheinhaften, reinen Bereich der Kunst. Die Briefe, die zur ›ästhetischen Erziehung‹ in den Zeiten des Ästhetizismus beitragen, etablieren als »Lebensdichtung« eine »Welt in der Welt«, sie konstruieren eine Art ästhetischen Schutzraum, vergleichbar dem Intérieur des Jugendstils.

[69] GW D V, S. 203.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Anna-Katharina Gisbertz

# Zu einer Stimmungspoetik in Hofmannsthals Prosa

*Was ihr so Stimmung nennt, das kenn ich nicht*
*Und schweige still, wenn einer davon spricht.*

»Verse, auf eine Banknote geschrieben« (1890)

In einem Brief von 1894 schreibt Hofmannsthal an Leopold von Andrian von einem besonderen Zustand, in dem er die Einheit des Seins ›erlebt‹ und ›spürt‹. Es heißt darin:

> Ich erleb jetzt eine sonderbare Zeit: mein inneres Leben macht aus Menschen, Empfindungen, Gedanken und Büchern eine wirre Einheit, die Wurzeln aller dieser Dinge wachsen durcheinander wie bei Moos und Pilzen und man spürt auf einmal, daß die Scheidung von Geist und Sinnen, Geist und Herz, Denken und Tuen eine äußerliche und willkürliche ist. Πάντα ῥεῖ das citiert zwar schon der Herr Dehmel, aber richtig ist es doch.[1]

Die einzelnen Dinge, Empfindungen und Gedanken erhalten in diesem Zitat gemeinsame Wurzeln, die in ihnen enthalten und untrennbar mit ihnen verwoben sind. Die Metapher Heraklits, nach der ›Alles fließt‹, scheint von Hofmannsthal innerlich erlebt, ohne sprachlich klar erfaßt werden zu können. Diese Einheit kann offenbar nur ›erspürt‹ werden, was zur Folge hat, daß die gängigen begrifflichen Unterscheidungen, die dem Dualismus eigen sind (»Scheidung von Geist und Sinnen«), als »äußerlich« und »willkürlich« bezeichnet werden. Die Oppositionen, die das Bewußtsein braucht, um sich orientieren zu können, werden aufgehoben, so daß der Zusammenhang der Dinge als eine Koexistenz des Verschiedenen durch die »wirre Einheit« fokussiert werden kann. Wie Moos und Pilze nicht wurzellos sind, die Wurzel aber auch nicht einzeln abtrennbar, so wird den »Menschen, Empfindungen, Gedanken« ein Doppelsinn zugesprochen, der darin besteht, daß sie einerseits zwar begrifflich voneinander unterscheidbar sind, also eigenständige Phänomene bilden, andererseits aber eng miteinander in Beziehung stehen, so daß

[1] BW Andrian, S. 21.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Geist und Sinne, Herz, Denken und Tun auf einer ihnen gemeinsamen Grundlage, die ›im Fluß‹ ist, fußen. In ihnen durchdringen sich jeweils die Gegensätze. Die Trennungen, die die Begriffssprache vornimmt, sind durch das Verflochtensein der Phänomene im Erleben aufgehoben. Das wird durch die eigensinnige Wurzelmetapher sagbar.

Hofmannsthal teilt hier eine Wahrnehmung des Einsseins mit, in der sich sein immer wiederkehrendes Streben nach dem ›Ganzen‹, dem ›Zusammenhang der Dinge‹, offenbar erfüllt, obgleich es komplex und verwirrend erscheint.[2] Im Folgenden soll die These vertreten werden, daß Hofmannsthal in Form ständiger Versuchsanordnungen in seinen poetischen Texten diese Einheit von Ich und Welt zu erzeugen versucht, wobei er besonders mit Stimmungen operiert. Ein Experiment ist die Einheitserzeugung mittels Stimmungen deshalb, weil die Stimmungen weder als begrifflich klar umrissene Aussage noch als reine Empfindungen erfahren werden. Vielmehr kommen sie nur durch die poetische Sprache zum Ausdruck, die gleichsam unter Einbeziehung der begrifflichen Vernunft und der Empfindung diese Einheit allererst erschafft. Zuerst steht eine Erörterung Hofmannsthals von ›Stimmung‹ zur Diskussion. Anschließend wird der Zusammenhang von Stimmungen und poetischer Sprache in einigen poetologischen Schriften Hofmannsthals und seiner Prosa analysiert.[3]

## I Paradoxes Sprechen

Zu ›Stimmung‹ äußert sich Hofmannsthal in einem Eintrag aus dem Nachlaß von 1891, der auf das Ganze gerichtet ist. Hofmannsthal schreibt:

> Stimmung ist die Gesamtheit der augenblicklichen Vorstellungen, ist relatives Bewußtsein der Welt: je nach der Stimmung denken wir über das Geringste und Höchste anders, es gibt überhaupt keinen Vorstellungsinhalt, der nicht

[2] Auf die Bedeutung des ›Zusammenhangs der Dinge‹ für Hofmannsthals kreatives Schaffen hat die Forschung in den letzten Jahren vermehrt hingewiesen. Siehe z. B. Heinrich Bosse, Die Erlebnisse des Lord Chandos. In: HJb 11 (2003), S. 171–207, hier: S. 190; Sabine Schneider, Das Leuchten der Bilder in der Sprache. Hofmannsthals medienbewußte Poetik der Evidenz. In: Ebd., S. 209–248.

[3] Eine ausführliche Bearbeitung der hier vertretenen These ist Teil meiner amerikanischen Dissertation »Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne«. Paderborn 2009.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durch die Stimmung beeinflußt, vergrößert, verwischt, verzerrt, verklärt, begehrenswert, gleichgiltig, drohend, lind, dunkel, licht, weich, glatt, etc. etc. gemalt wird. Der Gott des Satten und der Gott des Hungernden sind zweierlei, zweierlei ist heiß und kalt für den Indianer und den Europäer, zweierlei der Klang jedes Namens, der Anblick jedes Buchstabens für den Renaissancemenschen und uns etc. etc.[4]

Der zentrale Gedanke, den Hofmannsthal hier vertritt, zielt darauf ab, die Stimmungen als ganz spezifische Einstellungen zu deuten, die den Vorstellungsinhalt färben und daher das Weltbewußtsein ›relativieren‹. »Gott« als Vorstellungsinhalt eines Satten und eines Hungrigen sind daher verschieden (»zweierlei«). Die Stimmungen geben der einen wie der anderen Seite ihre Färbung, so daß in jedem Bewußtseinsinhalt auch eine Stimmung enthalten ist. Stimmungen sind somit als Pluralität vorhanden, sie verbinden aber auch heterogene Wahrnehmungsweisen miteinander. Die Gesamtheit der Vorstellungen wird stets nur bezogen auf ›etwas‹ Erfahrbares, so daß Stimmungen nur relative Einblicke in die Vorstellungswelt geben. Dabei enthalten sie zugleich die Potenz, die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Perspektiven fühlbar zu machen. Sie bilden offenbar jene »Wurzeln« der Vorstellungen, jene »wirre Einheit«, deren Ausdruck zu einem Sprechen im Paradox führt. Paradox ist das Sprechen deshalb, weil es die Gegensätze verbindet: Es ist spezifisch deutbar und auf das Ganze gerichtet.

Diese Paradoxien bilden einen zentralen Zugang zu Hofmannsthals poetischem Schreiben. Sie verweisen auf den kreativen Ursprung künstlerischen Tuns, jenen ›Quell‹ der Vorstellungen, der sich begrifflichen Fixierungen entzieht. Auf diese Paradoxien verweist Hofmannsthal etwa auch in seinem Vortrag »Poesie und Leben«, wenn er behauptet, »daß man über die Künste überhaupt fast gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, […] und daß man desto schweigsamer wird, je tiefer man einmal in die Ingründe der Künste hineingekommen ist.«[5] Wenn er sich anschließend dennoch dieser Aufgabe stellt und »über eine breite Kluft des Schweigens« zum Publikum »hintönen«[6] will, so ist seinem Reden über Kunst bereits ein Widerspruch eingeschrieben, der Versuch, sich in

4 GW RA III, S. 325.

5 Hugo von Hofmannsthal: Poesie und Leben. Aus einem Vortrag (1896). GW RA I, S. 13.

6 Ebd., S. 15.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

der Sprache gegen sie zu wenden, um im Sagbaren auf das Unsagbare, ja im Spezifischen auf das Ganze zu verweisen.

Anhand der doppelten Zuordnung entsteht folglich eine zweifache Deutung der Stimmung, denn die Stimmung ist einerseits partikulär verhaftet, den Worten vergleichbar auf einen bestimmten Referenten bezogen, andererseits aber auch ganzheitlich spürbar, womit sie sowohl semantisch als auch emotiv Überfluß produziert. Sie wirkt partikulären Wahrnehmungen insofern entgegen, als sie Versionen umfassenderer Zusammenhänge schafft. Festzuhalten ist für die von Hofmannsthal geprägte Stimmungsauffassung daher, daß sich in der Stimmung die Ich-Welt-Einheit begrifflich in vielfache Perspektiven auflöst (›partikulär‹), diese Pluralität aber zugleich auch eine empfundene Einheit generiert (›ganzheitlich‹). Will man eine Linie beschreiben, an der sich das Stimmungsphänomen hier entfaltet, so handelt es sich einerseits um den Versuch, die Möglichkeiten einzugrenzen, die unüberschaubare Vielfalt von Weltentwürfen auf eine stimmungshafte Einheit zurückzuführen, um die Komplexität der wahrnehmbaren Möglichkeiten zu bewältigen.[7] Andererseits weicht dieser Versuch jedoch zunehmend der Exposition von Möglichkeiten der Welterfahrung, die die Welt als pluralistisches Geschehen sichtbar machen. Diese Vielfalt wird in Hofmannsthals Kunst – wie noch zu zeigen ist – als ein Beziehungsgeflecht greifbar. Es scheint sogar den primären Vorgang zu bilden, dem der konkrete Schaffensprozeß durch das Wort folgt.

## II Hofmannsthal – Biese – Mauthner

Die doppelte Bezeichnung von Partikularität und Ganzheitlichkeit, mit der Hofmannsthal Stimmungen faßt, geht mit einer engen Verflechtung von Leib und Sprache einher. Sie deutet auf ein spezifisches Verständnis von Sprache, das Hofmannsthal mit dem großen Sprachskeptiker Fritz Mauthner teilt. Hofmannsthal hat den Zusammenhang zwischen Leib

7 Damit zeigt Hofmannsthals poetologische Konzeption auch eine Entwicklung an, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts den Anspruch erhebt, Ideen, Bilder und Zeichen so miteinander in Beziehung zu setzen, daß aus zahlreichen nicht-poetischen Elementen ein Ganzes als emotiver Zustand im Hirn entsteht. Siehe dazu Paul Valéry: Poésie pure. In: Ders.: Poésie. Essai sur la poétique et le poète. Paris 1928.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Sprache ansatzweise in seinen Reflexionen über die Metapher theoretisch ausformuliert.

In seiner Rezension »Philosophie des Metaphorischen« (1894), die noch unter dem Pseudonym Loris in der ›Frankfurter Zeitung‹ erschien, wendet sich Hofmannsthal der gleichnamigen Studie von Alfred Biese zu und lehnt im Einvernehmen mit dem Autor ein traditionelles Metaphernverständnis ab, bei dem die Metapher als ›Abbild eines Urbilds‹ aufgefaßt wird. Während Biese das »Reich des Metaphorischen«[8] in der Literatur- und Menschheitsgeschichte jedoch anschließend durchwandere, ist es für Hofmannsthal kein ›Reich‹, kein geordnetes Gebilde, sondern Chaos, dasselbe, das zuvor bereits als ›wirrer‹ Ursprung der Poesie identifiziert wurde. Die Metaphern entspringen diesem Chaos. Sie sind Wörtern einer eigenen irritierenden Realität eigen. Bieses Versuch, Metaphern erklären zu wollen, gleiche daher den »Abenteuer[n] des Gottes Thor im Land der Riesen«[9] – er ist ihnen nicht gewachsen. Hofmannsthal hätte statt dessen »eine Philosophie der subjektiven Metaphorik« erwartet:

> […] eine Betrachtung des metaphernbildenden Triebes in uns und der unheimlichen Herrschaft, die die von uns erzeugten Metaphern rückwirkend auf unser Denken ausüben, – andererseits der unsäglichen Lust, die wir durch metaphorische Beseelung aus toten Dingen saugen.[10]

Hofmannsthal faßt die Metaphern hier als Ergebnis eines Triebes auf, der durch die Form der poetischen Sprache rückwirkend das Denken beeinflußt. Der Trieb bildet die Metaphern aus, die den ›Raum‹ des Subjektes (»in uns«) beanspruchen. Das Subjekt ist aber auch an dem Produktionsprozeß beteiligt (»von uns«), und es wird durch ihn beeinflußt (»auf uns«). Eine ›subjektive Metaphorik‹ kann unter diesen Umständen nur ein Paradox sein, weil Eindruck und Ausdruck sowie Außen und Innen als semantische Oppositionen thematisiert werden, die zugleich in ein dynamisches Verhältnis zueinander geraten. Die Quelle der Metapher ist folglich bereits ›in sich‹ gespalten. Sie zeigt sich als Ereignis einer Begegnung, die als ›mystischer Vorgang‹ erlebt wird. Ihr Ausdruck müßte laut Hofmannsthal eine »hellsichtige Darstellung des seltsam vibrierenden Zustandes« sein,

8 GW RA I, S. 190.
9 Ebd.
10 Ebd., S. 192.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

in welchem die Metapher zu uns kommt, über uns kommt in Schauer, Blitz und Sturm: dieser plötzlichen blitzartigen Erleuchtung, in der wir einen Augenblick lang den großen Weltzusammenhang ahnen, schauernd die Gegenwart der Idee spüren, dieses ganzen mystischen Vorganges, der uns die Metapher leuchtend und real hinterläßt, wie Götter in den Häusern der Sterblichen funkelnde Geschenke als Pfänder ihrer Gegenwart hinterlassen.[11]

Die eigentliche Herkunft des Metaphorischen bleibt offensichtlich ein Geheimnis, doch kann dieses Geheimnis durch die leib-geistige Einbindung von »uns« in den Entstehungsprozeß erfahren werden, durch ›Vibrieren‹, ›Ahnen‹, ›Schauern‹ und ›Spüren‹ in eine ›Erleuchtung‹ umschlagen.[12] Die Metapher ist somit das Sediment eines leiblich erfahrenen mystischen Vorgangs, der eine solche Metapher hinterläßt, womit die Metapher zum Abbild einer Welt wird, die nicht ihr Urbild ist.[13]

Diese Auffassung von der Metapher teilt auch Mauthner, der in seinen voluminösen »Beiträgen zu einer Kritik der Sprache« ebenfalls Bieses Studie kritisiert.[14] Mauthner schreibt, daß Biese »von dem Ernste der psychologischen Aufgabe keine ganz zureichende Vorstellung« habe, denn

11 Ebd.

12 Was ich hier ›Umschlagen‹ nenne, bezeichnet Hofmannsthal an anderer Stelle als einen Substitutionsvorgang, bei dem eine fremde Anschauung durch eine andere, nähere ersetzt wird: »Das Entstehen des metaphorischen Ausdrucks ist ein geheimnisvolles Ding: der Anschauung eines Vorgangs substituiert sich plötzlich unwillkürlich die Anschauung eines andern nur in der Idee verwandten Bildlicheren, Körperlicheren.« GW RA III, S. 360.

13 Daß diese fremde Welt, ohne Urbild zu sein, in Form von vibrierenden Zuständen auftritt, geht in der Moderne in unterschiedliche Diskurse ein. Dazu gehören etwa der Spiritualismus oder energetische Daseinsauffassungen, die sich auf die Welt als vibrierende Einheit beziehen. Vgl. z. B. Tim Armstrong: The Vibrating World: Science, Spiritualism, Technology. In: Ders.: Modernism. A Cultural History. Cambridge 2005, S. 115–134.

14 Mauthners Kritik an Biese wurde meines Wissens bisher nicht beachtet, obgleich Mauthner und Hofmannsthal ähnliche Auffassungen von Sprache teilen und sich in anderem Kontext darüber verständigten. Mauthner schreibt Hofmannsthal in einer »Stimmung, für welche ich keine Worte suchen will«, zum Chandos-Brief, er habe ihn »so gelesen, als wäre er das erste dichterische Echo nach meiner ›Kritik der Sprache‹. In diesem Glauben genoß ich eine ernste Freude, wie sie mir noch keine, noch so starke Lobpreisung meines Buches bereitet.« Brief von Ende Okt. 1902. In: Der Briefwechsel Hofmannsthal – Fritz Mauthner. Eingeleitet und hg. von Martin Stern. HB 19/20 (1978), S. 33. Hofmannsthal bestätigt, seine Gedanken seien »früh ähnliche Wege gegangen, vom Metaphorischen der Sprache manchmal mehr entzückt, manchmal mehr beängstigt.« Es bestehe also »Übereinstimmung und gewiß eine Verstärkung dieser Gedanken durch Ihr Buch.« Brief vom 3. November [1902]. In: Ebd., S. 33 f. Von einer direkten Einflußnahme ist jedoch nicht auszugehen. Vgl. zur Diskussion um die Frage der Beeinflussung Martin Stern: Einleitung. In: Ebd., S. 21–30. Mauthners Sprachwerk erschien zuerst 1901/02, also sieben Jahre nach Hofmannsthals Rezension, doch begann Mauthner ab 1891 mit dessen Niederschrift.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Biese seien »Verstand und Phantasie verschiedene Seelenvermögen«.[15] Mauthner setzt dieser Auffassung Bieses eine vergleichende Funktion der Metapher entgegen. Was Hofmannsthal ›mystisch‹ nennt, deutet Mauthner als eine Art Apperzeptionsvorgang, der noch unbeschrieben ist und in dem sich Verstand und Phantasie nicht als verschiedene Seelenvermögen erweisen, sondern lediglich als verschiedene ›Anschauungsweisen‹ des gleichen Prozesses.[16] Mauthner führt Phantasie und Verstand in ein Netz von möglichen Bezügen, aus denen ihre gemeinsame Wurzel, der gleiche psychologische Apperzeptionsvorgang, erkennbar werden soll, der beide geistigen Vermögen miteinander vereint.[17]

Hofmannsthal und Mauthner kritisieren Sprache dahingehend, daß sie nicht abbildend zu einem Begriff von Wahrheit kommen kann. Das führt beide Autoren jedoch nicht ins Schweigen, sondern zu einer Auffassung von Poesie als eine Möglichkeit, auf das ›Wie‹ der Evokation von Sinnzusammenhängen zu antworten. Die Stimmung wird innerhalb des kreativen Prozesses so aufgefaßt, daß sie die Dynamik zwischen Fiktion und Wirklichkeit regiert. Sie ist daher konstitutiv für die poetische Sprache und läßt sich operativ beschreiben. Schließlich kann sie auch als Bedingung jeder Faktizität begriffen werden.[18] Die Vermittlung

15 Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Reprographischer Nachdruck der 3. vermehrten Auflage Leipzig 1923. Bd. 2: Zur Sprachwissenschaft. Hildesheim 1967, S. 462.

16 Mauthner zeigt, »daß es nur verschiedene redensartliche Anschauungsweisen des gleichen psychologischen Vorgangs sind, daß die Phantasie sich nicht zwischen die Tätigkeiten des Verstandes hineinschiebt, daß die Phantasie ebensogut wie der Verstand nur Erinnerung ist, daß der Verstand oder das menschliche Denken oder die Sprache durch und durch metaphorisch ist.« Mauthner, Kritik der Sprache 2 (wie Anm. 15), S. 462.

17 Das heißt, daß der Verstand nach Mauthner nicht zu wahrer Erkenntnis führt, denn er steht keiner vorgängigen Wirklichkeit gegenüber, sondern konstituiert (genauso wie die Phantasie) Wirklichkeit überhaupt erst durch die Art der Anschauung. Vgl. ähnlich Ernst Machs These: »Auch der wüsteste Traum ist eine Tatsache, so gut als jede andere.« (in: Ders.: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Nachdruck der 9. Auflage Jena 1922. Mit einem Vorwort zum Neudruck von Gereon Wolters. Darmstadt 1987, S. 9. Der um die Etablierung einer monistischen Ausrichtung bemühte Philosoph Mach führt die äußere Wirklichkeit und die des Traumes ebenfalls auf ein und dieselbe Bezugsebene (der Tatsachen) zurück.

18 Nach Mauthner bildet die Sprache zwar ein eigenständiges Phänomen, das von der Wirklichkeit unabhängig ist, doch kann die Wirklichkeit nur durch sie als real begriffen werden. Mit der Absage an metaphysische Wahrheiten erkenne Mauthner an, »daß die Unmöglichkeit einer Metaphysik […] das völlige Ausgeliefertsein an die Sprache bedeutet. Ausgeliefert ist nicht nur der einzelne, die Sprache übt auch gesellschaftlichen und politischen Zwang aus.« Joachim Kühn: Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk, mit einer Fritz-Mauthner-Bibliographie. Berlin/New York 1975, S. 74. Die Wirklichkeit ist somit nach Mauthner im Gefängnis der Sprache gebannt, kann ihr nicht entfliehen. Damit ist allerdings auch Mauthners angestrebtes Ziel – Sprachbefreiung bzw. Lachen – laut Kühn »von Anfang



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

von Stimmungen gelingt nur durch Einsetzung der Doppelfunktion der Sprache, mit anderen Worten also nicht durch ›abbildendes‹ Beschreiben, sondern durch exemplifizierende Formbildungen mittels poetischer Sprache.[19]

Diese Doppelfunktion läßt sich aus sprachphilosophischer Sicht auch als Unterscheidung zwischen einer begrifflichen und einer sinnlichen Funktion der Sprache auffassen. Die sinnliche Funktion der Sprache rückt dabei das Verhältnis von Objekt und Zeichen so in den Blick, daß die Sprache als Teil des Objekts aufzufassen ist und nicht, wie ihrer begrifflichen Funktion zufolge, als ›über‹ dem Objekt stehendes Zeichen. So an die Sinne gebunden, stellt die Sprache einen Teil der Wahrnehmung und nicht der Begriffsbildung dar. Sie operiert also auch nicht mehr beschreibend, sondern stellt offenbar das Ergebnis eines ›inneren Sinnes‹ vor, der sich im sprachlichen Gebilde äußert.[20] Der ›Sprachsinn‹ ermöglicht eine zweistufige Analyse des Sprachgebrauchs, da die Spra-

an zum Scheitern verurteilt«. Ebd., S. 75. Die Stimmung ist ebenfalls auf ihre Bindung an die Sprache angewiesen, ermöglicht aber auch allererst deren Bezug auf sich selbst durch den Formzusammenhang poetischer Sprache.

19 Bereits 1896 schreibt Hofmannsthal zu dieser Doppelfunktion: »Sie [die Sprache] ist das große Werkzeug der Erkenntnis, sie ist das große Werkzeug der Verkennung. In ihren schwebenden Bildern verbirgt der Geist sich vor sich selber. Sie scheint uns alle zu verbinden, und doch reden wir jeder eine andere. […] Sie ist so abgegriffen wie schlechte Münzen und doch so rein wie der frische Bruch eines Bergkristalls.« GW RA III, S. 413. Die paradoxen Verbindungsworte »und doch« zeigen sich hier erneut als bestimmender Zug von Hofmannsthals Sprachauffassung. Siehe auch Mauthners treffende Unterscheidung zwischen einem »Begriffsinhalt« und einem »Stimmungsgehalt« der Sprache: »Es ist unmöglich, den Begriffsinhalt auf die Dauer festzuhalten; darum ist Welterkenntnis durch Sprache unmöglich. Es ist möglich, den Stimmungsgehalt der Worte festzuhalten; darum ist eine Kunst durch Sprache möglich, eine Wortkunst, die Poesie.« Mauthner, Kritik der Sprache (wie Anm. 15). Bd. 1: Zur Sprache und zur Psychologie. Hildesheim 1969, S. 97. Der »Stimmungsgehalt« erlaubt es, wenn nicht Wahrheit, so doch eine Facette davon, die über das individuelle Leben hinausreicht, in der Kunst zu tradieren, so daß der einzelne Leser Teil eines auch zeitlich dauerhaften Zusammenhangs werden kann, der ihn über sein eigenes Befinden hinaus durch die poetische Sprache mit den Träumen und Wünschen der Menschheit verbindet.

20 »Using language may always occur on two levels, like a perception and like a conception. Perceptually, language is used as a way of presenting an object which is a case of object-competence – whereas, conceptually, with language you are referring back to other terms used perceptually which is a case of meta-competence. […] There is always a natural and a conventional relation between words and objects […].« Kuno Lorenz: On the Way to Conceptual and Perceptual Knowledge. In: Knowledge and Language. Bd. 3, S. 95–109, hier: S. 109. Die hier auf Lorenz rekurrierenden sprachphilosophischen Überlegungen finden in der Hofmannsthal-Forschung durch die von Neumann angeregte Suche nach einer ›Semiotik des Körpers‹ ihre Resonanz; siehe Gerhard Neumann: »Die Wege und die Begegnungen«. Hofmannsthals Poetik des Visionären. In: Freiburger Universitätsblätter 112 (1991), S. 61–75; auch Ursula Renner: »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg i. Br. 2000.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

che als zugleich vermittelndes Mittel der Wahrnehmung in Anspruch genommen wird. Dadurch entsteht ganz entsprechend dem ›Augensinn‹, dem Organ des Sehsinns, der bildnerische Tätigkeiten als Mittel der Wahrnehmung, sie ›vermittelnd‹, in Anspruch nimmt, ein spezifisches Wissen (»perceptual knowledge«), welches sich vom Wissen, das aus der Begriffsbildung hervorgeht, unterscheidet (»conceptual knowledge«).[21] Dieses Wissen rekonstruiert mehr, als der selektive Verstand auf einmal fassen kann. Es geht offenbar hinter die Bilder der Einbildungskraft zurück und macht deren Entstehen auf einer nicht-intentionalen Grundlage, die in der Stimmung wahrnehmbar wird, deutlich.

Es erstaunt dann nicht mehr, wenn Hofmannsthal sich eine Metaphernphilosophie nicht als eine wissenschaftliche Studie vorstellt, sondern sie müsse »eher ein Gedicht«[22] sein, also in einem Medium realisiert werden, das die begriffliche Sprache überschreitet, um jenen, wie auch Mauthner meint, noch unbeschriebenen, also auch noch namenlosen psychologischen Vorgang des allseitigen Ineinandergehens scheinbar fester Bestimmungen sagbar zu machen.[23]

## III »Der Geiger vom Traunsee« (1889)

Der Versuch, Stimmungen poetisch sagbar zu machen, zeigt sich eindringlich in Hofmannsthals frühen Prosastücken. So führt Hofmanns-

[21] Das wahrnehmende Wissen ist mit Mauthners ›Stimmungsgehalt‹ der Sprache vergleichbar. Die Vermittlung beider Wissensformen in engster Verbindung zueinander aufzuzeigen, scheint genau das Ziel von Hofmannsthals Prosasprache zu sein, wenn er schreibt: »In Prosa dichten ist darum schwer, weil sich bis ins Atom hinein der Enthusiasmus und die ratio vermählen müssen.« Aufzeichnungen aus dem Nachlaß 1920. GW RA III, S. 558. Der »Enthusiasmus« kann hier als »perceptual knowledge«, die »ratio« als »conceptual knowledge« verstanden werden.

[22] GW RA I, S. 193.

[23] Die einheitsbildende Funktion der Sprache hat über Hofmannsthals Poetik hinaus in den letzten Jahren erneut Interesse erregt. Nicht die Bedeutung der Sprache als Schrift, sondern ihre performativen, klanglichen und lautlichen Aspekte stehen dabei im Vordergrund. So hat etwa Reinhart Meyer-Kalkus in seiner wissenschafts- und kunsthistorischen Studie die Stimme als zentrales Kennzeichen für die »ganze Person« im 20. Jahrhundert identifiziert. Der Autor plädiert für eine historische Anthropologie der Stimme, die er als Desiderat der Forschung ausmacht, vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin 2001, S. 3. Siehe weiterhin Gabriele Brandstetter, die leibliche und performative Aspekte der Sprache analysiert: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1995. Auf das begrifflich ›Unsagbare‹ verweist auch Alice Bolterauer in Hofmannsthals Essays: Selbstvorstellung. Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne. Freiburg i. Br. 2003, S. 43–55.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

thal schon in seiner ersten, aus seinem Tagebuch stammenden Erzählung »Der Geiger vom Traunsee« (1889) die Entstehung der poetischen Sprache mit dem Stimmungsphänomen so eng, daß Stimmung und poetische Sprache einen über die partikuläre Bedeutung von Begriffen hinausweisenden Zusammenhang evozieren. Der Komplex wechselseitiger Bezugnahmen wird als poetische Vision in das Erzählen eingeführt. Diese Vision dient als Einführung in eine Reihe von poetischen Versuchsanordnungen, mit denen Hofmannsthal die aufeinander weisenden Elemente Sprache, Stimmung und Leib zugänglich macht.

Der Handlungsort ist ein Grenzbereich, eine Bucht zwischen Wald und Traunsee, »weltvergessen und weltentlegen«,[24] an der ein namenloser Ich-Erzähler mit seinem Kahn anlegt. Die Topographie ist folglich abseits und doch Teil der Welt – partikulär verhaftet und doch Teil eines »vergessenen« größeren Zusammenhangs. Hier begegnet der namenlose Ich-Erzähler dem Dichter Nikolaus Lenau, wobei freilich keine faktische Begegnung stattfindet, sondern der Ich-Erzähler von Versen des für seine Naturlyrik bekannten Lenau angeregt wird und den Dichter des Vormärz in einer Vision erlebt. Er findet die Verse auf der Unterseite eines Holzbrettes. Der gleichsam aus der Natur hervorgeholte Text bildet den gemeinsamen Bezugspunkt für beide Dichter, deren kreative Arbeit anschließend miteinander kontrastiert wird. Während für Lenau die Natur noch zum Vers wird – er »liebte es, was ihm Herz und Sinn durchstürmte, frei entströmen zu lassen wie die ungebundenen Tonfluthen seiner Geige […]«[25] –, wird für den Ich-Erzähler Lenaus Gedicht zur ›Natur‹ des eigenen Textes. Das geschieht wiederum nicht durch die Lektüre, denn die Zeilen sind »abgerissen und unzusammenhängend […]«, sondern erst als der Ich-Erzähler vor Müdigkeit »gedankenlos« wird.[26] Hofmannsthal bricht das erlebende Ich förmlich nach innen auf, so daß es die Eigenwahrnehmung verliert, dafür aber das Tun eines anderen wahrnimmt, dessen Handeln es nicht beeinflussen kann:

[24] SW XXIX Erzählungen 2, S. 7.

[25] Ebd., S. 9.

[26] Ebd. Das Adjektiv »gedankenlos« kennzeichnet später im Brief des Lord Chandos den Prozeß der Ich-Auflösung: »Seither führe ich ein Dasein, das Sie, fürchte ich, kaum begreifen können, so geistlos, so gedankenlos fließt es dahin; […].« – »Ich […] dachte […] nicht weiter an die Sache.« SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 50. Dieser Zustand bildet dann die Voraussetzung für ein spezifisches Erlebnis des Allzusammenhangs: »Alles war in mir […].« – »[…] die vollste erhabenste Gegenwart.« Ebd., S. 51.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[…] vor mir stand ein ernster, bleicher Mann, in der förmlichen spießbürgerl[ichen] Tracht unsrer Vorfahren […]. Im Arm aber ruhte ihm eine unscheinbare dunkle Geige, auf der er fort und fort spielte, langsam weiterg[ehend] ohne meiner oder des Weges zu achten. Tausend Empf[indungen] stürmten auf mich ein […].[27]

Es entsteht eine Situation, in der das erlebende Ich sich nicht selbst mitteilt, sondern Mitteilungen erhält. Die Rollen von Sender und Empfänger sind im Erzählprozeß offenbar vertauscht.[28] Der Bruch nach innen deutet auf den Übergang zwischen zwei Erlebnisschichten, bei dem das ruhende Ich auf die Existenz eines anderen stößt, dessen Tun es traumgleich als das eigene und doch das eines anderen erfährt.[29]

Aber auch die gegenständliche Natur spaltet sich, indem die äußeren Gegenstände als Komposita aus Tönen und Klängen aufgefaßt werden, die sich in der Figur des Geigers zur Gestalt verdichten.[30] Von einer objektiven Naturbetrachtung kann dabei nicht die Rede sein, tritt die Natur doch nicht aus sich heraus, sondern sie wird als Produkt von

27 SW XXIX Erzählungen 2, S. 10.

28 Das Schema, nach dem Lenau Botschaften vermittelt, deutet auf den großen Einfluß des Dichters auf Hofmannsthals Frühwerk hin, auf den auch Martin Stern aufmerksam gemacht hat. Lenau erscheine im Frühwerk als dionysische Figur und wirke selbst noch im Spätwerk nach, wenn auch mit größerer Distanz von Dichter zu Dichter. Siehe Martin Stern: »Der Geiger vom Traunsee«. Hofmannsthals früheste Prosaerzählung. In: Basler Hofmannsthal-Beiträge. Hg. von Karl Pestalozzi und dems. Würzburg 1991, S. 95–107. Von der Aufnahme fremder Botschaften handelt auch Hofmannsthals autobiographisch gefärbtes Erzähl-Fragment »Age of Innocence« (1891), in dem es heißt: »Er […] brachte sich selbst Botschaft von sich selbst […].« SW XXIX Erzählungen 2, S. 18. Das Selbst ist in diesem Fall schon gebrochen in ein Selbst und ein anderes – womit eine interne Kommunikation möglich wird.

29 Der Schlaf ist hier nicht mit jenem Unbewußten zu verwechseln, das nach Freud latent bewußt werden kann, sondern es handelt sich offenbar um das Unbewußte im Sinne Ernst Machs, als ein das Bewußtsein fundierendes, somatisch verankertes Wissen, das Hofmannsthal in einem späteren Prosaentwurf als Ineinander von allen Dingen näher umreißt: »Der Schlaf das Nichtbewußtsein (=dem Schwarzen, dem Nicht-licht) das tiefste Element, in das er hinabzusinken hofft. Im Schlaf fände er alles, das weiß er: dort ist alles aufgelöst, wohllüstig geht dort eins ins andere hinüber.« Eines alten Malers schlaflose Nacht, seit 1903. SW XXIX Erzählungen 2, S. 162. Das »Nichtbewußtsein« führt in jenen unstrukturierten Erfahrungsbereich, in dem ›eins ins andere‹ übergeht und der zu dem, was man bewußt ›weiß‹, eine Opposition bildet. Der Einfluß von Ernst Mach auf Hofmannsthals kreatives Tun ist in der Forschung bereits hinreichend belegt, allerdings wurden kaum parallele Diskursstrukturen näher untersucht. Vgl. dazu ausführlicher die Arbeit d. Verf. zum Thema (wie Anm. 3).

30 Die aktive Rolle, die diese Klangphänomene übernehmen, belegen etwa folgende Sätze: »Da mischte sich in das Plaudern u. Murmeln der Wellen ein seltsames Klingen, wie ein ferner Geigenton.« SW XXIX Erzählungen 2, S. 9. – »Fester schloß ich die Augen denn ich fürchtete zu erwachen u die süssen Klänge zu verscheuchen.« Ebd., S. 9f. – »Endlich schien mir, als drängen sie dicht vor mir aus dem Boden, ich riß die Augen auf, vor mir stand ein ernster, bleicher Mann […].« Ebd., S. 10.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Lenaus Versen wahrnehmbar, das unterhalb der Schwelle des rationalen Verstehens in Form von bewegten Bildfluten eingefangen wird.

Der Vorgang setzt insgesamt eine wechselseitige Durchdringung von Text, Bild und Klängen ins Werk, die offenbar unbeeindruckt von einer Reflexion durch das Bewußtsein entsteht. Doch zeigen sich diese Klangfiguren und Bildentstehungsprozesse auch nicht abgelöst von der sinnlich-leiblichen Aufnahmefähigkeit des gedankenlosen Ich-Erzählers, sondern sie werden vielmehr nur durch die Vermittlung des in sich gekehrten Ich offenbar. Folglich verbinden sich Außen und Innen zu einem einheitlichen Erlebnisvorgang, der wiederum auf ihrer Unterschiedenheit basiert. Offenbar dienen Natur, Leib und Sprache in einer irritierenden Verflechtung jeweils als Resonanzböden füreinander. Ihr Entstehen resultiert dabei aus der Eindrucksfähigkeit der jeweils anderen Bezugsgrößen, wobei die Aufspaltungen der Begriffe und Bedeutungen von Natur, Leib und Sprache bezeichnend für diese Verflechtung sind.[31]

Aus der Verflechtung des Verschiedenen geht eine Stimmung hervor, die Gleichnischarakter hat, wenn es heißt: »Da war's mir als hielte gleich mir, die ganze Schöpfung den Athem an, dem sehnsuchtsvollen Werben zu lauschen.«[32] Dieses Gleichnis erscheint wiederum nicht in einer beliebigen Situation, sondern es bezieht sich auf ein erotisches Begehren, an dem der Ich-Erzähler und die Natur beobachtend und erlebend teilhaben: Das Werben um Vereinigung geht scheinbar von den Klängen selbst aus, die sowohl im Innern des Erzählers wie auch in der scheinbar äußeren Natur so zusammenstimmen, daß sich ihr Begehren anschließend durch den Schöpfungsakt erfüllt, was durch entsprechende Metaphorik ausgedrückt wird.[33]

31 Mit dieser Einsicht bietet die Auseinandersetzung mit dem Körper an sich in der Literatur, als Text, als Einschreibungsfläche für kulturelle Codes u. v. m., mit der sich die semiotische Theorie in den letzten Jahren intensiv befaßt hat, sicherlich keinen geeigneten Zugang zur Erschließung von Hofmannsthals Prosa. Entscheidend sind eher jene noch kaum vertieften literaturwissenschaftlichen Ansätze, in denen der Körper nicht selbst zum Bedeutungsträger wird, sondern als passives Register für die Aufnahme literarischer Texte fungiert. Ein solcher Ansatz findet sich etwa bei Garrett Stewart: Reading Voices. Literature and the Phonotext. Berkeley/Los Angeles 1990. Ähnliches gilt für die Auffassung von ›Natur‹ und ›Sprache‹.

32 SW XXIX Erzählungen 2, S. 10.

33 Die Klänge finden im Bild eines Waldpfades eine Öffnung, in den sie sich kurz darauf in Bilderströmen entladen: »Und wie die Töne immer heisser, inniger flehten da öffnete sich die unentwirrbar grüne Wand, die verschlungenen Äste lösten sich lautlos und vor uns lag ein grüner Waldpfad. Da erklang es wie gestilltes Liebessehnen, goldne Töne schwangen sich auf zu den alten Wipfeln, die rauschend zusammenschlugen. […] Dann schmetterten wilde



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Ineinandergehen der leiblichen und geistigen Wirklichkeit führt schließlich zum Gedanken einer doppelten Realität in Hofmannsthals Prosa. Jedoch bildet sich nur eine, allerdings eine gespaltene Realität. Sie führt zu jenen verborgenen ›Quellen‹ des Erzählens, die zugleich an der Oberfläche liegen und mit der poetischen Sprache unauflöslich verflochten sind. Wenn der letzte Satz lautet: »Als ich erwachte, war ich durchnässt und rings um mich trieften die Bäume«, so betont das erzählende Ich hier noch einmal die Doppelfunktion der Sprache, die Leib und Natur zum einen nebeneinander stellt (Leib durchnäßt – Natur durchnäßt), zum anderen aber auch eins aus dem anderen hervorgehen läßt, so daß eins *durch* das andere sein Gepräge erhält.[34]

## IV Kunst als selbstreflexiver Prozeß

»Der Geiger vom Traunsee« (1889) steht am Beginn einer Reihe von oft sehr kurzen Prosastücken, die Hofmannsthal begleitend zu seiner frühen

kriegerische Töne durch den horchenden Wald, wie die empörten Wogen eines Giessbaches schwollen die Töne an, klirrend stiessen sie aneinander, die Erde erdröhnte vom wüthenden Anprall; endlich floss alles brausender Siegesruf, der Schrei der Verzweiflung, ohnmächtiges Stöhnen in Einen brausenden Chorgesang zusammen, fessellos und unergründlich wie das tobende Meer.« SW XXIX Erzählungen 2, S. 10. Mit dem ›Fließen‹, »Schrei« und »Stöhnen« wird eine Anspielung auf eine dionysische Szene erkennbar, die erotisch aufgeladen ist. In der dargestellten Ereigniskette von ›Krieg‹, ›Dröhnen‹, »Verzweiflung« zu »Stöhnen« zeigt sich zudem ein weiteres frühes Zeugnis für die in der Forschung bekannte Opfermotivik als poetologisches Muster für Hofmannsthals Schreiben. Vgl. 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.

34 Durchaus vergleichbar, jedoch stark an Nietzsche orientiert, ist Jürgen Sandhops Schluß, der Geiger vom Traunsee habe den »Schleier des apollinischen Bewußtseins gelüftet und wirft im Traum einen Blick in die unbekannten Tiefen der eigenen Seele.« Jürgen Sandhop: Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a. M./Berlin u. a. 1998, S. 43. Ellen Ritter meint, die Erzählung sei »im vorhinein zum Scheitern verurteilt« gewesen, weil Hofmannsthal seine Empfindungen auf dem Umweg über Musik habe darstellen wollen und »ihm die musikalische Begabung seines Vorbildes [Lenau] fehlte.« SW XXIX Erzählungen 2, S. 264. Das kann nach obiger Betrachtung nicht stehen bleiben, stellt die Musik doch keinen »Umweg« dar, sondern vielmehr die unausgesprochene Essenz, auf die das Erzählen unter Zerstörung seiner referentiellen Funktion zusteuert. Die Verbindung von Sprache und Musik, die eng mit der Stimmungsthematik verknüpft ist, bedürfte einer eigenen Untersuchung. Hofmannsthal greift früh das auf, was Flusser als ein gegenseitiges Auseinanderhervorgehen von Musik und Körper beschreibt. Der Körper erleide bzw. erspüre Schallwellen, für die er »permeabel« sei, und so folge daraus: »Beim Musikhören wird der Körper Musik, und die Musik wird Körper.« Vilém Flusser: Die Geste des Musikhörens. In: Ders.: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf/Bensheim 1991, S. 193–204, hier: S. 198.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Lyrik (1890 – 1902) schrieb und von denen er selbst nur wenige veröffentlichte.[35] Mit 30jähriger Verspätung erschien erstmals die Erzählung »Das Dorf im Gebirge« (1896), ein Text, der ähnlich um eine Stimmung als integratives Erlebnis zentriert ist, das die Menschen, das Dorf und die Umgebung einbezieht.[36]

Den äußeren Anlaß der Geschichte bietet der jährliche Sommerurlaub von Stadtleuten auf dem Land, wofür die Bauern ihre Häuser räumen. Es ist von ›Bauern‹ und ihren ›Weibern‹ die Rede, typisierten Figuren also aus einem ebenso namenlosen Gebirgsdorf, deren Lebensweisen in der Erzählung mit den ›Leuten aus der Stadt‹ kontrastiert werden. Der Umzug der Städter auf das Land setzt sich als ein Prozeß der Auflösung der herkömmlichen Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem in Gang: »Geweihe« werden von den Städtern als »Garderobe« benutzt, die »Schlinge eines Rosenkranzes« dient als »Aufhänger« für ein Bild, und die Frauen aus der Stadt setzen sich an Orte, wo sonst »kein Mensch« sitzt. Die Wirklichkeit dieses Dorfes erscheint nicht mehr als gegeben, sondern veränderlich, je nachdem, was man aus ihr macht. Eine besonders gelungene Passage dieses veränderlichen Seins zeigt sich am Ende des ersten Teils der sehr kurzen zweiteiligen Erzählung. Hofmannsthal wählt darin das Licht als gemeinsamen Bezugspunkt für eine kontingente Signifikantenkette. Es macht die Struktur der poetischen Imagination als eine Kette fortlaufender Reflexe sichtbar, deren Zerstreuung durch eine ursprüngliche Verflechtung von Empfindung und sprachlichem Zeichen poetisch zusammengehalten wird. Dazu will ich ausführlich zitieren:

> Manche von den Lichtstrahlen aber erlöschen lange nicht und sind noch da, wenn der große Wagen bis an den Rand des Himmels herabgeglitten ist und seine tiefsten Sterne auf dem Kamm des Berges ruhen und durch die Wipfel der ungeheuren Lärchen unruhig durchflimmern. Das sind die Zimmer, in denen ein junges Mädchen aus einem Buch die Möglichkeiten des Lebens herausliest und verworren atmet wie unter der Berührung einer berauschenden und zugleich demütigenden Musik, oder in denen eine

[35] Mehr als 60 Prosafragmente sind insgesamt allein im Nachlaß erhalten. Der größte Teil der Fragmente ist dem »Andreas«-Roman zuzuordnen, und ein weiteres Konvolut entstand zu den »Erfundenen Gesprächen und Briefen«. Zur Editionsgeschichte siehe den Kommentar in der Kritischen Ausgabe von Ellen Ritter. SW XXVIII Erzählungen 1 und SW XXIX Erzählungen 2. Siehe einführend auch Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart 1993, S. 112–178.

[36] Hugo von Hofmannsthal: Früheste Prosastücke. Leipzig 1926 (Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei). Der Band enthält zwei frühe Texte, »Das Glück am Weg« und »Das Dorf im Gebirge«.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> alternde Frau mit beängstigtem und staunendem Denken nicht darüber hinauskommt, daß dies traumhafte Jetzt und Hier für sie das Unentrinnbare, das Wirkliche bedeutet. Aus diesen Fenstern fällt immerfort das Kerzenlicht, legt einen Streifen über die Wiese, und über den Steindamm, bis hinunter an den schwarzen Seespiegel, der es zurückzustoßen und zu tragen scheint, wie einen ausgegossenen blaßgelben Schimmer. Aber es taucht auch hinunter und wirft in das feuchte Dunkel einen leuchtenden Schacht, in dem die schwarzgrauen Barsche stumpfsinnig stehen und die ruhelosen kleinen Weißfische unaufhörlich beben wie Zitternadeln.[37]

Innerhalb dieses Absatzes konturiert der Erzähler durch das fallende Kerzenlicht einen Kosmos, der von den Sternen bis zum Seegrund reicht. Der vom Licht durchkreuzte und erhellte Raum bricht sich dreifach im Seespiegel, so daß das Licht ins Offene diffundiert. Wie es den Raum aufbricht und kreuzt, so verfährt das Licht auch mit der Zeit, in der »Jetzt und Hier« und »immerfort« nebeneinander treten. Trotz der offensichtlichen Dispersion durch die Strahlenbrechungen bündelt sich das Licht aber auch in der Mitte des Erzählabschnitts, wo seine eigene Quelle sichtbar wird. Diese Quelle betrifft ausgesuchte Zimmer, in denen Menschen Schwellenzustände erleben: die Geschlechtsreife und die Vergänglichkeit des Lebens. Die unaufhaltsame Veränderung, die den Grund ihres Seins abgibt, kommt der einen Frau hoffnungsfroh, der anderen ängstlich zu Bewußtsein.

Die Sprache macht die durch das Licht in eins gebündelten Sehnsüchte erfahrbar, zeigt die Vielfalt menschlicher Bedürfnisse. Zugleich werden diese Bedürfnisse für den Moment der Lektüre gestillt. Denn das Licht stellt den Zusammenhang der Einzeldinge dadurch her, daß es selbst nichts ist, sondern sich nur durch das zeigt, was es erhellt. Es wird durch das Dunkel sichtbar und macht zugleich das Dunkle sichtbar. So teilt es sich mit, während es sich teilt. Das Licht zeugt vom Dasein von Schwellen, indem es sein eigenes Übergehen fortlaufend demonstriert.

Hofmannsthal reiht durch die Bindung der Sprache an den Lichtstrahl verschiedene Wahrnehmungsweisen so aneinander, daß sie sich trotz ihrer Verschiedenheit verknüpfen können und durch die Lichtmetapher auf eine gemeinsame ›Wurzel‹ am Seinsgrund verweisen. Jedes Ding erscheint dabei als Wort für sich, doch wandelt es sich im Textzusammenhang auch zu einem Medium, das den Lichtstrahl weiterleitet.[38]

[37] SW XVIII Erzählungen 1, S. 34.

[38] Korrespondierend dazu schreibt Hofmannsthal 1895 zum Verhältnis von Licht und Farben: »Diese Idee: daß die Farben an sich nichts sind sondern nur Medien für die Offenbarung



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Auch im zweiten Teil der Erzählung führt Hofmannsthal die Suche nach dem Zusammenhang von Empfindungen und Sprache fort. Es ist von einem Tennisspiel die Rede, wobei der Ort der Austragung bezeichnend von Netzen umspannt ist, die die Dinge zusammenhalten, von innen heraus aber auch den Blick brechen, mit »feinen Sprüngen«[39] durchziehen. Die Spieler bilden keine festen Charaktere, die sich voneinander unterscheiden würden, sondern sie sind Figurationen von ihnen vorausgehenden Stimmungskomplexen, deren Eigenschaften sich, ähnlich wie zuvor in der Figur Lenaus, in diesen Figuren manifestieren. So führt die Erzählung Perspektiven zueinander, die eigentlich abgegrenzt werden, und sie verweist auf bewegliche Empfindungskomplexe als Realitäten für sich, die an keine spezifische Manifestation, auch nicht der Zeichen, geknüpft sind.

Wie im »Geiger vom Traunsee« gelingt es auch im »Dorf im Gebirge«, eine Ich-Welt-›Einheit‹ derart zu evozieren, daß sie zugleich eine Vielheit ist, weil sich in ihr verschiedene Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen miteinander verflechten.[40] Es ist tatsächlich eine ›wirre Einheit‹, die durch die Beziehungen von Stimmung, Leib und Sprache erfahrbar wird. Die Stimmung bildet in diesem Geschehen freilich nicht nur den Effekt kreativen Tuns, sondern wird auch als dessen Voraussetzung evoziert, so daß Kunstwerke als Medien von Stimmungen gelten, die sie vermitteln, indem sie auf die Einheit von Ich und Welt durch den Text verweisen. Die Stimmung drückt sich jedoch je zum ersten Mal durch die poetische Sprache aus. Sie ist auf dieses Medium sogar angewiesen, um sich formen zu lassen. Was sie ist, wird erst durch die Kunst Wirklichkeit, so daß hier eine Seite jener Behauptung Hofmannsthals einsichtig wird: »Fühlen ist Kunst, nicht Natur […]«.[41] Das Fühlen wird als das Ergebnis eines Wahrnehmungsprozesses aufgefaßt und zugleich mittels der Kunst auf seinen eigenen Ursprung – die Kunst – verwiesen.[42]

des *durchgehenden* Lichtes. (So auch die Menschen nichts *in se*.)« GW RA III, S. 409. Vom Licht als ›unzerlegtes Wesen‹ geht auch Goethe in seiner Farbenlehre aus.

39 SW XVIII Erzählungen 1, S. 35.

40 Die Beispiele lassen sich bei näherem Betrachten auch für weitere Erzählungen Hofmannsthals geltend machen. Dazu gehört »Das Glück am Weg«, »Sommerreise«, »Die Briefe des Zurückgekehrten«, »Die Wege und die Begegnungen«, »Erinnerung schöner Tage«, »Augenblicke in Griechenland«.

41 GW RA III, S. 386.

42 So vermag die Kunst als Stimmungskunst mit anderen Worten, ein »Unbekanntes, Abgründiges der sinnlichen Erfahrung zugänglich zu machen sowie, umgekehrt […], die Erlebnisfähigkeit dem Unbekannten anzupassen.« Monika Fick: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993,



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das Modell, das sich aus der Doppelfunktion der Stimmung ergibt, Quelle und Wirkung von Kunstwerken zu sein, ist kein statisches Modell, zumal es fortlaufend mit Gegensätzen operiert (vgl. ›partikulär‹/›ganzheitlich‹). Es wird vielmehr von Bewegungsprinzipien beherrscht (vgl. ›schwebendes Durcheinander‹, ›nebelhaft‹), die in der Kunst erfahrbar werden. Als bewegt erscheinen nicht nur die kontingenten Zusammenhangsverhältnisse von Leib und Seele im Innern des Menschen, sondern auch die der inneren und äußeren Wahrnehmung. Psyche, Physis und Natur bilden miteinander korrespondierende Größen. Aus ihnen gehen Formen hervor, die im Kunstwerk durch eine doppelte Struktur gekennzeichnet sind. Denn diese Formen koexistieren als leiblich empfundene Stimmungen und als sprachlich gebundene Stimmungen, die im Kunstwerk zusammenkommen.[43] Leib und Sprache fungieren als Medien der Stimmung, die nur durch sie in eine (doppelzentrische) Form gebracht werden kann. Das heißt nicht zuletzt, daß Stimmungen durch die Kunst, indem sie als Basis für eine Produktions- und Rezeptionsästhetik zugleich erscheinen, einen selbstreflexiven Prozeß in Gang zu setzen vermögen, der sich zwischen stimmungshaftem Empfinden und dessen künstlerischer Formgebung entfaltet.

## V Verstimmungen

Obgleich die Stiftung des Ich-Welt-Zusammenhangs als zentrales Charakteristikum einer Stimmung identifiziert wurde, kann nicht über die Tatsache hinweggesehen werden, daß Hofmannsthals Werk auch von

S. 11. Diese wechselseitige Beziehung wird bei Fick allerdings nicht als ästhetisches Kriterium, sondern als allgemeines Befinden des ›Fin de Siècle‹ aufgefaßt.

43 Man kann diesen Zusammenhang mit Hilfe des systemtheoretischen Vokabulars von Niklas Luhmann auch so beschreiben, daß das Bewußtsein, das Nervensystem und die Kommunikation jeweils als autopoetische Systeme aufzufassen sind, die durch eine operative Schließung gekennzeichnet sind; und doch sind sie so strukturell gekoppelt, daß sie gegenseitig zur Voraussetzung füreinander werden. So entsteht der Gedanke der Koexistenz von sich einander ausschließenden Systemen, die in wechselseitige Beziehungen zueinander treten können, ohne aufeinander reduzierbar zu sein. Die Kunst kann diese wechselseitigen Beziehungen gleichzeitig präsent machen, indem sie im Anwesenden auf das Abwesende verweist. Das erklärt Luhmann durch die ›Zwei-Seiten-Form‹, derzufolge jede Form auch auf die andere Seite ihrer selbst verweist. Vgl. Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. [3]1999, S. 174. Bezogen auf die Stimmung hieße das, daß in der Stimmung die poetischen Worte auf etwas außer ihnen verweisen, sowie auch umgekehrt bzw. gleichzeitig eine Empfindung etwas anderes, als sie selbst ist, zur Geltung bringen kann.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

der Bewußtseins- und Sprachkrise der Moderne regelrecht durchdrungen ist, die bekanntlich in »Ein Brief« (1902) ihre pointierteste sprachliche Form erhalten hat. Für die Analyse der poetischen Stimmungskonzeption sind diese Krisen rätselhaft, aber auch erhellend, machen sie doch die Problematik deutlich, daß der Erzähler nicht mehr unangefochten aus sich schöpft, sondern Erlebnisse empfängt und dabei auch leidet: Der Dichter »leidet an allen Dingen, und indem er an ihnen leidet, genießt er sie. Dies Leidend-Genießen, dies ist der ganze Inhalt seines Lebens.«[44] Der kreative Prozeß erscheint Hofmannsthal als durchaus widersprüchliche Erfahrung mit Spuren von Gewalt darin. Denn der Dichter kann »nichts auslassen« – es ist, »als hätten seine Augen keine Lider«,[45] so daß er einer Konvergenz von Müssen und Wollen in sich ausgeliefert zu sein scheint. Ebenso scheint es, daß dem wohltuenden Einheitserlebnis die schmerzliche Ich-Dissoziation vorausgeht, die deshalb schmerzlich ist, weil sich das Erlebnis der Lebensfülle nicht unbedingt nachher offenbart. Hofmannsthal schreibt entsprechend von den »starken Stimmungen der Übergänge, die wir gewöhnlich ersticken, weil wir sie für krank halten.«[46] Solange dieser Prozeß anhält, ist er immer auch grenzwertig und geht als solcher ebenfalls in Hofmannsthals Prosa ein.

Beispielhaft für eine Krise, in der sich die ersehnte Ich-Welt-Einheit gerade nicht durch das sprachliche Kunstwerk erfüllt, ist die Erzählung »Gerechtigkeit« (1893). Ein nicht näher bezeichnetes »Ich« erwartet darin inmitten eines wunderschönen Gartens »paradiesische Glückseligkeiten«[47] durch einen Engel, doch wird die Erwartung maßlos enttäuscht. Es handelt sich offenbar um einen Traum, dessen Inhalt jedoch in keiner Weise situativ eingebunden wird und daher dem Leser durchaus erratisch vorkommen muß. Die Begegnung mit dem Engel erzeugt eine unüberwindliche Kluft zwischen zwei Welten. Auslöser für diese Kluft ist die mehrfach wiederholte Frage des Engels, ob das Ich gerecht sei, die das Ich aber nicht befriedigend beantworten kann. Sein Denken erlischt, »unfähig den lebendigen Sinn des Wortes zu erfassen«, und es erfährt »ein solches vernichtendes Bewußtsein meiner Unzuläng-

44 GW RA I, S. 67.
45 Ebd.
46 GW RA III, S. 335. Siehe auch BW Beer-Hofmann, S. 4.
47 GW E, S. 31.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lichkeit«, daß es vor Scham errötet.[48] Die Antwort des Engels versteht es nicht und bleibt somit unerfüllt zurück, während der Engel die begrenzte Gartenidylle verläßt.

Der inhaltlichen Konfrontation von Ich und Engel entspricht die formale Gestaltung, denn der Text zeichnet förmlich die Ränder seiner eigenen Sichtbarkeit, die durch die Ich-Perspektive begrenzt ist.[49] Das Prosastück bleibt an der Grenze des Sagbaren stehen und wirkt dort bewußt rätselhaft, wobei aus der Negation von Antwortmöglichkeiten auf die erwähnte Frage nach Gerechtigkeit eine Welt des Unsagbaren aufscheint, ohne daß das Ich an dieser Welt teilhätte oder sich ihm ein Weg dorthin öffnete. Während die zuvor genannten Erzählungen die Vereinigung von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt anstrebten, wird »Gerechtigkeit« als Alptraum erzählt, in dem das erkenntnissuchende Ich einem anderen ausgesetzt wird, das es nicht begreift. Diese Konfrontation von zwei unterschiedlichen Wirklichkeiten ohne versöhnlichen Ausgang ist ebenso beharrlicher Bestandteil des Prosawerks wie gelungene Stimmungserlebnisse, wobei jeweils die eine Wirklichkeit illusorisch, die andere aber unverständlich erscheint.[50]

Düstere oder sich zunehmend verdüsternde Stellen finden sich besonders in Hofmannsthals »Andreas«-Fragment, das ersichtlich zur Selbstfindung im tieferen Sinne, als ein Bewußtwerden von innerer Vielfalt, führen sollte. Hofmannsthal führt seinen Protagonisten Andreas dazu systematisch an Schwellen, stößt ihn auf fremde Realitäten mit teils sehr bedrohlichem Charakter. Paradigmatisch hierfür ist das Sexualverbrechen im Zentrum des Hauptfragments, das von Andreas' Diener bzw.

48 Ebd., S. 31f.

49 Der Anfang lautet: »Ich saß mitten im Garten. Vor mir lief der Kiesweg zwischen zwei blaßgrünen Wiesen aufwärts, bis wo der Hügel abbrach und sich der dunkelgrün gestrichene Lattenzaun scharf in den hellen Frühlingshimmel hineinzeichnete.« GW E, S. 30. Wie bei einer Zeichnung endet die Welt des Erzählers an der Grenze des Gartens. Ebenso präzise wird der Schluß des Textes wörtlich umgrenzt. Der Hund, Begleiter des Engels, »zeichnete sich am obersten Stiegenabsatz in zierlich-scharfen Konturen ab und sprang dann mit einem Satz ins Unsichtbare.« Ebd., S. 32. Damit endet der Text an der Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Während der Engel über diese Schwelle hinweggeht, bleibt der Ich-Erzähler am Schluß der Erzählung ausgeschlossen von der ›anderen‹ Welt, deren Botschaft er nicht versteht.

50 Die Gewalt, mit der dabei Ich-Auslöschung vorangetrieben wird, kennzeichnet viele bekannte Erzählungen Hofmannsthals, wie »Das Märchen der 672. Nacht« (1895), in dem Chaos und Zufall zu bestimmenden Mächten werden. Siehe zum Thema der Selbst- und Weltspaltungen auch die »Reitergeschichte« (1898) oder »Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre« (1900).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

seinem *Alter ego* begangen wird.[51] Andreas erkennt erst schleichend den »gräßlichen Zusammenhang«, daß der Täter sein Diener ist, zugleich sein potentielles Ich. Diese Begegnung erscheint ihm dann als so leidvoll, daß er eine Verstimmung produziert und sich entzieht.[52] Hofmannsthal führt nicht nur hier äußerste Gegensätze in seinem Fragment zusammen – Andreas bzw. Andres ist bekanntlich zugleich Titel und sein Schreibprogramm.

Mit der Erweiterung des Bezugs der Stimmung auf Verstimmungen, in der das Abgründigste auftritt, kann nun nicht gemeint sein, daß sich eine Verstimmung als das Gegenteil von Stimmungen verstehen ließe – denn was sollte dieses Gegenteil für Hofmannsthal angesichts des Ineinandergehens von Fiktion und Realität, das sich in der Stimmung vollzieht, auch sein? –, sondern es handelt sich offenbar um das Scheitern des poetologischen Rückgangs auf Stimmungen. Es geht um die Erfahrung einer Grenze, an der sich ein Unvorstellbares eigenständig präsentiert, das nicht nur verbindet, sondern ebenfalls zerstört. Dieses Unvorstellbare ist selbst kaum identifizierbar, es wechselt, so daß bei jedem Identifizierungsversuch offenbar ein unbestimmbarer Teil als Rest erhalten bleibt und sich in keine semiotische Ordnung einfügt.

Zu fragen ist, wann die Gegenwart dieses ›anderen‹ so widerständig wird, daß das Subjekt sich gegen die Einbeziehung in den Prozeß des Hervorrufens einer unterliegenden Stimmung, die vom Ich und vom ›anderen‹ zugleich ausgehen muß, sperrt und so eine Verstimmung produziert. Es scheint, als seien die alptraumhaften Begegnungen mit dem

[51] Siehe zur Interpretation des »Alter ego« u. a. Richard Alewyn: Andreas oder die Vereinigten [1961]. In: Ders.: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen [4]1967, S. 128–130; Waltraud Wiethölter: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990.

[52] Dazu schreibt Alewyn treffend, Andreas sei »der Wirklichkeit – im Guten so wenig wie im Bösen – nicht gewachsen, weil er mit sich selbst noch nicht im reinen ist. Solange er aber nicht Herr im eigenen Hause ist, solange kann und darf er Romana nicht lieben und nicht besitzen. Darum wußte er, daß er nicht bleiben konnte, so gewiß er wußte und weiß, daß er zu ihr zurückkehren wird.« Alewyn, Andreas oder die Vereinigten (wie Anm. 51), S. 129. Hofmannsthal gestaltet diesen Wendepunkt explizit als Verstimmung: »ihm war zumut wie einem Gefangenen«; »Er wollte sich dagegen auflehnen« (SW XXX Roman, S. 68); »Alles schien ihm gut was nicht hier war; alles lebenswert, außer der Gegenwart«; »endlich war er sich selber entsprungen wie einem Gefängnis« (Ebd., S. 71). Zum Abschluß des Reiseabschnitts in Kärnten führen Innen und Außen wieder zusammen: »alles ging in der Welt vor und zugleich mitten in seinem Herzen« (Ebd., S. 75). Vgl. zu einer erhellenden Analyse dieses letzten Zitats Konrad Heumann: »Stunde, Luft und Ort machen alles« – Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten. HJb 7 (1999), S. 232–287, bes. S. 244f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

›anderen‹ deshalb so erschreckend, weil in Hofmannsthals früher Prosa noch ein Rest an Subjektverhaftung erhalten blieb. Und dieser Rest erhält sich trotz der überzeugenden Verwandlung mehrerer Figuren in ichfreie Momente von Stimmung.[53] Zwar überschreiten die Prosa-Experimente die Grenzen der Begriffssprache und der sinnlich erfahrbaren Welt, so daß eine neue Wahrnehmung von Einheit möglich wird, doch wird auch deutlich, daß der Versuch in Terror umschlagen kann, wenn sich der Trieb aus jedem Kontext löst; wenn er Bewußtsein, Leib und Sprache auflöst, ohne in einen neuen Kontext einzutreten. Übernimmt die poetische Sprache die Aufgabe der Einbindung dieses Triebes in einen größeren Zusammenhang, so daß sie ein lebensnotwendiges, freilich ›zauberhaftes Wissen‹ enthält, deutet sie aber auch auf die Gefahr totaler Bewußtseinsvernichtung, Lebensfeindlichkeit und Leere hin, wenn der Rückgang auf Stimmungen scheitert.

## VI Kunst und Wirklichkeit

Hofmannsthals Stimmungsprosa zielt insgesamt auf eine ›elementare‹ Wirklichkeit, die man als nicht begrifflich einzuholende ›Mitte‹ bezeichnen kann, eine semantische Leerstelle, die sich den Bestimmungen entzieht. Sie ist mit den traditionell ausgezeichneten menschlichen Kräften, wie etwa der ›Phantasie‹ oder ›Einbildungskraft‹, weitgehend unerreichbar, und so läßt sich dieser sprachlich nicht einholbare Ursprung, der sich zugleich als Wirkung des künstlerischen Schaffensprozesses entfaltet, im Rahmen des ästhetischen Diskurses auch nur behelfsweise als ein ›imaginärer Ort‹ auffassen, der nur noch im Blick auf die Weisen seiner Manifestationen auf das ›Wie‹ seiner Funktionen hin analysiert werden kann.[54] Da Wirklichkeit und ihre Beschreibung im Fortgang der

[53] Diese Überzeugung vertritt auch Judith Ryan, die ein Kapitel zu Hofmannsthal mit »Salvaging the Self« überschrieben hat. Ryan stellt die Werke »Andreas«, »Lucidor«, »Die Frau ohne Schatten« sowie »Der Schwierige« als Suche nach Ich-Rettung vor, nachdem Ernst Mach für seine Epoche behauptet habe, das ›Ich‹ sei »unrettbar«. Ryan schreibt: »Hofmannsthal deploys his own early fascination with Machian psychology to explore the problems that arise when that psychology is understood not for what it is, a theory of sensory perception, but as an ontological foundation for practical life.« Judith Ryan: The Vanishing Subject. Early Psychology and Literary Modernism. Chicago/London 1991, S. 123.

[54] Vgl. zur Terminologie des ›Imaginären‹ und dessen Entwicklung innerhalb der ästhetischen Theorie Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M. 1991, S. 292–411. Entscheidend für das Verständnis des ›Ima-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ästhetischen Entwicklung des 20. Jahrhunderts eine immer größer werdende Nähe ausbilden, folgt für die Auffassung von Kunst, daß sie dort, wo Wirklichkeit und Beschreibung sich nicht mehr auseinanderhalten lassen, zwar nichts mehr darstellt, dafür aber etwas exemplifiziert: »ein System der Beziehbarkeiten, durch die der Vorgang der Weltherstellung gegenständlich zu werden vermag.«[55] In diesem »System der Beziehbarkeiten« – das mit Hofmannsthals »Welt der Bezüge«[56] durchaus gleichzusetzen ist – wird eine Wirklichkeit durch die andere geschaffen, Beschreibung durch Fiktion und Fiktion durch Beschreibung.

Die Einsicht, daß Poesie auf diese Weise Wirklichkeit erzeugen kann, ist freilich einerseits faszinierend für jeden Autor, der sich der Wirkkraft des poetischen Elements in der Sprache bewußt ist – kann sie doch das unglückliche Bewußtsein des modernen Menschen immerhin trösten, der erkennt, daß »wirklich nichts zusammen [gehört]«,[57] und »jenes aus Sehnsucht und Befriedigung gemischte Glücksgefühl«[58] stiften, »das vom ästhetisch Vollkommenen hervorgerufen wird.«[59] Andererseits ist die suggestive Kraft der Sprache aber auch enttäuschend, weil sie nicht Trost auf Dauer spenden kann, keine absolute Gewißheit bietet, sondern Ganzheitlichkeit nur als Stimmung durch die Poesie, flüchtig also und

ginären‹ im Kontext von Hofmannsthals Prosa ist es, daß es hinter die Anschauungen zurückgeht, was nach Iser auch zu einer Umstellung auf eine funktionale Bestimmung führt. Eine ähnlich unanschauliche Auffassung des Imaginären vertritt Cornelius Castoriadis: Gesellschaft als imaginäre Institution. Frankfurt a. M. 1984. Der Autor konzeptualisiert das Imaginäre als eine den Vorstellungen vorausgehende Dynamis, ein ›Magma‹, das seine Spuren in den Vorstellungen hinterläßt.

55 Iser, Das Fiktive und das Imaginäre (wie Anm. 54), S. 278. Der Begriff der Exemplifikation, der von Nelson Goodman in die semiotische Diskussion eingeführt wurde, ist als eine semiotische Handlung zu verstehen, mit der der Übergang von Handlung über ›Zeigehandlung‹ zur ›Zeichenhandlung‹ als Zeichen geleistet wird. Exemplifizierende Handlungen sind nicht mit ›Beispielen‹ oder ›Paradigmen‹ synonym, weil der benennende und unterscheidende Anteil noch ungeschieden auftritt. Sie sind Teil eines größeren Ganzen, und ihre relevanten Eigenschaften sind substituierbar für die Gliederung des Ganzen. Siehe dazu Nelson Goodman: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. Indianapolis ²1976, S. 52–68.

56 GW RA I, S. 68.

57 Ebd., S. 572.

58 Ebd., S. 195.

59 Ebd. Hofmannsthal meint mit dem »ästhetisch Vollkommenen« offensichtlich genau jenen Trost, den auch der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl als Wirkung der Stimmung in der Kunst gekennzeichnet hat. Riegl geht von einem anthropologischen Grundbedürfnis des Menschen, dem Wunsch nach Harmonie, aus, den die Kunst einlösen könne. Denn sie vermittle durch Stimmungen die »tröstliche Gewißheit von der Existenz jener Ordnung und Harmonie«. Alois Riegl: Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Mit einer Einleitung von Hans Sedlmayr. Wien 1996, S. 27–37, hier: S. 30.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

außerhalb des reflexiv Faßbaren vermitteln kann. Die literarische Sprache gibt somit ›alles‹ und entzieht es zugleich. Dieses Paradox hat der Dichter auszuhalten.

In jeder Bewegung der Schrift, jedem Übergang zwischen Leib und Geist ist zusammengefaßt Scheitern möglich, was Hofmannsthal wiederholt mit dem Topoi des Abgrundes oder auch dem Netz einer Spinne metaphorisch faßt. Dichter, schreibt er, seien darauf gestellt, den »Zusammenhang des Erlebten«[60] zu schaffen, der sich nicht ohne weiteres erschließe. Ihre Aufgabe sei es,

> zu schaffen wie die Ameisen, wieder verstört, wieder schaffend, zu schaffen wie die Spinne, aus dem eigenen Leib den Faden hervorspinnend, der über den Abgrund des Daseins sie trägt.[61]

In diesem Vergleich wird die dichterische Tätigkeit mit jener tiefsten, dem Sein zugrunde liegenden Existenzweise zusammengebracht, einem nicht- und vorbewußten Erleben. Was im Prozeß des Dichtens entsteht und wirkt, ist folglich ein Zusammenhang, der nicht feststeht, sondern nur in der Stimmung erfahrbar wird. Darin erscheint er als ein Zusammenhang, der als fortwährend zu erschaffender im nicht abmeßbaren Dasein möglich wird – und die Möglichkeit zu scheitern einschließt.

60 GW RA I, S. 75.
61 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fred Lönker

# Die Wirklichkeit der Lyrik
## Zu den Dichtungskonzeptionen Hofmannsthals und Benns

Über das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit ist unendlich viel geschrieben worden, die Überlegungen zum Begriff der Fiktion füllen Hunderte von Abhandlungen. Besonders schwierig wird es dort, wo es um lyrische Texte geht, bei denen nicht einmal sicher ist, ob und – wenn ja – in welchem Sinne sie denn überhaupt dem Bereich der Fiktion zuzurechnen sind. Bekanntlich haben sich nicht nur Literaturtheoretiker, sondern auch Autoren mit dieser Frage beschäftigt. Allerdings waren etwa Hugo von Hofmannsthal und Gottfried Benn, um die es hier gehen soll, wohl kaum an hochabstrakten Einsichten interessiert. Ihr Interesse galt eher dem Versuch, Erfahrungen in ausreichender Klarheit zu formulieren, die sie mit ihren eigenen Gedichten machten.

Die folgenden Ausführungen wollen zunächst einem Text von Hugo von Hofmannsthal fast kommentierend folgen, dann die Poetologie Gottfried Benns skizzieren und schließlich in einem dritten Teil einige Verse dieses Autors analysieren, um einem Problem nachzugehen, dem theoretische Abhandlungen in der Regel auszuweichen pflegen, dem Problem nämlich, wie ›Wirklichkeit‹ im konkreten Gedicht erscheint.

Eines der bedeutsamsten Dokumente zum Verhältnis von Lyrik und Wirklichkeit ist sicher Hofmannsthals »Gespräch über Gedichte«[1] von 1903, ein Text, der sich nicht nur mit der Besonderheit poetischer Werke, sondern auch mit deren anthropologischen Grundlagen beschäftigt. Sowohl von der poetologischen Thematik als auch von der Anlage her zeigt das »Gespräch« große Ähnlichkeiten mit der 1902 erschienenen Schrift »Über Charaktere in Roman und Drama«. In beiden Fällen handelt es sich um Dialoge, einmal zwischen Balzac und Hammer-Purgstall (dem berühmten Übersetzer der Hafis-Dichtung), das andere Mal – im »Gespräch über Gedichte« – zwischen Gabriel und Clemens, zwei Figuren, die Zeitgenossen des Autors sein könnten. So läßt sich vermuten,

[1] Seitenzahlen im Text beziehen sich auf »Das Gespräch über Gedichte« in: SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 74–86.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

daß Hofmannsthal in diesen Texten seine Sicht auf die literarischen Gattungen darlegen wollte.[2]

Es ist Gabriel, der in diesem Gespräch mit großer Emphase sein Verständnis von Poesie formuliert, während sich bei Clemens das Interesse an lyrischen Texten mit einer Art *common-sense*-Standpunkt paart, der ihn den Reden seines Freundes immer wieder mit Skepsis begegnen läßt. Der Leser findet sich so in der komfortablen Lage, in Clemens eine Figur vor sich zu haben, die gleichsam stellvertretend für ihn eben die Fragen stellt, die vielleicht auch er in einem solchen Gespräch stellen würde.

Der Beginn des Dialogs[3] scheint zunächst unverfänglich, eröffnet aber in Wahrheit schon das große Thema des Gesprächs: Die Frage nach dem Verhältnis von Lyrik und Wirklichkeit. Gabriel weist seinen Freund auf einen Gedichtband hin:

> Gabriel: Ich habe dir hier aufs Fenster einen Band Gedichte gelegt.
> Clemens: Keats?
> Gabriel: Nein, es sind deutsche Gedichte. Sie bilden eine Einheit, so sind sie angeordnet. Das Ganze heißt »Das Jahr der Seele«. Da ist der Herbst. Es beginnt mit dem Herbst.
>
> Die Wespen mit den goldengrünen Schuppen
> Sind von verschlossnen Kelchen fortgeflogen,
> Wir fahren mit dem Kahn in weitem Bogen
> Um bronzebraunen Laubes Inselgruppen.
>
> Clemens: Das ist der Herbst. Aber lies ein Ganzes oder gar nichts. (S. 74)

Die Szene beginnt mit einer ganz konkreten Situation. Gabriel zeigt auf einen Gedichtband, den er seinem Freund eigens »hier aufs Fenster« gelegt hat. Diese Geste wird noch zwei Mal wiederholt: zunächst, als Gabriel seine kleine Lesung mit den Worten einleitet: »Da ist der Herbst«, und dann, als Clemens auf Gabriels Rezitation reagiert: »Das ist der Herbst«. In derselben Weise also, in der auf das Buch am Fenster gezeigt wird, wird nun auf den Herbst verwiesen. Dieser Herbst findet sich aber nicht draußen in der Natur, sondern in dem Gedicht Georges.

[2] An einer Stelle des ›Gesprächs‹ wird dieser Zusammenhang eigens angedeutet: »Alle [Gedichte] drücken […] einen Zustand des Gemütes aus. Das ist die Berechtigung ihrer Existenz. Alles andere müssen sie anderen Formen überlassen: dem Drama, der Erzählung. Nur diese können Situationen schaffen. Nur diese können das Spiel der Gefühle zeigen.« (S. 78)

[3] Vgl. zum Folgenden auch Bettina Rutsch: Leiblichkeit der Sprache. Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a.M. 1998, S. 261.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Pointierter formuliert: Das Gedicht Georges handelt nicht vom Herbst, es *ist* der Herbst.[4]

Diese Irritation wird nur vorübergehend gemildert. Als Clemens nämlich auf den Titel der Gedichtsammlung hinweist: »Es scheint ein schönes Buch zu sein, dieses ›Jahr‹. Warum eigentlich ›Jahr der Seele‹?« (S. 75) da antwortet Gabriel – und noch einmal betont er die Wirklichkeit des Herbstes –:

> […] hier ist ein Herbst, und mehr als ein Herbst. Hier ist ein Winter, und mehr als ein Winter. Diese Jahreszeiten, diese Landschaften sind nichts als die Träger des Anderen. (S. 76)

Also nicht nur den Herbst finden wir in dem Gedicht Georges, sondern auch das ›Andere‹, oder wie es wenig später heißt: Gefühle, Halbgefühle, Stimmungen. Diese inneren Zustände aber – das ist in unserem Zusammenhang höchst bedeutsam – sind nicht autonome seelische Gebilde oder Vorgänge, sie sind vielmehr untrennbar mit bestimmten ›Dingen‹ verbunden:

> Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch? Eine gewisse Bewegung, mit der du von einem hohen Wagen abspringst; eine schwüle sternlose Sommernacht; der Geruch feuchter Steine in einer Hausflur; das Gefühl eisigen Wassers, das aus einem Laufbrunnen über deine Hände sprüht […]. (S. 76)

Die Gefühle, von denen hier gesprochen wird, sind also gebunden an bestimmte Naturerfahrungen. Das meint nicht, daß wir in bestimmten Situationen zum ersten Male ein Gefühl entdecken, das immer schon in uns war, sondern das Gefühl entsteht allererst in diesem Erleben. Dieser Ursprung bleibt ihm mitgegeben. Damit ist das Gefühl wesentlich eine Beziehung, die zwischen dem Erlebenden und der Natur außer ihm besteht. Eben dies wird zusammengefaßt in der unmittelbar anschließenden Formulierung: »[…] an ein paar tausend solcher Erdendinge ist dein ganzer innerer Besitz geknüpft.«

Wichtig ist hier vor allem die enge Verbindung zwischen Gefühlen und sinnlichen Erfahrungen. Eine Jahreszeit, eine Beschaffenheit der

[4] Dieser Satz läßt sich nur angemessen verstehen, wenn man sich mit der im »Gespräch« vertretenen Vorstellung von Wirklichkeit vertraut gemacht hat.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Luft, ein Hauch oder was auch immer hier genannt wird, all das sind Beispiele für Körpersensationen, die dann als Gefühl zum ›inneren Besitz‹ werden. Für Gabriels Gedanken bedeutet dies offenbar: Das Gedicht Georges kann der Herbst ›sein‹, weil es ihm gelingt, jenes Gefühl wieder aufzurufen, in dem das ursprünglich sinnliche Herbst-Erleben bewahrt ist. Dem entspricht Clemens' Reaktion auf eine weitere Lesung Gabriels: »Ich sehe eine Landschaft meiner Kindheit« (S. 75), ein Satz, der nicht einfach meint: Ich erinnere mich an eine Landschaft, die ich einmal als Kind gesehen habe. Gemeint ist hier die Wiederkehr eines offenbar mit einer visuellen Erfahrung verbundenen Gefühls, in dem Gabriel der Herbst ursprünglich gegenwärtig wurde.

Allerdings wendet Clemens zu Recht ein, es gebe einen grundlegenden Unterschied zwischen einem Gefühl, das untrennbar mit einem wirklichen Naturerlebnis verbunden ist, und einem Gedicht, das solche Gefühle aufs Neue hervorrufen will. Im Gedicht haben wir es naturgemäß mit sprachlichen Zeichen zu tun, die vom Herbst und damit direkt oder indirekt von den Gefühlen ihm gegenüber handeln, nicht aber mit dem wirklichen Herbst. Eben deshalb – so Clemens – arbeite die poetische Sprache mit »Bildern und Symbolen« und setze »eine Sache für die andere«. Dieser Einwand, der vor allem auf den Zeichencharakter auch der poetischen Sprache abhebt, wird von Gabriel auf zwei Ebenen beantwortet. Zunächst betont er, daß die Sprache des Gedichts eine besondere Affinität zum Gefühl habe, um dann – viel bedeutsamer – in einem zweiten Schritt den Zeichencharakter poetischer Rede überhaupt zu relativieren:

> Gabriel: Welch ein häßlicher Gedanke! Sagst du das im Ernst? Niemals setzt die Poesie eine Sache für eine andere, denn es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache, mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft. (S. 77)

Im Gegensatz zu Clemens' Vermutung, die poetische Sprache verweise auf höchst kunstvolle Art und Weise, etwa über Bilder, Metaphern oder Symbole auf die Wirklichkeit und sei eben nicht mit ihr identisch, beharrt Gabriel geradezu leidenschaftlich darauf, die Poesie setze die Sache selbst oder versuche dies zumindest. Was es dabei mit der Gefühlsqualität der poetischen Sprache auf sich hat, deutet sich in ihrer Entgegen-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

setzung gegen die »schwächliche[n] Terminologie der Wissenschaft« an: Während die Sprache der Wissenschaft die Wirklichkeit begrifflich bestimmt und sie damit in ein Objektives überführt, ist die Wirklichkeit in der Sprache des Gedichts unmittelbar gegenwärtig, weil sie Sprache des Gefühls ist. Plausibler wird diese Behauptung aber erst, wenn man sich die eigentümliche Beschaffenheit von Gefühlen vor Augen führt.

Im Gegensatz zu allen reflektierten oder allgemein intentionalen Verhältnissen zur Welt, in denen ein Subjekt sich auf Anderes als sich selbst bezieht und sich darin zugleich von diesem Anderen unterscheidet, sind Gefühle vorreflexiv und (jedenfalls gilt dies für die hier verhandelten Gefühle) nicht-intentional. So gibt es für den, der in ihnen begriffen ist, gerade keine klare Unterscheidung zwischen ihm und einer gegenständlichen Welt. Das bedeutet auch, daß er sich selbst in einer besonderen Weise gegenwärtig ist: In einem Gefühl begriffen sein heißt immer auch, sich nicht als Subjekt zu wissen. Nicht nur ist so das im Gefühl Gegebene dem Erlebenden unmittelbar gegenwärtig, sondern auch dieser sich selbst. Unter dieser Voraussetzung wäre es tatsächlich allein die poetische Sprache als Sprache des Gefühls, welche die Natur ›wirklich‹ präsent werden lassen könnte. Allerdings gilt dies nur, wenn unter ›wirklich‹ eben nicht die zur geordneten Gegenständlichkeit organisierte Welt, sondern die im Gefühl gegebene verstanden wird.[5]

Allerdings ist natürlich zu fragen, wie diese poetische Sprache beschaffen ist. Auch sie – wenn sie nicht eine sinnlose Folge irgendwelcher Wörter sein soll – muß in irgendeiner Weise *über* Dinge sprechen, also auf sie verweisen. Sie muß aber zugleich – wenn sie Sprache des Gefühls sein soll – in der Lage sein, dieses verweisende Sprechen in irgendeiner Weise wieder zurückzunehmen und jene Unmittelbarkeit zu erzeugen, die für das Gefühl charakteristisch ist. Wort und Ding müssen dabei in ein Verhältnis zueinander geraten, das nicht mehr vollständig als Zeichenrelation beschrieben werden kann. Darüber hinaus aber muß diese Sprache das *Erleben* jener Gefühlsunmittelbarkeit ermöglichen können.

Als Gabriel nun ein Gedicht Hebbels vorliest, in dem – gegen die Intentionen Hofmannsthals formuliert – das Liebesspiel zweier Schwäne ›beschrieben‹ wird, da insistiert Clemens erneut: Diese Hebbelschen

[5] Daß es um eine solche noch nicht zur Gegenständlichkeit organisierte Welt geht, deutet auch der folgende Kommentar von Clemens an: Georges Sommer-Gedicht drücke »einen *grenzenlosen Zustand* […] aus.« (S. 78; Hervorh. d. Verf.)



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Schwäne seien sicher mehr als bloße Schwäne, ihnen komme offenkundig eine symbolische Funktion zu. Und das heißt doch wohl: Selbst wenn die poetische Rede Sprache des Gefühls sein sollte, habe sie doch nicht direkt mit der Wirklichkeit zu tun, sondern verweise auf sie. Nun geschieht etwas Merkwürdiges. Gabriel scheint den Einwand in gewisser Weise zuzugeben und seine Position zumindest revidieren zu wollen:

> [Clemens:] Und diese Schwäne? Sie sind ein Symbol? Sie bedeuten –
> Gabriel: Laß mich dich unterbrechen. Ja, sie bedeuten, aber sprich es nicht aus, was sie bedeuten: was immer du sagen wolltest, es wäre unrichtig. Sie bedeuten hier nichts als sich selber: Schwäne. Schwäne, aber freilich gesehen mit den Augen der Poesie, die jedes Ding jedesmal zum erstenmal sieht, die jedes Ding mit allen Wundern seines Daseins umgibt: dieses hier mit der Majestät seiner königlichen Flüge; mit der lautlosen Einsamkeit seines strahlenden weißen Leibes, auf schwarzem Wasser trauervoll, verachtungsvoll kreisend; mit der wunderbaren Fabel seiner Sterbestunde … Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffern, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat. Glücklich der Dichter, daß auch er diese göttlichen Chiffern in seine Schrift verweben darf –
> Clemens: Und dennoch glaubte ich dich sagen zu hören, daß die Poesie niemals eine Sache für eine andere setzt.
> Gabriel: Niemals tut sie das. (S. 79)

So scheint das Gespräch in bloßer Irrationalität zu enden: Derjenige, der eben noch nachdrücklich behauptet hat, die Poesie vergegenwärtige das Wirkliche selbst, gibt zu, daß etwa die Schwäne in Hebbels Gedicht durchaus eine Bedeutung haben. Auch nach Gabriels Auffassung also sind diese Schwäne nicht einfach nur sie selbst, sondern sie haben verweisenden Charakter. Schaut man allerdings genauer hin, dann kann von einer Revision keine Rede sein. Ganz im Gegenteil: Gabriel versucht noch einmal deutlich zu machen, daß es die Poesie mit der Sache selbst zu tun habe, er versucht dies aber nun nicht mehr von der Seite der Poesie her, sondern von der Seite der im Gedicht erscheinenden Wirklichkeit.

Was die Schwäne, allgemein: die Chiffren,[6] bedeuten, ist nicht das Ergebnis einer poetischer Setzung, die Einzelnes als Exempel eines All-

6 Vilain verweist hier zu Recht auf »Die Lehrlinge zu Sais« des Novalis (Robert Vilain: The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism. Oxford 2000, S. 304). Auch er vernachlässigt jedoch den im Text nachdrücklich angesprochenen theologischen Hintergrund (vgl. ebd. S. 305f.).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gemeinen verstehen läßt. Die Rede vom ›sich selbst bedeuten‹ meint vielmehr: In den Chiffren wird etwas unmittelbar sinnlich gegenwärtig, was von sich her eine Deutung unseres Lebens gibt. Von daher sind sie an sich selbst Symbol. Sie erschließen sich allerdings nur den »Augen der Poesie«, weil deren Blick nicht interpretierend ist, sondern den ordnungsstiftenden Funktionen des subjekthaften Bewußtseins vorausliegt. Was hier nur angedeutet wird, das sprechen Formulierungen wie ›göttliche Schrift‹ oder ›göttliche Chiffern‹ direkt aus: Die Poesie vermag diese Schrift lesbar zu machen, indem sie die den Dingen immanente Mitteilung zur Anschauung bringt. Wenn sich zugleich die Seele in solchen Chiffren ihrer »Regungen entladen« kann bzw. dieser Regungen »entbunden« (S. 80) wird,[7] dann weist das darauf hin, daß die Seele hier so etwas wie ihre eigene naturhafte Auslegung findet. Damit kommen die Chiffren der Aufgabe des Dichters entgegen. Die poetische Sprache, die den allem vorausliegenden Gefühlszusammenhang zwischen uns und der Wirklichkeit wieder eröffnet, wird vollendet durch die Chiffren, in denen die Schöpfung den Zusammenhang von Mensch und lebendiger Natur von sich her mitteilt. Damit wird zugleich ein Zustand der Schöpfung wieder hergestellt, der vor dem Sündenfall des Bewußtseins liegt: Das Gedicht läßt die Schöpfung wieder zur Anrede an den Menschen werden.

Dennoch bleibt zu fragen, wie sich im Medium der Poesie ein Erleben von Wirklichkeit vollziehen können soll. Es ist diese Frage, der sich Gabriels Rede zuwendet. Das meint nicht, daß er noch einmal die Bedeutung und Funktion von Symbolen in poetischen Texten erläutern will. Es geht ihm nun vielmehr um die Voraussetzungen eines solchen Erlebens.[8]

[7] »Jener herbstliche Park, diese von der Nacht umhüllten Schwäne – du wirst keine Gedankenworte, keine Gefühlsworte finden, in welchen sich die Seele jener, gerade jener Regungen entladen könnte, deren hier ein Bild sie entbindet.« (S. 80)

[8] Vgl. dazu vor allem Hans-Jürgen Schings: Lyrik des Hauchs. Zu Hofmannsthals ›Gespräch über Gedichte‹. In: HJb 11 (2003), S. 311–339. Die zentrale Bedeutung, die Schings dem Hauch zuspricht, beruht zum guten Teil auf einer schwer nachvollziehbaren Akzentverschiebung. Während bei Hofmannsthal der Hauch zunächst nur eine zeitliche Erstreckung veranschaulichen soll, wird er bei Schings unversehens zu einer wesentlichen formalen Eigenschaft des symbolischen Erlebens. So kommentiert Schings Hofmannsthals Formulierung: »daß sich sein Dasein [das Dasein des Opfernden], für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte« (S. 81), mit den Worten: »[…] sich in fremdem Dasein auflösen, und sei es für die ›Dauer eines Atemzugs‹, *also in Form* eines Hauches.« (Ebd., S. 313; Hervorh. d. Verf.) Zwar ist später auch von der »mystische[n] Frist eines Hauches« (S. 82) die



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Was er da allerdings erzählt, hat auf den ersten Blick wenig mit dem bisherigen Verlauf des Gesprächs zu tun. Statt um Poesie geht es nun um religiöse Erfahrung. Schon die Einleitung zu Gabriels Erzählung betont allerdings, wie sehr beides zusammengehört:

> [Gabriel:] Wie gern wollte ich dir das Wort ›Symbol‹ zugestehen, wäre es nicht schal geworden, daß michs ekelt. Man müßte ein Gespräch wie dieses mit Kindern, mit Frommen oder mit Dichtern führen können. Dem Kind ist alles ein Symbol, dem Frommen ist Symbol das einzig Wirkliche und der Dichter vermag nichts anderes zu erblicken.
> Clemens: Du springst: – die Symbole des Glaubens? Wir sprachen von Gedichten.
> Gabriel: Das tue ich noch. (S. 80)

Keineswegs zufällig also gerät Gabriel auf das Thema der Religion. Wenn er hier über »Symbole des Glaubens« spricht, dann spricht er in Wahrheit auch über die Poesie. So will er in seiner folgenden Rede auch nicht eine Art fiktive Entstehungsgeschichte des religiösen Symbols geben, um dann in einem zweiten Schritt dessen Ähnlichkeiten mit dem poetischen Symbol aufzuweisen. Stattdessen behauptet er einen grundlegenden Zusammenhang: Das poetische Symbol kann nur dann angemessen verstanden werden, wenn man seine ursprünglich religiöse Bedeutung in den Blick nimmt.

In Gabriels Erzählung geht es um die Frage, wie sich die Entstehung des stellvertretenden Opfers vorstellen läßt.[9] Bei solcher Stellvertretung – so ließe sich der dabei leitende Gedanke verstehen – kann es sich nicht einfach um eine vom Menschen dekretierte, gleichsam theoretisch konstruierte Möglichkeit handeln, mit der man sich umstandslos über den Willen der Götter hinwegsetzen kann. Es muß sich vielmehr so verhalten, daß eine bestimmte Erfahrung diese Stellvertretung zu legitimieren vermag, eine Erfahrung, in der das eigentliche Opfer jedenfalls vorübergehend mit dem stellvertretenden identisch wird. Aus Gabriels Perspektive: ›Symbol‹ wurde gleichsam der Name für Erfahrungen, in denen eine solche Verwandlung stattfindet.

Rede, dennoch scheint mir auch die Verbindung einer zeitlichen Erstreckung mit einer besonderen Form der Erfahrung nicht für eine zentrale Bedeutung dieser Vorstellung zu sprechen.

9 Eine umfangreiche Diskussion der Forschung zu dieser Erzählung findet sich bei Schings, Lyrik des Hauchs (wie Anm. 8), S. 311–315, und Vilain, The Poetry of Hugo von Hofmannsthal (wie Anm. 6), S. 306f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Von dieser Verwandlung handelt Gabriels Geschichte. Der erste, der opferte, fühlte sich von den Göttern bedroht und verfolgt. Um diesem unerträglichen Druck zu entkommen und zugleich das Verlangen dieser fremden und unheimlichen Macht zu befriedigen, ist er bereit, sich selbst zu töten:

> Da griff er, im doppelten Dunkel seiner niedern Hütte und seiner Herzensangst, nach dem scharfen krummen Messer und war bereit, das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen, dem furchtbaren Unsichtbaren zur Lust. Und da, trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes, wühlte seine Hand, halb unbewußt, noch einmal im wolligen warmen Vließ des Widders. – Und dieses Tier, dieses Leben, dieses im Dunkel atmende, blutwarme, ihm so nah, so vertraut – auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle, und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vließ des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut; einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben. Daß das Tier für ihn sterben konnte, wurde ein großes Mysterium, eine große geheimnisvolle Wahrheit. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß auch er in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. (S. 80f.)

Formulierungen wie »trunken vor Angst und Wildheit und Nähe des Todes«, »halb unbewußt«, »dieses Tier, dieses Leben […] so nah, so vertraut« weisen unverkennbar darauf hin, daß es hier kein über sich verfügendes Subjekt mehr gibt.[10] An dessen Stelle ist ein körperlich-sinnliches Erleben getreten, in dem nur noch ein vage das Geschehen begleitendes Bewußtsein gegenwärtig ist. Dieses Verlöschen des Subjektseins, das die kategoriale Trennung zwischen dem bewußten Dasein des Menschen und dem bloßen Leben aufhebt, ist die erste notwendige Bedingung für die Möglichkeit der symbolischen Handlung. Auch der Mensch gehört im Moment des Opfers einer Lebenssphäre an, in der es kein Bewußtsein seiner selbst gibt und in der – wie Gabriel sagt – »wir und die Welt nichts Verschiedenes« (S. 82) sind.[11] Die zweite Bedingung – damit eng

[10] Dem entspricht, daß sich die Tötung des Tiers wie von selbst vollzieht: »auf einmal zuckte dem Tier das Messer in die Kehle«.

[11] Zu den Eigentümlichkeiten dieser Lebenssphäre vgl. David E. Wellbery: Die Opfervorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

zusammenhängend – formuliert jene berühmte anthropologische Aussage, die sich im Zusammenhang der poetischen Gefühlssprache findet: Der Begriff ›Selbst‹ suggeriere so etwas wie eine sich durchhaltende personale Identität, während es in Wahrheit nur eine Metapher für den Ort ist, an dem wechselnde innere Zustände ins wahrnehmende Bewußtsein treten.[12] Umständlich, aber dafür um so eindringlicher formuliert Clemens: »[E]s ist schwer, nicht daran zu zweifeln, daß es in der menschlichen Natur irgend eine Wesenheit gibt«. Es ist das Fehlen einer solchen Identität und Selbstgewißheit garantierenden Instanz, die dem Opfernden (und nicht nur ihm) die Verwandlung und damit den Übergang in eine andere Seinsweise ermöglicht.

Gabriel umschreibt diesen Übergang in die Sphäre des bloßen, seiner selbst nicht bewußten Lebens in einer Rede, die zunächst überraschend redundant wirkt. Tatsächlich jedoch umkreist sie in hochvirtuoser Form das Problem der Wirklichkeit des Symbolischen. Sie versucht so genau wie möglich den Prozeß zu beschreiben, in dem sich der Opfernde einer anderen Wirklichkeitserfahrung nähert. Dabei ist entscheidend, daß es sich nicht um eine gleichsam ungewöhnliche Erfahrung der gewöhnlichen Wirklichkeit handelt. Was der Opfernde erfährt, ist vielmehr eine Wirklichkeit, die dem Erleben des bewußten Daseins verschlossen ist. Anders gesagt: Ihr Wirklichkeitsstatus ist untrennbar verbunden mit einer besonderen Form des Erlebens.[13] Heißt es zunächst: Der Opfernde muß einen »Augenblick […] *geglaubt* haben, es sei sein eigenes Blut« (S. 80); er muß »die Wollust gesteigerten Daseins *für* die erste Zuckung des Todes *genommen* haben« (S. 81), so wechselt die Perspektive in dem Moment, in dem der Opfernde die Sphäre des bloßen Lebens als Wirkliches erlebt. Aber selbst hier finden sich noch Übergänge. Nachdem Gabriel zunächst noch eine Hypothese formuliert, die seine Deutung des symbolischen Erlebens

Hofmannsthals. In: HJb 11 (2003), S. 299. Wellbery weist vor allem darauf hin, daß hier der »Zusammenfall von Leben und Tod im Leben fühlbar wird.« (Ebd.) Wellberys These, »der Umschlag von sprachlos-verzweifelter Bedrängnis in ein metaphysisch getragenes Wohlsein« sei »das wesentliche Strukturmerkmal des Opfervorgangs« (ebd.), kann ich nicht folgen.

12 »Zwar – unser ›Selbst‹! Das Wort ist solch eine Metapher. Regungen kehren zurück, die schon einmal früher hier genistet haben. Und sind sies auch wirklich selber wieder? Ist es nicht vielmehr nur ihre Brut, die von einem dunklen Heimatgefühl hierher zurückgetrieben wird? Genug, etwas kehrt wieder. Und etwas begegnet sich in uns mit anderem. Wir sind nicht mehr als ein Taubenschlag.« (S. 76)

13 Gabriel bringt diesen Zusammenhang wenig später auf die Formel: »Aber es wirklich zu glauben, zu glauben, daß es wirklich so ist!« (S. 81)



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

plausibel machen soll: Der Opfernde »*muß*, einen Augenblick lang, in dem Tier *gestorben sein*, *nur so* konnte das Tier für ihn sterben« (S. 81), folgt erst noch eine Art wissensgeschichtlicher Mitteilung: »Daß das Tier für ihn sterben konnte, *wurde* ein großes Mysterium, *eine große geheimnisvolle Wahrheit*«. (S. 81) Erst dann ist der Bereich des Wirklichen erreicht: »Aber alles ruhte darauf, daß *auch er in dem Tier gestorben war*, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein *aufgelöst hatte*.« (S. 81; Hervorh. d. Verf.)

Dieser Versuch, das symbolische Erleben als Erleben von Wirklichem sprachlich zu vergegenwärtigen, erreicht seinen Höhepunkt dort, wo Clemens ein letztes Mal Zweifel anmeldet. Seine auf das zentrale Wort ›wirklich‹ konzentrierte Frage wird schließlich dadurch beantwortet, daß keine Antwort mehr folgt:

> Gabriel: Er [der Opfernde] vollbrachte eine symbolische Handlung. Er starb in dem Tiere, Clemens, weil er sich einen Augenblick lang in dies fremde Dasein aufgelöst hatte, weil einen Augenblick lang wirklich sein Blut aus der Kehle des Tieres gequollen war. –
> Clemens: Du sagst *wirklich*, Gabriel? (S. 81)

Da Gabriel schweigt, gibt Clemens sich selbst die Antwort: »Er starb in dem Tier.« In dieser Antwort taucht der Ausdruck »wirklich« nicht mehr auf. Tatsächlich läßt sich nur in einer Welt kategorialer Ordnungen, in der Wirkliches von Nichtwirklichem unterschieden wird, von Wirklichkeit sprechen. Aus der Perspektive des Opfernden ist die Rede von ›wirklich‹ dagegen buchstäblich unsinnig, in seinem Erleben gibt es – ohne daß er sich dessen bewußt wäre – nur noch Wirkliches.

Es könnte an dieser Stelle der Eindruck entstehen, als bestünde das Gespräch über Gedichte aus mindestens zwei Teilen, von denen der erste sich mit der poetischen Sprache als Gefühlssprache beschäftigt, während der zweite von dem speziellen Problem des symbolischen Erlebens handelt. In Wahrheit jedoch dient dieser zweite Teil der Präzisierung des ersten: Die Symbole erschließen sich nicht regelgeleiteter Interpretation, sondern allein dem Gefühlserleben, genauer: dem körperlich-sinnlichen Erleben, in dem der Ursprung des Gefühls situiert wurde. Gabriel formuliert diesen Zusammenhang so:

> Darum ist Symbol das Element der Poesie, und darum setzt die Poesie niemals eine Sache für eine andere: sie spricht Worte aus, um der Worte willen,



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

das ist ihre Zauberei. Um der magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu rühren, und uns unaufhörlich zu verwandeln. (S. 81)

Hier geht es sicher um mehr als eine Analogie zwischen Opferhandlung und Poesie.[14] Die unerhörte Bedeutung, die der Lyrik zugesprochen wird, hat seinen Grund vielmehr in den Übereinstimmungen zwischen dem Opfernden und dem, der sich den lyrischen Texten überläßt. Nicht um die Erfahrung des Autors geht es hier, sondern einzig und allein um die des Lesers. Ebenso wie der Opfernde mit dem Tier eins wird, dessen Blut er an seinem Körper spürt und als sein eigenes erlebt, so wird derjenige verwandelt, der seinen – wie es ausdrücklich heißt – »Leib« durch die magische Kraft der Worte rühren läßt. Auch wenn sich die Intensität dieser Erlebensformen unterscheidet, stimmen sie doch darin überein, daß sie körperlich-sinnlicher Natur sind. Damit wird noch einmal verdeckt die vorangegangene Diskussion zwischen Gabriel und Clemens wieder aufgenommen: Gefühle haben ihren Ursprung in körperlich-sinnlichen Erfahrungen. Die Sphäre des bloßen Lebens, in die beide, der Opfernde wie der Leser, übergehen, ist die Sphäre des Gefühls, die dem seiner selbst gewissen Dasein verschlossen ist. So ist es die Poesie, die uns wieder mit einer Wirklichkeit in Verbindung bringt, in der uns Grundformen des Lebens wie Liebe, Sterben und Tod unmittelbar sinnlich gegenwärtig werden können.[15] Wenn in diesem Zusammenhang vom ›Sich-Auflösen‹ gesprochen wird, dann meint dies: Sich der Magie des Symbols überlassen, bedeutet im buchstäblichen Sinne ein Selbstop-

14 Schings betont immer wieder, »daß die Opfererzählung in die logische Form einer Analogie, einer regelrechten Proportion, eingefügt wird.« (Schings, Lyrik des Hauchs [wie Anm. 8], S. 314 (vgl. auch S. 313 und 315) Diese Analogie habe die Form: »Der Opferer, so das analogische Argument, das hier zählt, vollbringt eine ›symbolische Handlung‹, ›weil er sich einen Augenblick lang in dies fremde Dasein aufgelöst hatte‹ […]. Der Dichter erlebt und spricht in Symbolen, weil er sich in den Dingen, in der Welt auflöst. In beiden Fällen bezeichnet Auflösung die Essenz des Symbolischen, das eine Mal steht sie für den (phantasierten) Ursprung des Opfers, das andere Mal für die ›Wurzel der Poesie‹. Keine Rede davon, daß beide Fälle eine kausale Beziehung zueinander unterhalten, so als sei das erste Opfer auch die Ursache, die Wurzel der Poesie.« (Ebd. S. 315) Zwar ist Schings zuzustimmen, wenn er die Annahme einer kausalen Beziehung ablehnt. Andererseits fragt er zu wenig danach, was denn eigentlich unter Selbstauflösung (die er zudem auf den Autor des Gedichts bezieht) zu verstehen ist. Ganz abgesehen von allen substantiellen Fragen ist schwer vorstellbar, daß Hofmannsthal die Opferhandlung um einer bloßen Analogie willen in solcher Ausführlichkeit dargestellt hat.

15 Gleich mehrfach wird auf solche Grundformen des Lebens verwiesen. So nimmt die Diskussion des Symbols ihren Ausgang bei den Schwänen in Hebbels Gedicht, wird fortgeführt in der Geschichte von der Entstehung des Opfers und findet schließlich ihren Höhepunkt in dem Gespräch über Goethes Gedicht »Selige Sehnsucht«, in dessen Zentrum das Erleben von Liebe, Tod und Werden steht (vgl. S. 85f.).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fer, den Verlust des Selbst. Es bedeutet nach Gabriels Konstruktion: für einen Augenblick in die ›wirkliche‹ Wirklichkeit zurückzukehren, in den – nimmt man die theologischen Konnotationen ernst – Zustand der Schöpfung vor dem Sündenfall des Bewußtseins. Allerdings ist diese Rückkehr immer nur temporär: Wie der Opfernde kehrt – um in der Sprache von Gabriels Erzählung zu bleiben – auch der Bezauberte mit dem Wiedererwachen des Bewußtseins seiner selbst in die Alltäglichkeit der künstlichen Ordnungen zurück.

Wer Gabriel eine solche »bezaubernde Kraft der Poesie« zugeben will, der möchte auch Auskunft darüber haben, wie dies der poetischen Sprache gelingen kann. Ihr Problem besteht darin, daß sie dies nur in einer Sprache tun kann, die unserer gewöhnlichen Wirklichkeit angehört. Von ihr muß sie Gebrauch machen und sie muß – in eins damit – diese Ordnung der Sprache und die ihr korrespondierende Ordnung der Wirklichkeit unterminieren. Das Gedicht muß im Leser eine Haltung des ›Verstehens‹ erzeugen, der allein die Wirklichkeit des Gedichts zugänglich ist. Wie sie das genau tut, sagt uns Hofmannsthal nicht, wohl aber verrät uns Gottfried Benn einiges darüber.

»Ein Gedicht entsteht nicht aus Gefühlen, sondern aus Worten«,[16] so lautet die vielleicht bekannteste poetologische Äußerung Gottfried Benns. Das ist sicher bewußt apodiktisch formuliert. Aber auch abgesehen davon läßt sich kaum vorstellen, daß das Gefühl bei diesem Autor eine solch zentrale Rolle spielen könnte wie bei seinem Wiener Dichterkollegen.[17] Die Unterschiede zwischen den beiden Lyrikern haben jedoch nicht nur mit der ganz unterschiedlichen Bewertung des Gefühls zu tun, sondern auch – so jedenfalls Benns These – mit einem radikalen Wandel der historischen Voraussetzungen. Über George, Rilke und Hofmannsthal heißt es: Ihre schönsten Gedichte seien

16 Gottfried Benn: Sämtliche Werke. ›Stuttgarter Ausgabe‹. In Verbindung mit Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster und Holger Hof, 7 Bde. Stuttgart 1986ff. [= BSW], hier: BSW 3, S. 23. Vgl. auch folgende Passage: »[…] die Öffentlichkeit lebt […] vielfach der Meinung: da ist eine Heidelandschaft oder ein Sonnenuntergang, und da steht ein junger Mann oder ein Fräulein, hat eine melancholische Stimmung, und nun entsteht ein Gedicht. Nein, so entsteht kein Gedicht. Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht. Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmäßige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch etwas übrig bleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht.« (BSW 6, S. 9f.)

17 Hinzu kommt, daß hier nicht von der Sprache oder der Wirkung des Gedichts, sondern von seiner Entstehung gehandelt wird.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> reiner Ausdruck, bewußte artistische Gliederung innerhalb der gesetzten Form, ihr Innenleben allerdings, subjektiv und in seinen emotionellen Strömungen, verweilt noch in jener edlen nationalen und religiösen Sphäre, in der Sphäre der gültigen Bindungen und der Ganzheitsvorstellungen, die die heutige Lyrik kaum noch kennt.[18]

Diese wohl nicht ganz zu Recht auch für Hofmannsthal vorausgesetzten fraglosen Sinnhorizonte existieren für Benn also nicht mehr. Ganz im Gegenteil: Kennzeichnend für die moderne Lyrik ist gerade der Verlust solcher Horizonte. In ihrer artistischen Konstruktion (die er allerdings auch schon bei seinen eben genannten Dichterkollegen sieht) zeigt sich »der Versuch [der Kunst] gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen […].« (S. 14)[19] Zwar äußert sich Benn auch zu den Merkmalen dieser Lyrik, im Mittelpunkt seines Interesses steht jedoch der poetische Schöpfungsakt. Immer wieder wird in diesem Zusammenhang auf innere Zustände verwiesen, in denen sich das gewöhnliche Wirklichkeitsbewußtsein auflöst und etwas anderes an seine Stelle tritt. In seiner 1934 verfaßten autobiographischen Schrift »Lebensweg eines Intellektualisten« heißt es zu den 1916 unter dem Titel »Gehirne« erschienenen Novellen:

> In Krieg und Frieden, in der Front und in der Etappe, als Offizier wie als Arzt, zwischen Schiebern und Exzellenzen, vor Gummi– und Gefängniszellen, an Betten und an Särgen, in Triumph und im Verfall verließ mich die Trance nie, daß es diese Wirklichkeit nicht gäbe. Eine Art innerer Konzentration setzte ich in Gang, ein Anregen geheimer Sphären, und das Individuelle versank, und eine Urschicht stieg herauf, berauscht, an Bildern reich und panisch. Periodisch verstärkt, das Jahr 1915/16 in Brüssel war enorm, da entstand *Rönne*, der Arzt, der Flagellant der Einzeldinge, das nackte Vakuum der Sachverhalte, der keine Wirklichkeit ertragen konnte, aber auch keine mehr erfassen […].[20]

In den Rönne-Novellen werden Zustände des Ich-Verlusts dargestellt, in denen an die Stelle einer als fremd und unerträglich empfundenen Wirklichkeit rauschhafte Erfahrungen treten. Beide – das Geschehen, das sich am Ich vollzieht, und die Wirklichkeitserfahrung dieses Ich – hängen eng miteinander zusammen. Die Wirklichkeit oder das, was dafür gehalten wird, entpuppt sich als ebenso fragil wie

18 BSW 6, S. 12f.
19 Ebd., S. 14.
20 BSW 4, S. 163f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das, was unter Ich oder – wie es in diesen Texten nicht ohne Ironie heißt – unter Individualität verstanden wird. In diesem rauschhaften Zustand vollzieht sich die »Wirklichkeitszertrümmerung« oder »Zusammenhangsdurchstoßung«,[21] in der das Ich durchlässig wird für das, was sich aus seiner »Urschicht« eröffnet, eine Schicht, die »berauscht, an Bildern reich und panisch«[22] ist. Es sind Bilder, die das Ich (das hier auf eine reine Wahrnehmungsfunktion reduziert ist) noch einmal erinnernd teilhaben lassen an jener ›mystischen Partizipation‹, in der es die Trennung zwischen einem seiner selbst gewissen Ich und einer Welt außer ihm noch nicht gab.[23] In diesem Zustand hat es der Erlebende mit der Wirklichkeit selbst zu tun, ohne daß diese durch die Ordnungsfunktionen des Bewußtseins verstellt wäre.[24] In dem 1930 erschienenen Essay »Zur Problematik des Dichterischen« heißt es dazu lapidar: »[W]er halluziniert, erblickt das Reale«.[25] Reservoir dieser Bilder ist der Körper, in dem sich die Zustände vorbewußter Welterfahrung erhalten haben.[26]

Vom Körper ist aber auch dort die Rede, wo es um die künstlerische Vergegenwärtigung der in Rausch und Trance gegebenen Erinnerungen geht:

> Nach geistigen Maßstäben hat der extravagante Körper [der Körper des Künstlers] mehr geleistet als der normale, seine bionegativen Eigenschaften schufen und trugen die menschliche Welt. Vor diesen Maßstäben gibt es überhaupt keine Wirklichkeit, auch keine Geschichte, sondern gewisse Ge-

21 BSW 6, S. 25.

22 BSW 4, S. 163f.

23 Vgl. etwa BSW 3, S. 241–244.

24 Vgl. dazu den in diesem Zusammenhang zentralen Aufsatz von Wolfgang Riedel: Endogene Bilder. Anthropologie und Poetik bei Gottfried Benn. In: Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900. Hg. von Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider. Würzburg 2005, S. 165–203, hier: S. 193–195. Zu den Unstimmigkeiten in Benns Poetologie vgl. Heinrich Detering: Wahnsinn und Methode. Poe, Benn und die Dialektik der aufgeklärten Poetik. In: Merkur 54 [2000], H. 4, S. 301–311.

25 BSW 3, S. 244. Vgl. dazu auch die folgende Passage aus »Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts«: »[…] die Wirklichkeit, diese sogenannte Wirklichkeit, die stieß ihr [der expressionistischen Bewegung] auf. Es gab sie ja gar nicht mehr, es gab nur noch ihre Fratzen. Wirklichkeit, das war ein kapitalistischer Begriff. […] Der Geist hatte keine Wirklichkeit. Er wandte sich seiner inneren Wirklichkeit zu, seinem Sein, seiner Biologie, seinem Aufbau, seinen Durchkreuzungen physiologischer und psychologischer Art, seiner Schöpfung, seinem Leuchten. Die Methode, dies zu erleben, sich dieses Besitzes zu vergewissern, war Steigerung seines Produktiven, etwas indisch, war Ekstase, eine bestimmte Art von innerem Rausch.« (BSW 6, S. 215)

26 Vgl. BSW 3, S. 271 und 245f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

hirne realisieren in gewissen Zeitabständen ihre Träume, die Bilder des großen Urtraums sind, in rückerinnerndem Wissen. Diese Realisation vollzieht sich in »Stein, Vers, Flötenlied«, dann entsteht Kunst […]; endogene Bilder sind die letzte uns gebliebene Erfahrbarkeit des Glücks.[27]

In den seltenen Stunden der Selbstentgrenzung stellen sich also die Bilder ein, die Benn auch (und vor allem) in seinen Versen immer wieder beschwört. Allerdings wird keine Beziehung hergestellt zwischen diesen Bildern, in denen man jener Erinnerungen unmittelbar ansichtig wird, und der Form ihrer Vergegenwärtigung. In der Beschreibung der poetischen Produktion geht es einzig und allein um das Wort. Dessen Ursprung aber ist wie der der Bilder dort angesiedelt, wo das bloß Lebendige an der Schwelle des Bewußtseins steht. Um die »Beziehung des lyrischen Ich zum Wort«[28] zu beschreiben, rekurriert Benn denn auch auf Lebensformen, deren Entwicklungsstufe weit vor der des seiner selbst bewußten Daseins liegt:

Es gibt im Meer lebend Organismen des unteren zoologischen Systems, bedeckt mit Flimmerhaaren. Flimmerhaar ist das animale Sinnesorgan vor der Differenzierung in gesonderte sensuelle Energien, das allgemeine Tastorgan, die Beziehung an sich zur Umwelt des Meers. Von solchen Flimmerhaaren bedeckt stelle man sich einen Menschen vor, nicht nur am Gehirn, sondern über den Organismus total. Ihre Funktion ist eine spezifische, ihre Reizbemerkung scharf isoliert: sie gilt dem Wort, ganz besonders dem Substantivum, weniger dem Adjektiv, kaum der verbalen Figur. Sie gilt der Chiffre, ihrem gedruckten Bild, der schwarzen Letter, ihr allein.[29]

Die sinnliche Qualität der Worte wird entschieden betont. Das bedeutet aber auch: Die Suche der ›Flimmerhaare‹, die offenbar ganz unabhängig vom Willen des Autors geschieht, gilt nicht dem, was die Wörter bedeuten. Was es damit auf sich hat, findet sich in den vielleicht berühmtesten Sätzen der Bennschen Poetologie formuliert:

Nun nähern sich vielleicht schon Worte, Worte durcheinander, dem Klaren noch nicht bemerkbar, aber die Flimmerhaare tasten es heran. Da wäre vielleicht eine Befreundung für Blau, welch Glück, welch reines Erlebnis! […] Nicht umsonst sage ich Blau. Es ist das Südwort schlechthin, der Exponent des ›ligurischen Komplexes‹, von enormem ›Wallungswert‹, das Hauptmittel zur ›Zusammenhangsdurchstoßung‹, nach der die Selbstentzündung beginnt,

27 BSW 4, S. 320.
28 BSW 6, S. 24.
29 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das ›tödliche Fanal‹, auf das sie zuströmen die fernen Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener ›fahlen Hyperämie‹.[30]

Nicht die referentielle Funktion also ist bedeutsam, sondern – das zeigen die Beispiele, die Benn hier nennt – ihr historisch-mythischer Assoziationsraum. Dieser assoziative Gehalt kann dem Bennschen Konzept der Körpererinnerung zufolge nicht als etwas bloß Subjektives verstanden werden. Zwar handelt es sich dabei um »endogene Bilder«,[31] insofern sie aber einem vorbewußten Bereich angehören, in dem die Überlieferung der frühen Völker bewahrt ist, enthalten die Bilder – und dies ist für Benns Poetik entscheidend – in sich selbst ursprüngliche Weltverhältnisse, in denen es ein subjekthaftes Dasein noch nicht gab. Eben dies ist der Grund dafür, daß Benn ihren Ursprung und ihre ›Entdekkung‹ mit körperlich-sinnlichen Prozessen assoziiert. Die Wörter sind Träger von Erfahrungen, in denen die Wirklichkeit nicht das Andere des bewußten Daseins ist, sondern in denen sie von den Sensationen des Körpers gar nicht zu trennen, also unmittelbar gegeben ist.[32] Die Betonung der sinnlichen Wortqualität soll aber nicht einfach nur die Erzeugung von Bildvorstellungen erleichtern.[33] Welche Bedeutung ihr zukommt, erschließt sich erst, wenn man sich Benns Äußerungen über das Substantiv zuwendet:

30 BSW 6, S. 25f.

31 BSW 4, S. 320.

32 Benn versucht eine – gegenüber dem ›modernen‹ Selbstbewußtsein rudimentäre – Form des Bewußtseins zu konstruieren, die von Körperlichem gar nicht zu trennen ist: »Von weither liegt in ihm [dem Körper] ein Traum, ein Tier, von weither ist er mit Mysterien beladen, von jenen frühen Völkern her, die noch die Urzeit, den Ursprung in sich trugen, mit ihrem uns so völlig fremden Weltgefühl, ihren rätselhaften Erfahrungen aus vorbewußten Sphären, in deren Körpern das Innenbewußtsein noch labil, die Konstruktionskräfte des Organismus noch frei, d.h. dem Bewußtsein als dem Zentrum der Organisation zugängig waren, noch beweglich war, was heute längst der Willkür entzogen ist […].« (BSW 3, S. 246)

33 So die These von Riedel: Durch das »Einzelwort, vorzugsweise das ›Substantiv‹ […] soll das Gedicht erzielen, was Benn […] ›primäre Setzung‹ nennt. […] ›Primäre Setzung‹, das meint mithin erstens und gedichtintern die Setzung eines (des ›rechten‹) Wortes, aber zweitens und zugleich gedichtextern die Setzung eines ›Bildes‹. Die ›primäre Setzung‹ gelingt, wenn das gesetzte Wort als ein ›Zünder‹ funktioniert […]. Das poetische Wort muß geeignet sein, im Moment seiner Rezeption die Horizontale des ›gerichteten‹ Diskurses zu kippen in die Vertikale der ›freien Assoziation.‹ Und dies leistet weniger ein regulärer ›Text‹ mit seinem ›Gewebe‹-Charakter, mit seiner Syntax und seinem Kohärenzzwang, als das syntaktisch und grammatisch gelockerte Gedicht und das in ihm vergleichsweise sehr viel freier gestellte Wort.« (Riedel, Endogene Bilder [wie Anm. 24], S. 198f.) Diesen Analysen ist zuzustimmen, sie müssen aber – wie noch genauer gezeigt wird – durch einen wichtigen Gedanken ergänzt werden.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> Phäaken, Megalithen, lernäische Gebiete – allerdings Namen, allerdings zum Teil von mir sogar gebildet, aber wenn sie sich nahen, werden sie mehr. Astarte, Geta, Heraklit – allerdings Notizen aus meinen Büchern, aber wenn ihre Stunde naht, ist sie die Stunde der Auleten durch die Wälder […].
> Worte, Worte – Substantive! Sie brauchen nur die Schwingen zu öffnen und Jahrtausende entfallen ihrem Flug.[34]

Deutlich ist, wie sehr es Benn um den im einzelnen Wort sedimentierten mythisch-geschichtlichen Gehalt geht. Die ausdrückliche Hervorhebung der Substantive zeigt dabei nicht einfach eine private Vorliebe für diese Wortklasse an, sie deutet vielmehr gleich in doppelter Weise auf grundlegend Poetologisches hin. Wenn es hier um isolierte Substantive geht, dann signalisiert das zum einen, daß ihre Funktion innerhalb von Aussagesätzen so weit wie möglich zurückgedrängt werden soll, anders gesagt: Die Substantive dienen nicht zur Bezeichnung von etwas, über das Aussagen gemacht werden sollen. Zum anderen – das deuten die bereits zitierten Formulierungen an – nimmt Benns Lyrik ihren Ausgang nicht von irgendeiner außersprachlichen Wirklichkeit. Das Gedicht soll nicht eine vorgängige Realität irgendwie poetisch darstellen, sondern vielmehr Sinn und Bedeutung eben der Worte entfalten, in denen es seinen Ursprung hat. In ihnen hat sich die von Benn beschworene, ursprünglich unmittelbar erfahrene Wirklichkeit wie ein Sediment niedergeschlagen. Entscheidend ist nun, daß hier nicht nur Ausdrücke erscheinen, die mehr oder weniger bekanntes Mythisches nennen, es heißt vielmehr ausdrücklich: »Namen, allerdings zum Teil von mir sogar gebildet, aber wenn sie sich nahen, werden sie mehr«. Diese von Benn selbst gebildeten Namen bedeuten im strengen Sinne nichts, sie beziehen sich weder auf konkrete mythische Überlieferungen noch auf irgendetwas anderes. Daß Ausdrücke verwendet werden, die gerade als Namen bei dem Leser automatisch die Vorstellung hervorrufen, auch sie verwiesen auf die ihm vertraute ›wirkliche‹ Wirklichkeit, bestätigt zunächst noch einmal die Vermutung, daß es Benn auf die herkömmliche Zeichenrelation nicht ankommt. Darüber hinaus wird deutlich, daß hier nicht einfach vage Assoziationsräume oder Bilder induziert werden sollen. Das Wort schafft hier vielmehr selbst Bedeutung, eine Bedeutung allerdings, die sich einzig und allein dem durch Klang und lyrischen Kontext eröffneten Assoziationsraum des Wortes verdankt.

[34] BSW 6, S. 26.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Damit ist die durch das Wort entworfene Wirklichkeit untrennbar mit der Sprache des Gedichts verbunden, sie existiert nicht unabhängig von ihr, sie ist – wenn man so will – eine ›Wortwirklichkeit‹. Solche Wörter stehen natürlich nicht wie erratische Blöcke in Benns Lyrik, sondern sie fügen sich mehr oder weniger unauffällig in den Verlauf des Gedichts ein. Das heißt aber wohl, daß es Benn überhaupt auf eine Form von Bedeutung ankommt, die aufs engste mit dem bedeutungstragenden Wort verbunden ist. Auch in der lyrischen Sprache – wenn sie nicht buchstäblich sinnlos sein soll – kann allerdings auf die Zeichenfunktion nicht vollständig verzichtet werden. Der Ausdruck referiert hier auf denselben Gegenstand wie in der gewöhnlichen Sprache. Dadurch aber, daß die Wörter in Konstellationen gebracht werden, in denen sie durch sinnliche Ähnlichkeiten, also etwa durch Ähnlichkeiten im Klang, in der rhythmischen Akzentuierung oder in ihrer graphischen Gestalt, aufeinander bezogen werden, wird die Aufmerksamkeit des Lesers (in Grenzen auch des Hörers) von ihrer referentiellen Funktion abgelenkt. Es gibt Äußerungen, in denen Benn die durch die sinnlichen Wortqualitäten erzeugte, innige Verbindung von Wort und Ding direkt auf die mystische Partizipation bezieht. Heißt es im Zusammenhang der »Problematik des Dichterischen« von den frühen Völkern, bei ihnen sei »im Totem noch das Tier […] mit warmer Wunde«[35] gegenwärtig gewesen, so in den sogenannten »Marginalien«:

> Gauguin schreibt an einer Stelle über van Gogh »In Arles wurde alles – Quais, Brücken und Schiffe, der ganze Süden – Holland für ihn.« In diesem Sinne wird für den Lyriker alles, was geschieht, Holland, nämlich: Wort; Wortwurzel, Wortfolge, Verbindung von Worten […]. Für ihn ist das Wort real und magisch, ein moderner Totem.[36]

Überträgt man die Überlegungen zum Totem direkt auf das poetische Wort, dann soll in ihm etwas von dem bedeuteten Ding selbst zu spüren sein. Von daher wird plausibel, daß Benns poetisches Interesse »dem Wort, ganz besonders dem Substantivum, weniger dem Adjektiv, kaum der verbalen Figur«[37] gilt. Diese Figur muß – so läßt sich konstruieren –

35 BSW 3, S. 246.
36 Gottfried Benn: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. von Dieter Wellershoff. Wiesbaden 1958ff., hier: Bd. I, S. 389f.
37 BSW 6, S. 24.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

weitestgehend vermieden werden, weil sie dem Substantiv fast notwendig eine Bezeichnungsfunktion innerhalb von Aussagen zuordnet. Aussagen aber stellen Dinge vor, als gehörten sie einer Wirklichkeit an, *über* die Auskunft gegeben werden soll; die Sprache des Gedichts macht jedoch keine Aussagen, sie schafft Präsenz. Damit dies gelingt, bedarf es allerdings mehr als der internen poetischen Konstruktion. Die lyrische Sprache muß vielmehr beim Leser eine Bewußtseinseinstellung erzeugen, die der Unterscheidung von Ich und gegenständlicher Welt vorausliegt. An die Stelle der alltäglichen Weltverhältnisse muß die lyrische Wirklichkeitserfahrung treten, in der die automatische, Gegenständlichkeit erzeugende Zuschreibung von Referenzen ersetzt wird durch die vorgegenständliche Erfahrung sinnlich-sinnhafter Beziehungen. Eine genauere Beschreibung solcher Beziehungen ist mit enormen Schwierigkeiten verbunden. Dies gilt vor allem dann, wenn sich eine solche Beschreibung nicht darin erschöpfen soll, diese Verbindung von Sprachgestalt und Erlebensform nur in der Form der Negation des ›Normalen‹ vorzustellen. Mit der Auskunft, daß die lyrische Wirklichkeit durch eine Fülle von vorbegrifflichen sinnlich-sinnhaften Beziehungen bestimmt ist, ist noch nicht allzu viel gewonnen. Deshalb soll die Verfassung der ›lyrischen Wirklichkeit‹ denn auch an einem Gedicht Gottfried Benns weniger theoretisch expliziert als vielmehr konkret demonstriert werden:

März. Brief nach Meran [1952]

Blüht nicht zu früh, ach blüht erst, wenn ich komme,
dann sprüht erst euer Meer und euren Schaum,
Mandeln, Forsythien, unzerspaltene Sonne –
dem Tal den Schimmer und dem Ich den Traum.

Ich, kaum verzweigt, im Tiefen unverbunden,
Ich, ohne Wesen, doch auch ohne Schein,
meistens im Überfall von Trauerstunden,
es hat schon seinen Namen überwunden,
nur manchmal fällt er ihm noch flüchtig ein.

So hin und her – ach blüht erst, wenn ich komme,
ich suche so und finde keinen Rat,



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

daß einmal noch das Reich, das Glück, das fromme,
der abgeschlossenen Erfüllung naht.[38]

Es soll in unserem Zusammenhang vor allem um die erste Strophe gehen. Vier Verse, jambische Fünfheber, durch Kreuzreime miteinander verbunden, so könnte eine grobe Charakterisierung der formalen Merkmale aussehen. Daß sich in Vers 1 und 3 unreine Reime finden: »komme« – »Sonne«, fällt kaum auf. Anders verhält es sich mit dem Versmaß. Der jambische Fünfheber bildet zwar das metrische Grundmaß, wird aber offenkundig nicht in reiner Form realisiert. So zeigen der erste und dritte Vers eine deutliche Abweichung des Wortakzents vom metrisch geforderten Akzent, da auch die jeweils erste Silbe betont werden muß:

*Blüht* nicht zu früh, ach blüht erst, wenn ich komme,
dann sprüht erst euer Meer und euren Schaum,
*Man*deln, Forsythien, unzerspaltene Sonne –
dem Tal den Schimmer und dem Ich den Traum.

Der dritte Vers zeigt noch eine weitere Unregelmäßigkeit: Das Metrum ist nur noch schwer zu bestimmen, da hier auf vier Jamben (die ohnehin schon nicht ›regelgerecht‹ gebildet sind) noch ein daktylisches Element folgt: »Mandeln, Forsythien, unzer*spaltene* Sonne –«. All diese Abweichungen dienen dazu, das Gefühl des Überwältigtseins durch die Frühlingsvision zum Ausdruck zu bringen. Nach dieser auffälligen rhythmischen Unruhe im dritten Vers stellt sich jedoch wieder Ruhe ein: »dem Tal den Schimmer und dem Ich den Traum«. Auch hier sind die Betonungen nicht ganz gleichmäßig verteilt; so scheint das »und« beim ersten Hören allenfalls einen schwachen, allein vom Metrum geforderten Akzent zu haben.

In der ersten Strophe – so ließe sich zusammenfassen – wird eine Landschaft evoziert, deren Blüte noch warten soll bis zur Ankunft des lyrischen Ichs. Dann aber – in einer Vision bereits vorweggenommen – soll sie ihre überwältigende, vom lyrischen Ich ersehnte Pracht zeigen. Zugleich wird angedeutet, wie das Ich an diesem Geschehen teilnehmen könnte. Eine Art Gleichgewicht wird formuliert, das man etwa so verstehen könnte:

[38] BSW 1, S. 274.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

So wie dem Tal der Schimmer, so soll dem Ich der Traum gegeben werden. Man kann sicher davon ausgehen, daß hier nicht ein wirklicher Traum gemeint ist, sondern – wie so oft bei Benn – ein Zustand, in dem die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Ich und Welt sich auflösen und das Ich sich in einer Einheitserfahrung verliert, welche die Teilnahme an der Pracht und Fülle der Natur ermöglicht.

Mit dem Beginn der zweiten Strophe geschieht eine Rückwendung. Nicht mehr die Vision der blühenden Landschaft bestimmt ihre Verse, sondern im genauen Gegensatz die innere Verfassung des lyrischen Ich. Auch durch die anaphorische Wiederholung wird das Ich so entschieden ins Zentrum gestellt, daß auch hier der natürliche Wortakzent mit dem metrisch geforderten kollidiert. Es wird nun deutlicher, warum das lyrische Ich an jenem Frühling in Meran teilhaben möchte: Es fühlt sich seltsam ausgeschlossen und außerhalb aller tragenden Zusammenhänge:

> Ich, kaum verzweigt, im Tiefen unverbunden,
> Ich, ohne Wesen, doch auch ohne Schein,
> meistens im Überfall von Trauerstunden,
> es hat schon seinen Namen überwunden,
> nur manchmal fällt er ihm noch flüchtig ein.

»[K]aum verzweigt«, »unverbunden«, »ohne Wesen«, »ohne Schein«, das sind die Ausdrücke und Wendungen, mit denen das Ich seine eigene Lage charakterisiert. Ganz gleich, was diese Formulierungen: »ohne Wesen«, »ohne Schein«, und die folgenden Verse genau bedeuten, offenkundig ist, daß sie in genauem Gegensatz zur ersten Strophe stehen und deren Hintergrund bilden. Eben weil dieses Ich »kaum verzweigt«, »unverbunden«, »ohne Wesen« und »ohne Schein« ist, sehnt es sich danach, im Erleben des Meraner Frühlings aus seiner Ungeborgenheit erlöst zu werden.

Sieht man sich die Lautgestalt der ersten Strophe an, dann fällt sofort auf, wie sehr die hellen ü- und i-Laute dominieren: »blüht«, »früh«, »blüht«, »sprüht« »Forsythien«, »nicht«, »Ich« »Schimmer«. Damit beginnen die semantischen Unterscheidungen zu verschwimmen. Die lautlichen Übereinstimmungen der Ausdrücke dominieren so sehr ihre referentielle Funktion, daß das Bedeutete nicht mehr jeweils als Einzelnes



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erscheint, das zu bestimmten Komplexen zusammentritt, sondern gerade umgekehrt: Es erscheint als Moment eines Übergreifenden. Damit erfüllt es genau die Struktur, die Benn in »Zur Problematik des Dichterischen« im Zusammenhang mit der mystischen Partizipation formuliert:

> Ekstase, süße, die ihm [dem Ich] die Ferne bringt; Stimme, ganz dunkle, die ihm von der Frühe singt. Nun sieht es die Welt tröstender, als der Tag gedacht, nun sieht es auf ihr *das Viele und das Eine, durchflochten ohne Last.*[39]

Lautliche Beziehungen mit solcher Funktion zeigen sich aber auch an anderen Stellen. So finden sich sowohl in der ersten als auch in der zweiten Strophe eine ganze Reihe von sch-Lauten: »dann *spr*üht erst […] *Sch*aum«, »dem Tal den *Schi*mmer«, dann in der zweiten: »*Sch*ein«. Auch hier sollen diese Äquivalenzen nicht einfach Klangschönheit erzeugen, sie sollen vielmehr etwas zur Erfahrung bringen, was die einzelnen Bestimmungen als Momente seiner selbst in sich enthält. Schon auf den ersten Blick zeigt sich, daß sie ausnahmslos Flüchtiges benennen. So wie der Schaum kaum länger anhält als das Sprühen, so wenig dauert der vom Licht abhängige Schimmer. Beim »Schein« haben wir es schließlich mit einem Ausdruck zu tun, der geradezu als Inbegriff dessen fungiert, dem weder Beständigkeit noch Substanz zukommt. Aber das hindert das lyrische Ich nicht daran, den Traum schon fast vorwegzunehmen, in dem es an dem Frühlingsgeschehen Anteil haben kann. An der Trennung von Ich und Welt aber – so die Aussage des letzten Verses – vermag auch dieser Traum nichts zu ändern: auf der einen Seite das Tal, auf der anderen Seite das Ich. Ein genauer Blick auf die Konstruktion des vierten Verses zeigt jedoch, daß die in der »und«-Mittelachse ausgedrückte Entgegensetzung durch die Lautgestalt zurückgenommen wird: »Dem Tal den Schimmer und dem Ich den Traum«, also: ›T--i--I--T‹. Durch die chiastische Klangstruktur sind nun nicht mehr – wie es auf der Aussageebene heißt – Tal und Schimmer bzw. Ich und Traum miteinander verbunden, sondern gerade umgekehrt: Tal und Traum bzw. Ich und Schimmer. Hinzu kommt die über das »m« in »Traum« und »Schimmer« hergestellte Verbindung des Entgegengesetzten. Über den Klang sind damit genau diejenigen Elemente aufeinander bezogen, die im Satz einander gegenüber gestellt sind. Vor allem durch die chiastische Struktur kommt der Schimmer nun nicht

[39] BSW 3, S. 244 (Hervorh. d. Verf.).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

mehr allein dem Tal zu, sondern auch dem Ich, und korrespondierend träumt nicht mehr nur das Ich, sondern auch das Tal. Damit aber ist die Trennung zwischen Ich und Natur zwar nicht aufgehoben, aber beide finden sich nun verwandelt in Momente eines sie übergreifenden Geschehens. Das Ich ist ebenso in der Natur wie die Natur im Ich.

In der alltäglichen Sprache lassen sich solche Zusammenhänge nur sehr schwerfällig formulieren. Genauer müßte man sagen: Er läßt sich zwar aussagen, aber nur in Form der Behauptung, daß sie existieren. Ein Ich – so könnte man formulieren – sehnt sich nach einem Zustand, in dem es Anteil hat an der überwältigenden Schönheit des Meraner Frühlings. Aber das Ich will nicht nur träumend Anteil an der Natur haben, sondern so, daß es darin zugleich spüren kann, daß die Natur auch Anteil an ihm hat. Beide Zustände sollen also nicht nebeneinander bestehen, sondern so ineinander übergehen, daß sie in eins als unterschiedene und miteinander verbundene erlebt werden.

Auch das Gedicht also macht von der alltäglichen Sprache Gebrauch, in der Beziehungen zwischen den getrennten Dingen hergestellt werden. In die poetische Sprache übergegangen erschöpft sie sich nicht mehr darin. Sie durchkreuzt nun vielmehr solche Ordnungen durch Beziehungen, die durch die sinnliche Konfiguration der Wörter hergestellt werden. In dieser sinnlichen Konfiguration kann zur Anschauung gebracht werden, was in der alltäglichen Sprache allenfalls behauptet werden kann.

In diesem Kontext zeigt sich erneut die Bedeutung, die Benns Rede von den selbst erfundenen Namen zukommt. Diese bilden das Extrem eines Versuchs, die Referenzfunktion der Wörter zu minimieren. Führt man sich noch einmal Benns Beharren auf dem sinnlich-körperlichen Worterleben vor Augen, dann wird deutlich, daß hier die Dinge der Welt selbst in die Sprache hinein genommen werden sollen. Der Zusammenhang von Wort und Ding soll so eng gestaltet werden, daß die Bedeutung des Wortes, von seiner sinnlichen Gestalt gar nicht mehr zu trennen ist. Aus den letzten Monaten seines Lebens stammen zwei Äußerungen Benns, in denen sich vielleicht ein verborgener Hintergrund für diesen Versuch abzeichnet. Heißt es in dem Gedicht »Kann keine Trauer sein«: »wer trennte sie: die Worte und die Dinge«,[40] so in dem späten Prosastück »1956«:

[40] BSW 1, S. [7].



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Im Anfang war das Wort und nicht das Geschwätz, und am Ende wird nicht die Propaganda sein, sondern wieder das Wort. Das Wort, das bindet und schließt, das Wort der Genesis, das die Veste absondert von den Nebeln und den Wassern, das Wort, das die Schöpfung trägt.[41]

Damit ist ein Zusammenhang genannt, in dem das Verhältnis von Wort und Ding auf einmal eine andere Bedeutung bekommt. Nicht mehr von Bildern ist die Rede, in denen ein Erlebender mystisch an der Wirklichkeit partizipiert, sondern von Schöpfungsworten, die in den Dingen nur eine andere Gestalt gewonnen haben. Von dieser Wirklichkeit ist ihr sprachlicher Ursprung nicht ablösbar. Möglicherweise hatte der Pastorensohn Gottfried Benn bei seinen Versuchen, das Verhältnis von lyrischer Sprache und Wirklichkeit zu bestimmen, auch diese Vorstellung vor Augen.

Die Wirklichkeit, um die es Benn geht, ist also noch nicht von den Ordnungsfunktionen unseres Bewußtseins reguliert und damit verstellt. Ihr Sinn wird nicht von interpretierenden Subjekten konstruiert, sondern kommt ihr an sich selbst zu, sinnlich erfahrbar in Rausch und Ekstase. Diese Vorstellungen haben Folgen für die Poetik. In ihr kann die »verbale Figur« keinen Ort haben, ist doch die sprachliche Konstruktion jener verstellenden Ordnungen vornehmlich ihr Werk. Daß allerdings auf sie nicht vollständig verzichtet werden kann, hat natürlich auch Benn gesehen. Und so kommt es ihm darauf an, sie mit einem artistischen Gefüge von rhythmischen, lautlichen und anderen Bezügen so zu überlagern, daß jener ursprüngliche sinnlich-sinnhafte Zusammenhang der Dinge wieder zur Erscheinung kommen kann: als *in sich* unterschiedene Einheit eines Bildzusammenhangs, dessen Momente untrennbar mit den Wörtern verbunden sind, die sie hervorrufen.

Auch bei Hofmannsthal findet sich die Vorstellung einer Wirklichkeit, in der es noch kein seiner selbst gewisses Subjekt gibt und die so allen reflektierenden Zugängen voraus liegt. Die poetische Sprache als Sprache des Gefühls vermag diese Wirklichkeit, die als ursprüngliches Leben auch alles bewußte Dasein in sich enthält, wieder gegenwärtig werden zu lassen. Auch hier hat das Wort eine magische Qualität, diese Magie hebt aber – wenn auch vorübergehend – *jede* Distanz auf. Die Wirklichkeit

41 BSW 6, S. 246.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

*erscheint* hier nicht wie bei Benn in ihrer sinnlich-gefühlshaften Qualität, der Erlebende wird vielmehr – durch das magische Wort seiner Identität beraubt – selbst in dieses ursprüngliche Leben hineingenommen. Gemäß Hofmannsthals auch theologisch inspirierter Anthropologie bedeutet dieses ›Selbstopfer‹ nichts anderes als den temporären Übergang in eine Schöpfungssphäre, die dem sich in Reflexionen bewegenden Dasein verschlossen ist.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hee-Ju Kim

# ›Ehe zwischen Brüdern‹ Arthur Schnitzlers »Traumnovelle« im Licht ihrer intertextuellen Bezüge zur »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad« aus »Tausendundeine Nacht«

Die im Jahr 1925 erschienene »Traumnovelle« erfreut sich – nicht erst seit Stanley Kubricks Verfilmung »Eyes Wide Shut« (1999) – eines besonderen literaturwissenschaftlichen Interesses. Der Geschichte einer Beziehungskrise, die ein dem gehobenen Wiener Bürgertum angehörender junger Arzt und seine Ehefrau durchleben, wurde oft eine Sonderstellung in Schnitzlers Œuvre zugewiesen. In der Erzählung sah man das einzige Werk des Autors, in dem die Liebesbeziehung der Protagonisten – allen außerehelichen erotischen Versuchungen zum Trotz – am Ende doch aufrechterhalten,[1] wenn nicht sogar auf eine höhere Ebene der Verständigung gehoben würde.[2] Der für Schnitzler so untypische positive Ausgang der Erzählung erscheint in den Augen der Interpreten bereits mit einem wesentlichen Merkmal des formalen Aufbaus gegeben: mit dem Kompositionsprinzip der Symmetrie. Für William Rey etwa formieren sich die erotischen Erfahrungen von Mann und Frau in einer bipolaren Entsprechung, so daß es aus den Schuldgefühlen beider zu gegenseitiger Vergebung und Versöhnung komme. Hartmut Scheible wiederum hebt die Analogien zwischen den nur vordergründig voneinander unabhängigen Eskapaden hervor und deutet sie in ihrem

1 Vgl. Hartmut Scheible: Arthur Schnitzler und die Aufklärung. München 1977, S. 70f.

2 Vgl. William H. Rey: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens. Berlin 1968, S. 86–125, bes. S. 98; Michael Scheffel: »Ich will dir alles erzählen«. Von der »Märchenhaftigkeit des Alltäglichen« in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. In: Text + Kritik. H. 138/139. München 1998, S. 123–137, bes. S. 132f.; Gerhard Neumann: Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. Eine Theorie der Liebe am Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde. Hg. von Christoph Hoffmann und Caroline Welsh. Berlin 2006, S. 91–110. Wirkungsvoll eingeführt wurde diese optimistische Deutung durch Hans Joachim Schrimpf: Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. In: ZDP 82 (1963), S. 172–192.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

literarhistorischen Zusammenhang: Durch den strukturellen Parallelismus avanciere die »Traumnovelle« zum repräsentativen Beispiel für das allgemeine Phänomen, daß symmetrische Darstellungsform immer auch »ein Glücksversprechen birgt«.[3]

Das von der formalen Struktur der »Doppelnovelle«[4] nahegelegte »Glücksversprechen« wird in der Ehegeschichte allerdings nur oberflächlich eingelöst. Bei genauerem Hinsehen hingegen zeigt sich, daß die scheinbare Lösung des Eheproblems – so meine These – durch verschiedene Erzählstrategien ironisch unterlaufen wird. Vorgeführt wird auf diese Weise die Brüchigkeit einer erotischen Beziehung, die angesichts ihrer institutionellen Verankerung keine innere Stabilität mehr besitzt. Mit der Rettung der Ehe der Protagonisten besiegelt Schnitzlers Erzählung also gerade das Ende ihrer erotischen Liebe: Zwar finden Fridolin und Albertine nach den sie trennenden sexuellen Ausschweifungen wieder zueinander, doch kehren sie in ihr bürgerliches Familiendasein zurück, ohne das Glück einer erfüllten Liebesbeziehung zu erfahren. Auf diese Ambiguität verweist Schnitzler mit einer Anspielung, die verdeutlicht, daß ›Sittlichkeit‹ hier ›Sinnlichkeit‹ auslöscht. Die symmetrische Erzählstruktur beschränkt sich nämlich nicht, wie in der Forschung durchweg angenommen, auf den Verlauf der Ehehandlung. Vielmehr schimmert durch die Doppelgeschichte von Fridolin und Albertine eine andere hindurch: die von der »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad« aus »Tausendundeine Nacht«, die den Leser gleich zu Beginn der »Traumnovelle« in die vom Titel angedeutete Wirklichkeitsferne entrückt:

> Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte. Der Prinz aber, in seinen Purpurmantel gehüllt, lag allein auf dem Verdeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick – (S. 11).[5]

3 Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 72.

4 So lautet der Arbeitstitel der Erzählung. Erst im Jahre 1924, in der Schlußphase ihrer intensiven Ausarbeitung also, verleiht ihr Schnitzler den Titel »Traumnovelle«. Vgl. dazu z.B. Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879–1931. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Obmann Werner Welzig. Wien 1981–2000, Tagebucheintrag vom 4. Januar 1920 (Bd. VII, S. 10) und vom 25. Oktober 1924 (Bd. VIII, S. 198).

5 Zitiert wird im Folgenden nach: Arthur Schnitzler: »Traumnovelle«. In: Ders.: »Traumnovelle«, »Die Braut«. Stuttgart 2002, S. 11–103 (Seitenzahlen im Text).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Tochter liest ihren Eltern diese Märchen-Passage vor und schläft dabei plötzlich ein. Die äußere Knappheit des Bezugs auf das Märchen hat dazu geführt, daß bislang eine tiefer dringende intertextuelle Analyse der »Traumnovelle« unterblieb. Zwar konstatierte man eine atmosphärische Verbindung zwischen dem ganzen orientalischen Märchenzyklus »Tausendundeine Nacht« und der Wiener Ehegeschichte, doch suchte man den gemeinsamen Nenner lediglich im Abenteuerlichen und Wunderbaren. Auf die spezifische Handlungsstruktur der Geschichte von Amgiad und Assad, die Scheherazade von der 217. bis zur 249. Nacht des Märchenzyklus erzählt, wurde nicht eingegangen,[6] obwohl Schnitzler ihr eine exponierte Stellung einräumt. Der Grund hierfür scheint naheliegend: Auch wenn das Märchenfragment mit Anführungszeichen als Zitat markiert ist, sucht man vergeblich nach einer direkten Entsprechung in der Quelle. Einzig der Name des Prinzen Amgiad und die ihn umgebende orientalische Kulisse sind dort zu finden. Schnitzler wußte, daß Hofmannsthal diesen Märchenstoff 1894 einer Dichtung in Terzinen zugrundelegen wollte.[7] Bevor Hofmannsthal sein Dichtungsvorhaben bald schon verwarf, befaßte er sich mit verschiedenen Entwürfen zu »Amgiad und Assad«, in denen er die Namen der beiden Prinzen vertauschte und die Handlungsstruktur veränderte.[8]

Auch Schnitzlers eigener Umgang mit dem Stoff weist Variationen auf. Um dies detailliert aufzeigen zu können, stelle ich zunächst die elementaren Handlungskomponenten des Märchens dar: Als zentrales Motiv darf die wechselseitige Treue der halbbrüderlichen Prinzen gelten. Amgiad und Assad, die im selben Jahr geboren werden, zusammen aufwachsen und einander in inniger Freundschaft verbunden sind, werden aufgrund der infamen Intrigen ihrer Mütter vom Vater Kamaralsaman zum Tode verurteilt, doch vom Henker verschont. Auf ihrer mühevollen Flucht gelangen sie in eine fremde Stadt, in welche sich Assad begibt, um Nah-

6 Obwohl Scheffel der spezifischen Handlung der »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad« und ihrer Funktion im Erzählzusammenhang keine Aufmerksamkeit schenkt, gebührt ihm das Verdienst, daß er als erster die Quelle des Märchens belegt und den damit zusammenhängenden entstehungsgeschichtlichen Hintergrund beleuchtet; Scheffel, »Ich will dir alles erzählen« (wie Anm. 2).

7 Schnitzler berichtet in seinem Tagebuch vom 15. November 1894 von der Unterhaltung mit Hofmannsthal über den Märchenstoff: »Nm. Loris und Richard da; auch genachtmahlt. – Gespräch über das Amgiad-Assad-Motiv »Loris will Stück machen« (Schnitzler, Tagebuch [wie Anm. 4], Bd. II, S. 100).

8 Vgl. SW Bd. XXIX Erzählungen 2, S. 37–43, sowie den Kommentar S. 285–291.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

rung zu besorgen, während Amgiad außerhalb der Stadt auf ihn wartet. Assad gerät alsbald in die Gefangenschaft der Feueranbeter, die ihn auf dem Feuerberg ihrem Gott opfern wollen. Zuvor wird er auf Befehl des Sektenführers für lange Zeit in einem unterirdischen Kerker eingesperrt und gemartert. Zur gleichen Zeit befindet sich Amgiad auf der Suche nach seinem Bruder und muß eine Fülle von Abenteuern überstehen, bis er sich schließlich als Wesir der Stadt wieder mit Assad vereint. Dem glücklichen Wiedersehen der beiden schließt sich die Versöhnung mit ihrem Vater an. Das endlich wieder erlangte Familienglück wird sogar noch gesteigert, als auch die Großväter eintreffen. Damit verdichtet das Schlußtableau den Zusammenhalt der Verwandten über drei Generationen hinweg zu einer Apotheose der Familientreue.[9]

Die von Schnitzler hinzu erfundene Galeerenfahrt Amgiads unter dem »sternbesäten Nachthimmel« fungiert aber nicht nur als atmosphärische Ouvertüre für die nächtlichen Abenteuer der Ehepartner, abgewandelt kehrt sie auch in Albertines Traum wieder: Fridolin wird in der Gestalt Amgiads zu ihr gebracht; die hierauf folgende Folterung des Ehemanns in einem unteirischen Keller deutet dann auf die bereits in der Vorlage enthaltene Einkerkerung Assads hin. Wie Hofmannsthal die Rollen der beiden Prinzen vertauscht, läßt auch Schnitzler in Albertines Traum drei unterschiedliche Gestalten abwechselnd die Rolle der Prinzen spielen. Der wiederholte wörtliche Bezug auf das von der Tochter vorgelesene Märchenfragment innerhalb der »Traumnovelle« und deren handlungsstrukturelle wie raumgestalterische Analogien zum Prätext deuten auf einen wesentlichen Zusammenhang zwischen beiden hin.

Festzuhalten ist, daß sich eine kompositorische Symmetrie in mehrfacher Hinsicht abzeichnet: Strukturelle Parallelität, die auf den ersten Blick nur zwischen den Erlebnissen der Eheleute besteht, dominiert auch das Märchen der Doppelhelden. Darüber hinaus besteht auf übergeordneter Ebene insofern eine Analogie beider Doppelgeschichten, als sie in ihrer zirkulären Struktur von Beisammensein, Trennung und Wiedervereinigung übereinstimmen. Mithilfe einer intertextuellen Überblendungstechnik gelingt es Schnitzler, die nach der erotischen Odyssee wiederhergestellte Ehe-Harmonie in ironisches Licht zu rücken. In der

9 Vgl. Dalziel's illustrirte Tausend und Eine Nacht. Sammlung persischer, indischer und arabischer Märchen. Mit einem Vorworte von Dr. H. Beta. Leipzig u. a. o. J., S. 208–229.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Erzählung vom Schicksal Amgiads und Assads steht ja nicht etwa die erotische Beziehung von Mann und Frau im Zentrum, sondern die brüderliche zwischen zwei Männern, und am Ende des Märchens wird eine Familienbeziehung *par excellence* dargestellt. Das derart ausgearbeitete Familienmotiv der Märchenvorlage erfordert es, die in der Forschung bislang weitgehend auf ihren ›eherestaurativen‹ Gehalt reduzierte Novelle Schnitzlers neu zu perspektivieren.

Warum Schnitzler das aufgezeigte intertextuelle Verweisungssystem am Schluß der Novelle zur ironischen Brechung der von den Ehepartnern erlangten Eintracht nutzt, erhellen seine Überlegungen zum spezifischen Erzählkonzept der Novelle. Im ersten Entwurf findet sich noch keine Spur von jener Eingangsszene, die aus der intertextuellen Anspielung und dem anschließenden Gespräch des Ehepaars besteht. Ursprünglich hatte Schnitzler einen unvermittelten Einsatz geplant – die Erzählung sollte sogleich mit den Abenteuern der Protagonisten beginnen. Doch fehlte der »Doppelnovelle« in ihrer anfänglichen Konzeption eine psychologische Motivation.[10] Um diese Lücke zu schließen, fügte er die Eingangsszene in die Erzählung ein. In einem auf den 20. Juni 1907 datierten Typoskript, in dem Schnitzler die Figurenkonstellation sowie die Handlungsstruktur der Novelle skizzierte, findet sich am oberen Rand der ersten Seite eine handschriftliche Notiz: »Wenn Doppelgeschichte, müßte ein Gespräch vorausgehen, über Treue«.[11] Diese konzeptionelle Überlegung hatte zwei Konsequenzen. Den Parallelhandlungen wurde zunächst das Eingangskapitel vorgeschaltet, das die künftigen Erlebnisse des Ehepaars psychisch prädisponiert. Hinzu kam das Märchen, auf dessen subversive und ironisierende Funktion Schnitzler verdeckt hinweist: Das Gespräch, das die Partner zu ihren jeweiligen Affären motiviert, »müßte« von der »Treue« handeln, selbst wenn diese »immer auch ein

[10] In seinem Tagebuch vom 15. Juni 1907 hält Schnitzler erstmals das Sujet der Erzählung fest, das er am gleichen Tag Olga Waissnix vorgestellt hat: »Der junge Mensch, der von seiner schlafenden Geliebten fort in die Nacht hinaus zufällig in die tollsten Abenteuer verwickelt wird – sie schlafend daheim findet wie er zurückkehrt; sie wacht auf – erzählt einen ungeheuern Traum, wodurch der junge Mensch sich wieder schuldlos fühlt.« (Schnitzler, Tagebuch [wie Anm. 4], Bd. III, S. 283) In diesem ersten Entwurf des Erzählstoffs findet sich noch kein psychologisches Handlungsmovens, gerät doch der Protagonist bloß »zufällig« in die nächtliche Irrfahrt, genau wie seine Geliebte zur gleichen Zeit unabhängig vom psychologischen Dispositionsgesetz des Tagesrestes in den »ungeheuern Traum« hinübergleitet.

[11] Vgl. Arthur Schnitzer, Postum Papers. File 144. Arthur Schnitzler Archiv Freiburg. Bl. 3.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Märchen«[12] sein mag. Schnitzler gibt dem spöttisch verstandenen Begriff »Märchen« also den wörtlichen, gattungsgemäßen Sinn zurück, indem er seiner Erzählung ein von Treue handelndes Märchen aus »Tausendundeine Nacht« einschreibt, um das menschliche Bedürfnis nach einer ebenso ausschließlichen wie erotisch erfüllten Bindung von Anfang an als einen illusionären Wunsch bloßzustellen. Konsequenterweise überwinden Fridolin und Albertine ihre Ehekrise nur um einen hohen Preis: Ihr Anspruch auf Monogamie kann nicht erfüllt, sondern lediglich von einem familiären Loyalitätsideal abgelöst werden. Es ist eben dieser Prozeß der Umkodierung der Treue vom Sexuellen ins Familiäre, den der intertextuelle Rekurs auf das Märchen von den unzertrennlichen Brüdern vorantreibt.

Welche Störfaktoren führen dazu, daß die Treue als bloßes »Märchen« enttarnt wird? Was bringt das scheinbar so einträchtige Verhältnis der Eheleute aus seinem Gleichgewicht? Zwar nicht der Grund, wohl aber der Auslöser ist das Gespräch der Partner über ihren gemeinsamen Redoutenbesuch in der vergangenen Nacht. Schon bevor sie die Ballnacht aus ihrer jeweiligen subjektiven Perspektive schildern, gibt der Erzähler auf objektive Weise Auskunft darüber, wie fragil ihre Ehe in Wirklichkeit ist. Auf dem Maskenball wird Fridolin von zwei roten Dominos »mit verheißungsvoller Freundlichkeit« empfangen, während Albertine von einem fremdländischen Mann umworben wird. Beide Eheleute sind dadurch stimuliert, doch folgt der anfänglichen Verheißung keine Erfüllung. So treffen sich Fridolin und Albertine auf dem bislang »enttäuschend banalen Maskenball« (S. 12) wieder, brechen aus den Routinen ihrer ehelichen Konversation aus, schlagen auf der selbst schon theatralisch arrangierten Bühne des Maskenballs eine Privatbühne auf und plaudern, »als hätten sie eben erst Bekanntschaft miteinander geschlossen, in eine Komödie der Galanterie, des Widerstandes, der Verführung und des Gewährens hinein«. Das von beiden kokett inszenierte Theaterstück mündet nach ihrer Heimkehr in einem »schon lange nicht mehr so heiß erlebten Liebesglück«. Doch zeugt dies sinnliche Vergnügen gerade nicht von einer glücklichen Ehe. Als trügerisch wird solch ein Anschein durch die Betonung der Seltenheit entlarvt: Es ist »schon lange« her, daß beide eine Liebesnacht »so heiß« erleben durften. Auch scheint die

[12] Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erotische Erfüllung wenig authentisch, geht sie doch aus einem ›falschen‹ Vorspiel hervor, nämlich aus dem ihre Ehe gleichsam suspendierenden Rollenspiel erotischer Libertinage. Obwohl sie schon lange verheiratet sind, geben sich Fridolin und Albertine bewußt der Illusion hin, dem Anderen zum ersten Mal zu begegnen. Es sind die Verlockungen des maskierten und dadurch fremd erscheinenden Gegenübers, die den erotischen Reiz erwachen lassen und das erloschene Begehren neu entzünden. So betrachtet, verdankt sich dies Liebesglück lediglich einem imaginären Ehebruch, der freilich in bestem Einvernehmen beider Eheleute zustande kommt.

Das Wechselspiel von Phantasie und Realität entfaltet sich auf ironische Weise: Was beide bloß zu spielen meinen, enthüllt ihr wahres Verhältnis. Sofern sie sich einander bewußt entfremden müssen, um den Anderen wieder neu begehren zu können, reflektiert das Bedürfnis nach einer durch das Rollenspiel zu gewinnenden Distanz die defizitäre eheliche Realität, die von einer auf familiärer Vertrautheit beruhenden erotischen Entfremdung gekennzeichnet ist. Im Verlauf ihrer Ehe ist das sexuelle Begehren »schon lange« verglüht.[13] Die Ambivalenz von partnerschaftlicher Nähe und erotischer Ferne kommt am prägnantesten zum Vorschein, als beide auf dem Ball »wie zwei Liebende« dasitzen, ohne diese wirklich sein zu können.

Die Erinnerung an die Redoute zieht ein »Gespräch über jene verborgenen, kaum geahnten Wünsche«, die beide haben, nach sich und läßt den latenten Konflikt akut werden. Zwischen erotischen Wünschen und moralischer Befangenheit schwankend, gelangen die Ehepartner zu halbherziger Aufrichtigkeit: Sie »redeten von den geheimen Bezirken, nach denen sie kaum Sehnsucht verspürten und wohin der unfaßbare Wind des Schicksals sie doch einmal, und wär's auch nur im Traum, verschlagen könnte« (S. 13).[14] Die zutiefst herbeigesehnte erotische Er-

[13] Schnitzler notiert am 19. März 1905 in seinem Tagebuch lapidar: »Das einzige Element, gegen das jeder Kampf nutzlos, ist Gleichgültigkeit, die aus Liebe wurde.« (Tagebuch [wie Anm. 4], Bd. III, S. 126.)

[14] Der Traum, ein Leitmotiv in Schnitzlers Werken, ist in der »Traumnovelle« weit mehr als ein Motiv unter anderen. Als eine Form des Erlebens bestimmt er große Teile des Geschehens. Wie die Forschung mit dem Hinweis auf Freuds »Traumdeutung« bereits oft betont hat, bringt Schnitzler in diesen Traumpartien die Sphäre des – erzählerisch vermittelten und insofern immer schon mit Deutungsstrukturen versehenen – Unbewußten, insbesondere der verdrängten oder überlagerten Triebsphäre zur Geltung. Schon die Exposition läßt aber erkennen, daß der Traum noch eine andere, übergeordnete Funktion erhält: die der Entwirk-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

füllung wird sogleich als Gefahr, der Wunschtraum als vermeintlicher Alptraum desavouiert. Auf diese Weise suchen beide das Ungenügen an ihrer Beziehung voreinander zu bekennen und doch zu verbergen. Dabei wissen sie innerlich, »daß gestern nicht zum erstenmal ein Hauch von Abenteuer, Freiheit und Gefahr sie angerührt« hatte.

Den Zwang zur Camouflage durchbricht dann aber Albertine, welche die offene Aussprache sucht und ihrem bestürzten Mann vor Augen führt, daß ihre Ehe im vergangenen Sommer fast in die Brüche gegangen wäre. Während eines gemeinsamen Urlaubs in Dänemark hatte sie sich von einem unbekannten Offizier erotisch derart faszinieren lassen, daß sie kurzerhand entschlossen war, ihren Ehemann, ihr Kind und ihre »Zukunft hinzugeben« (S. 14). Auf dieses Geständnis Albertines reagiert Fridolin mit einem eigenen: Auch ihm begegnete damals ein sinnliches Faszinosum. Am Strand erblickte er ein Mädchen, dessen nackter Körper ihn entzückte. Beide Enthüllungen verdeutlichen, daß sich der Fortbestand ihrer Ehe bloßen Zufällen verdankt. Nur die plötzliche Abreise des Offiziers hinderte Albertine daran, mit ihm zu gehen, und Fridolins erotisches Erlebnis spielte sich am letzten Urlaubstag ab, so daß er dem Mädchen nicht wieder begegnen konnte.

Trotz der suggerierten Balance zwischen den beiden bloß ›innerlich erlebten‹ Affären unterscheiden sich jedoch die psychischen Haltungen der Eheleute dezidiert voneinander: Mit der bedingungslosen Entschiedenheit der Frau, Ehe und Familie hinter sich zu lassen, kontrastiert die zögerliche und angstbesetzte Haltung des Mannes. Denn Fridolin wandte sich ja »nicht aus Rücksicht, aus Gehorsam, aus Ritterlichkeit« (S. 16) von dem Mädchen ab, sondern weil »ich […] eine solche, über alles je Erlebte hinausgehende Bewegung verspürt hatte, daß ich mich einer Ohnmacht

lichung. Die entsprechenden intertextuellen Bezüge sind bis in Schnitzlers Lektüren zu verfolgen. Für ihn, der ohnehin ein begeisterter Grillparzer-Leser war, gehörte dazu »Der Traum ein Leben« ebenso wie Calderons »Das Leben ein Traum« – und nicht zuletzt Hofmannsthals »Turm«. Hofmannsthal, der mit Schnitzler sowohl in regem Briefwechsel wie in einem viele Jahre dauernden Gesprächszusammenhang stand, arbeitete an diesem bis in die Grundkonstellation auf Calderon zurückgreifenden Drama schon 1902 bis 1904. Erst in den Zwanziger Jahren, zur gleichen Zeit, in der Schnitzler seine »Traumnovelle« fertigstellte, brachte er das Werk zum Abschluß. Für den im Mittelpunkt des Dramas stehenden Sigismund, der in einem Turm gefangengehalten wird, führt die Abgeschiedenheit dazu, daß ihm seine innere Welt als die wahre erscheint, das äußere Leben hingegen nur als Traum – es entwirklicht sich ihm. Daß Hofmannsthal dieses Geschehen zum Ausgangspunkt einer ganz anderen Handlung macht als Schnitzler, braucht hier nicht weiter erläutert zu werden. Im Grundansatz einer Entwirklichung durch den Traum stimmen dennoch beide überein.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nah fühlte« (S. 17). Anders als seine Frau, die dem erotischen Trieb rückhaltlos zu folgen bereit war, ergriff ihn damals die Furcht vor der eigenen »Ohnmacht«, davor, nicht mehr Herr seiner selbst und der Situation zu sein. Obwohl beide gleichermaßen erotisch affiziert waren, dominierte bei Fridolin letztlich doch der gesellschaftliche Konformitätsdruck. Dieses angepaßte Verhalten hält ihm seine Frau in der Erzählgegenwart subtil vor: Unterwirft man sich der Ordnung gesellschaftlicher Sexualmoral, so geht der Reiz unbedingten Begehrens verloren, wie Albertine meint. Das von konventionellen Geboten überformte Verlangen verliert die Kraft jener Leidenschaft, die ihre Intensität eben dadurch erfährt, daß sie alle Grenzen des Schicklichen sprengt. Albertine artikuliert ihre verhaltene Anklage, indem sie auf ihre Verlobung mit Fridolin zu sprechen kommt. Für sie, die »jungfräulich deine Gattin wurde« (S. 18), wird das, was die herrschende Moral Fridolin abverlangte, im Rückblick ein Hinweis darauf, wie sehr sich ihr künftiges Eheleben den Konventionen fügen mußte:

> Es war am Wörthersee, ganz kurz vor unserer Verlobung, Fridolin, da stand an einem schönen Sommerabend ein sehr hübscher junger Mensch an meinem Fenster, das auf die große, weite Wiese hinaussah, wir plauderten miteinander, und ich dachte im Laufe dieser Unterhaltung, ja höre nur, was ich dachte: Was ist das doch für ein lieber, entzückender, junger Mensch, – er müßte jetzt *nur ein Wort* sprechen, freilich, *das richtige* müßte es sein, so käme ich zu ihm hinaus auf die Wiese und spazierte mit ihm, wohin es ihm beliebte, – in den Wald vielleicht; – oder schöner noch wäre es, wir führen im Kahn zusammen in den See hinaus – und er könnte von mir in dieser Nacht alles haben, was er nur verlangte. (S. 18f., Hervorh. d. Verf.)

Der Wunsch des Mädchens, Fridolin möge der erotischen Verlockung folgen, blieb unerfüllt. Ihrer Erwartung, zur sexuellen Vereinigung verführt zu werden, um in diese sofort einzuwilligen, kam Fridolin nicht nach: »Aber er sprach das Wort nicht aus« (S. 19). Statt dessen bändigte er das aufsteigende Begehren mit einem »zart[en]« Kuß auf ihre Hand und lief davon, ähnlich wie später in Dänemark. So verschaffte er sich den Aufschub, den er brauchte, um das entfachte sinnliche Verlangen zu domestizieren und in die bürgerliche Sexualordnung der Ehe einzugliedern: Am nächsten Morgen kehrte er mit einem Heiratsantrag, dem Legalitätsanspruch seiner Lust, zur Geliebten zurück.

Doch verstrickt sich Albertine angesichts des bürgerlichen Regeln unterworfenen Geschlechterverhältnisses in einen Widerspruch. Während sie



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ihrem Mann untergründig feige Konformität vorhält, negiert sie die ihr als Ehefrau zugewiesene Rolle des Sexualobjekts und enthüllt sich selbst als begehrendes Subjekt. Fridolins Bemühung, ihr Gespräch, das immer stärker die Grundfesten ihrer Ehe erschüttert, zu einem versöhnlichen Abschluß zu bringen, läßt sie so ins Leere laufen. Gegen seine Beteuerung, »in jedem Wesen, das ich zu lieben meinte, habe ich immer nur dich gesucht« (S. 18), revoltiert sie, indem sie das soziale Privileg jedes Mannes in Frage stellt, im vermeintlich sicheren Hafen der Ehe das Finale intensiven Sexuallebens erreichen zu dürfen: »Und wenn es auch mir beliebt hätte, zuerst auf die Suche zu gehen?« (ebd.) Albertine wehrt sich gegen die sozial normierte Rollenvorgabe, die sie ins patriarchalisch geprägte Bild der ewig Treuen einzupassen sucht, und bekundet in einer vielsagenden Aposiopese die ›Anarchie‹ ihrer Sexualität: »Ach, wenn ihr [Männer] wüßtet« (ebd.). Mit dieser Offenbarung nimmt die Doppelgeschichte des Wiener Ehepaars ihren Lauf. Den getrennten Reisen in das Reich der Sinne schreibt also nicht die formale Symmetrie, wie Rey und Scheible annehmen, ein *Happy-End* vor; vielmehr löst Albertines Anspruch auf sexuelle Gleichwertigkeit von Mann und Frau in Fridolin einen existentiellen Konflikt aus,[15] der wiederum einen für ihn typischen Fluchtreflex zur Folge hat: Unter dem Vorwand, er werde zu einem medizinischen Notfall gerufen, rettet er sich aus der privaten Problemsituation in die berufliche Pflicht.

Nach der Exposition des doppelbödigen Eheverhältnisses im Eingangskapitel handeln die nächsten drei Kapitel von der Identitätskrise des Ehemanns, der sich in seiner Rolle als Mann und zugleich in seiner gesicherten bürgerlichen Lebensform zunehmend diskreditiert sieht. Betroffen ist Fridolin insbesondere von Albertines provokanter Frage, wie es denn gewesen wäre, wenn sie sich vor der Eheschließung »zuerst auf die Suche« begeben hätte. Ihre »kühl und undurchdringlich« geäußerte Bemerkung, durch die frühe Entscheidung womöglich eine glücklichere Bindung versäumt zu haben, relativiert den vermeintlich singulären Wert ihres Ehemanns. Albertines einstiger Enttäuschung am Wörthersee hält Fridolin deshalb aus verletztem Stolz die Frage entgegen: »Und wenn an jenem Abend […] zufällig ein anderer an deinem Fenster gestanden hätte und ihm wäre das richtige Wort eingefallen[?]« (S. 19)

[15] Zu Schnitzlers Auffassung des Geschlechterkonflikts vor dem biographischen Hintergrund siehe Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 58ff.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Was Fridolin im folgenden außerhalb der Ehe erleben wird, deutet er als entscheidende Bewährungsprobe für die in hohem Maße bedrohte Beziehung. Zu seiner Frau meint er erst zurückkehren zu können, wenn die Ehe, die – wie ihm scheint – nur aus Zufall geschlossen und aufrechterhalten wurde, nachträglich eine feste Begründung erfährt. Dazu will er sich als ein Mann beweisen, der als leidenschaftlicher Nonkonformist den Erwartungen seiner Frau ganz zu entsprechen vermag. Denn nur so glaubt Fridolin im nachhinein ihren damaligen, hochgradig kontingent erscheinenden Entschluß, ihn zu heiraten, letztlich doch als notwendig und sich selbst als Ehemann rehabilitiert erweisen zu können. Er orientiert sich dabei an Albertines Wunschbild einer Männlichkeit, deren Chiffre »das richtige Wort« (S. 19) ist.[16] Wenn er später auf dem Höhepunkt des Ehestreits neben seiner Frau im Bett liegt, so spürt er das »Schwert zwischen uns« und weiß genau, welcher Hieb beide entzweit hat: »[E]s war nur ein Wort«, das Wort der Verführung, das er damals am Wörthersee – entgegen der Erwartung der jungfräulichen, aber erotisch affizierten Albertine – nicht aussprechen konnte. (S. 73) Doch nun ist ihm der hohe Stellenwert des Wortes bewußt. Es symbolisiert die Sprache des Mannes, der prinzipiell die Möglichkeit besitzt, im selbstbestimmten Handeln soziale Verhaltenszwänge und bürgerliche Normen zu durchbrechen. Aus der psychischen Notwendigkeit, sich als ein solcher Mann bewähren zu müssen, resultiert auch Fridolins paradox wirkende Rückzugstaktik während seines Abenteuers. Albertine könne, so imaginiert er sich, »nicht früher wieder die Seine werden, ehe er sie mit all den anderen von heute nacht […] hintergangen« (S. 63). Ein mit Leidenschaft vollzogener Ehebruch erscheint Fridolin deswegen als Garant für die glückliche Rückkehr in die Ehe, weil allein sein Wagemut als Mann auch zu seiner Anerkennung als Ehemann führen könne. Nicht

16 Dies betrifft die Figurenperspektive Fridolins, dem die im »richtigen Wort« chiffrierte Botschaft seiner Frau ›eindeutig‹ zu sein scheint. Albertine als Senderin der Botschaft ist allerdings eine psychische Ambivalenz eigen. Wird jenes Signalwort ihrer sexuellen Wunscherfüllung von einem Mann endlich ausgesprochen, so zieht sie sich sofort zurück in die Rolle einer verführungsresistenten Ehefrau und reagiert bürgerlichen Schicklichkeitsgeboten gemäß. Unverkennbar zeigt sich die Spaltung ihrer antagonistischen Ansprüche auf sexuelle Erfüllung und soziale Konformität, als sie auf dem Maskenball ein Unbekannter mit polnischem Akzent »durch ein unerwartet hingeworfenes, häßlich freches Wort verletzt, ja erschreckt« (S. 12). Die wahr gewordene Wunschphantasie löst bei Albertine einen ›Realitätsschock‹ aus, dem sie bewußt widerstrebt. Siehe hierzu auch Gerhard Kluge: Wunsch und Wirklichkeit in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. In: Text & Kontext 10,2, S. 319–343, hier: S. 321.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

von ungefähr also durchzieht das Mut-Motiv die Erzählung. Sobald sich Fridolin in einer ungewohnten Situation findet, deutet er sie als neue Herausforderung, seine Furchtlosigkeit unter Beweis zu stellen. Zugleich besteht hierin eine motivische Verbindung zwischen der »Traumnovelle« und der »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad«. Amgiad, der auf der Suche nach seinem Bruder einige Abenteuer zu bestehen hat und erst als königlicher Wesir der »Stadt der Magier« Assad wie eine Trophäe der bestandenen Mutprobe in die Arme schließen darf, figuriert als die prätextuelle Matrix Fridolins.

Die erste Bewährungsprobe findet in der Wohnung Mariannes statt, deren Vater soeben verstorben ist. Zwar ist Fridolin noch als Arzt unterwegs, doch nimmt er bereits hier die Umgebung aus der Perspektive eines Mannes wahr, dem seine Männlichkeit von der eigenen Ehefrau abgesprochen wurde. Wohin auch immer sein Blick fällt, überall sieht er die Phantome ihm überlegener Männer, gegen die er sich mit äußerster Anstrengung durchzusetzen versucht, um so seiner eigenen ›Entmannung‹ zu entgehen. Hieraus folgt ein zutiefst ambivalentes Selbstverhältnis: Einerseits stilisiert er Marianne, die während der langwierigen Pflege ihres bettlägerigen Vaters tiefe Zuneigung zu ihm gefaßt hat, zu einer Trophäe seiner männlichen Macht, wenn er glaubt, das erotisch reizlose Wesen beleben zu können: »Marianne sähe sicher besser aus«, so denkt er mit übertriebener Selbstgefälligkeit, »wenn sie seine Geliebte wäre.« (S. 22) Andererseits kommt er sich ihrem Verlobten, »dem vortrefflichen Doktor Roediger gegenüber als der Geringere vor«. (S. 23f.) Hier wird zum ersten Mal deutlich, daß sein Minderwertigkeitsgefühl noch über das Erotische hinausreicht. Fridolin strebte früher selbst eine akademische Karriere an, doch wich diese Ambition seiner »Neigung zu einer behaglichen Existenz«. Mariannes Verlobter hingegen verfolgte solange beharrlich sein Vorhaben, bis er einen akademischen Ruf erhielt. Den inneren Konkurrenzkampf gegen ihn verliert Fridolin, da ihm Ehrgeiz, Durchsetzungsvermögen und Ausdauer fehlen, diejenigen Eigenschaften also, die im zeitgenössischen Rollenverständnis des Mannes geschätzt werden.[17]

[17] Daß er nach der phantasierten Niederlage gegenüber dem virtuellen Gegner erneut an eine wissenschaftliche Karriere denkt, provoziert am nächsten Tag bei Albertine allerdings Bedenken, die Fridolin nur noch stärker vor seinem Ich-Ideal erniedrigen. Albertine kennt seine Schwächen, sie weiß, daß seine Ambition »nicht allzu lange anzuhalten pflegte, und ein leises Lächeln verriet ihre Zweifel.« (S. 82)



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verunsichert in seinem männlichen Selbstwertgefühl, projiziert Fridolin seine Entwertungsängste auf ein Bild, das in Mariannes Wohnung hängt. Das Porträt von Mariannes Bruder »stellte einen Offizier dar, der einen Hügel hinuntersprengt« (S. 22). Die ihn empörende Erinnerung an den Offizier in Dänemark, mit dem seine Frau nur zu gern durchgebrannt wäre, überblendet dabei seine zuvor distanzierte Bildimpression und verwischt allmählich die Grenze zwischen Kunst und Realität. In einer erneuten Wahrnehmung des Bildes scheint die Gestalt aus der Leinwand herauszutreten, um Fridolin frontal anzugreifen. Die Imagination des Bildbetrachters *dynamisiert* also den ersten statischen Eindruck des Bildes beim Anblick des Offiziers, »der mit geschwungenem Säbel den Hügel hinabsprengte, *einem unsichtbaren Feind entgegen*« (S. 26, Hervorh. d. Verf.). Fridolin phantasiert über den Bildrahmen hinaus, identifiziert sich mit dem »unsichtbaren« virtuellen Gegner des Offiziers und fühlt sich von diesem bedroht.

Über die belebte *Imago* der Männlichkeit, die durch das Bild eines kämpferischen Offiziers evoziert und mit dem Offizier in Dänemark assoziiert wird, gerät Fridolin zunehmend in den Sog eines Identitätsverlusts. Nachdem er Mariannes Wohnung verlassen hat, werden die Menschen in der Umgebung für ihn »gespensterhaft unwirklich«. Sein fragiles Selbstverhältnis löst sich zusehends auf: »Er selbst erschien sich wie entronnen.« (S. 26f.) Schwer lastet auf ihm die in seinem Inneren ausgetragene Fehde mit dem Offizier, der den Fridolin fehlenden Mut schon durch seinen Berufsstand verkörpert und im »weißuniformierten« Aufzug zur Schau stellt. Fridolin versucht allem auszuweichen, was seine etablierte bürgerliche Existenz gefährden könnte. So verwirrt ihn selbst der harmlose Anblick eines »ziemlich zerlumpten Menschen« (S. 27), weshalb er das spontan aufkeimende Gefühl von Mitleid mit dem Obdachlosen rasch verdrängen und diesen als möglichen Eindringling in sein brüchiges bürgerliches Ordnungsgefüge beurteilen muß.[18] Aus dem Bedenken, er könnte »sträflicher Beziehung mit ihm verdächtigt« werden,

[18] Den mediokren Charakter Fridolins in beruflicher und moralischer Hinsicht stellt Perlmann überzeugend heraus; vgl. Michaela L. Perlmann: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. München 1987, S. 182ff. Eine ebenso differenzierte wie profunde Figurenanalyse Fridolins, die in der Forschung lange ausstand, lieferte erst Kluge, Wunsch und Wirklichkeit (wie Anm. 16).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

»beschleunigte [er] seinen Schritt, wie um jeder Art von Verantwortung und Versuchung so rasch als möglich zu entfliehen« (S. 27).

Fridolins Entwertungserlebnisse eskalieren in der Auseinandersetzung mit einem Couleurstudenten in Uniform. Als dieser ihn absichtlich mit dem Ellenbogen anstößt, nimmt Fridolin ihn zwar ins Visier, doch wehrt er sich nicht, da er »ein sonderbares Herzklopfen« verspürt. Er wundert sich: »Was ist das, fragte er sich ärgerlich und merkte nun, daß ihm die Knie ein wenig zitterten. Feig –?« (S. 29) Die offenkundigen physischen Zeichen seiner Feigheit sucht er mit allen möglichen rationalen Rechtfertigungen zu überspielen:

> Soll ich mich mit einem betrunkenen Studenten herstellen, ich, ein Mann von fünfunddreißig Jahren, praktischer Arzt, verheiratet, Vater eines Kindes! – Kontrahage! – Zeugen! – Duell! Und am Ende wegen einer solchen dummen Rempelei einen Hieb in den Arm? Und für ein paar Wochen berufsunfähig? – Oder ein Auge heraus? – Oder gar Blutvergiftung –? […] Feig –? (S. 29)

Alter, Beruf, Familienstand und präventive Vorsichtsmaßnahmen führt er in apologetischer Manier an, um sich zu entlasten. Doch gerade dieser Erklärungsdruck entlarvt ihn bereits als einen ›beschädigten‹ Mann, schwebt ihm doch plötzlich nicht nur »der junge Däne«, sondern auch Albertine als dessen »Geliebte« vor.[19] Die Möglichkeit, seine Ehe wiederherzustellen, scheint in immer weitere Ferne zu rücken.

Die Ohnmachtserfahrungen häufen sich, fortwährend scheitert er an Furcht und Argwohn. Selbst dem verlockenden Angebot einer Dirne, die er nach der ängstlich vermiedenen Konfrontation mit dem Studenten zur Wiederherstellung seiner lädierten Männlichkeit aufsucht, begegnet er dann doch mit ängstlichem Schutzbedürfnis: »Könnte gleichfalls mit Tod enden, dachte er […]. *Auch* Feigheit? Im Grunde schon.« (S. 31) Fridolin weiß nun um den Grund seines Versagens. Analog zum Konflikt

[19] Nach Scheible, der dem zentralen Mut-Motiv in der »Traumnovelle« keine Beachtung schenkt, kommt der Begegnung Fridolins mit den Couleurstudenten keine erkennbare Funktion zu. Er versteht die Episode aber nicht nur als »blindes Motiv«, sondern sucht zugleich dieses scheinbar dysfunktionale Motiv zu funktionalisieren, indem er Fridolins Auseinandersetzung mit »deutschnationalen Studenten« lediglich vor dem politischen Hintergrund des gegen Ende des 19. Jahrhundert aufkommenden Antisemitismus interpretiert: »Die scheinbare Unverbundenheit dieser Episode mit der übrigen Handlung, die unmotivierte Aggression, ist Zeichen der Verständnislosigkeit, mit der das spätliberale Bürgertum den neuen politischen Tendenzen gegenübersteht.« Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 41.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit dem Couleurstudenten rechtfertigt er auch jetzt seine Flucht vor der Selbstbehauptung, indem er die Angst vor Ansteckung mit Syphilis unter dem Deckmantel der Galanterie verbirgt und die Prostituierte wie ein »Fräuln« behandelt. Dabei sublimiert er auch sein Begehren, das zuerst »eine heiße Welle durch sein Blut« jagt, zur vorgeblich wohltätigen Absicht, »dem lieben armen Ding morgen Wein und Näschereien heraufzuschicken«. (S. 33)

Wie der vom Vater verstoßene Prinz Amgiad in seinen Abenteuern, irrt auch Fridolin »heimatlos« und von seiner Frau »hinausgestoßen« umher. Er rückt »immer weiter fort aus dem gewohnten Bezirk seines Daseins in irgendeine andere, ferne, fremde Welt« (S. 34), bis es ihn zuletzt in eine gänzlich antibürgerliche Sphäre blasphemischer Exzesse hineinzieht. Diese wird von seinem früheren Studienkollegen Nachtigall repräsentiert. Wie ein Bote aus der Unterwelt lockt dieser den notorischen Versager mit der herausfordernden Frage »Hast du Courage?« (S. 40) in die »geheimen Bezirke« (S. 13) sexueller Ausschweifung.[20] Die Fahrt »abwärts in eine Schlucht« (S. 48) ist jedoch wiederum nicht frei von moralischen Hemmungen, die Fridolin hindern, sich der Triebsphäre bedingungslos zu überlassen. Das zeigt sich schon, als er beim Maskenverleiher Gibiser ein Mönchskostüm für seinen Auftritt in der geheimen Gesellschaft ausleiht. Dessen Tochter, ein anmutiges, als Pierrette verkleidetes Mädchen, strahlt ihn voller »Lust« so »lockend« an, daß er am liebsten »die Kleine gleich mitgenommen [hätte], wohin immer – und was immer daraus gefolgt wäre« (S. 44). Doch übersetzt er die sinnliche Begierde sofort in sittliche Pflicht. Obwohl das Mädchen ihn bloß aus Koketterie um Schutz vor dem Vater bittet, schwelgt er in der Retter-Phantasie, ihr »in einer drohenden Gefahr beizustehen« (S. 45), verschiebt diese dann aber bezeichnenderweise wieder auf »morgen« (S. 46).

Während Fridolin bislang sein Gesicht als Bürger gerade noch zu wahren vermochte, wird sein Erlebnis in der geheimen Gesellschaft zu einer

[20] Nachtigall vereint in sich zwei Rollen. Zum einen fungiert er in gesellschaftlicher Hinsicht als antibürgerliche Gegenfigur Fridolins, indem er nach dem abgebrochenen Medizinstudium als Bar-Pianist seinen Lebensunterhalt verdient und ein bohemienhaftes Leben ohne festen Wohnsitz führt. Zum anderen leitet er wie ein ›Psychopompos‹ Fridolin in eine diesem nicht bewußte, sexuelle Wunschwelt und macht damit symbolisch einen Teil von Fridolins Persönlichkeit aus.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

entscheidenden Bewährungsprobe für ihn.[21] Dies signalisiert schon die Parole, mit der er sich Eintritt in die abgelegene Villa verschafft: »Dänemark«. (S. 49) Dieses Wort bezeichnet den Anfang seiner Ehe- und Identitätskrise. Durch seine Fahrt »in das Dunkel« reist er gleichsam nach Dänemark zurück, wo er einst ein doppeltes Fiasko erlebt hat: als ›betrogener‹ *Ehemann* Albertines und als ›handlungsohnmächtiger‹ *Mann* beim Anblick des nackten Mädchens. Die Reise ins nächtliche Niemandsland symbolisiert mithin einen Aufbruch in den geheimsten Bezirk seiner konfliktbeladenen Innenwelt. Hier stößt er auf zwei gegensätzliche Sphären, an deren Grenze orgiastische Lust lodert. Die Maskerade zeichnet sich durch eine Doppelschichtigkeit von Harmonie und Chaos, Sakralem und Profanem, Erbauung und Wollust aus. Und das nicht zufällig, denn diese Engführung religiöser Inszenierung mit entflammter Leidenschaft, die die geheimnisvolle Gesellschaft auszeichnet, ist ein weiteres Indiz für den subkutan das Geschehen der »Traumnovelle« strukturierenden »Amgiad und Assad«-Komplex. Fridolin droht nämlich bei Entdeckung seiner Identität die gleiche Gefahr wie Assad: von den Mönchen ›geopfert‹ zu werden – genau wie Assad von den Feueranbetern ihrem Gott zum Opfer gebracht werden soll. Sowohl die Mönche als auch die Feueranbeter sind dem spirituellen Bereich religiöser Vereinigungen zuzuordnen.

Die »Harmoniumklänge« der Kirchenmelodie und »eine geistliche Arie« (S. 50) schlagen um in das »irdisch, frech« brausende Klavierspiel Nachtigalls, und »die vorher so edle weibliche Frauenstimme« wird von einem »grellen, wollüstigen Aufschrei« abgelöst. (S. 51) Darauf werfen die Mönche ihre Kutten von sich und stürzen in farbenprächtigen Kavalierstrachten zu den nackten Frauen, die sich ihrer Nonnengewänder entledigt haben. Das durch extreme Gegensätze arrangierte Zusammenspiel von strenger Form und formsprengendem Eros entfaltet bei Fridolin eine eigentümliche Wirkung: Für ihn wandelt sich »die unsägliche Lust des Schauens in eine fast unerträgliche Qual des Verlangens«. Doch wiederum fühlt er sich gehemmt: »Fridolin war der einzige, der als Mönch zurückgeblieben war« (S. 51f.). Äußerlich ist dies zwar durch

[21] Krotkoff verweist auf die bedeutsame Funktion geheimer Gesellschaften in den Trivial- und Schauerromanen des 18. und des 19. Jahrhunderts; vgl. Hertha Krotkoff: Zur geheimen Gesellschaft in Schnitzlers »Traumnovelle«. In: The German Quarterly 46,2 (1973), S. 202–209; für Scheible hingegen geht es Schnitzler »lediglich um Trivialisierungen des Motivs«, »das für das Zeitalter der Aufklärung zentral ist«; Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 87f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seine Unkenntnis der Maskerade-Regeln bedingt (er trägt ja keine Kavalierstracht unter seinem Mönchskostüm), doch dokumentiert diese Reaktion zugleich die für ihn typische Verhaltenweise. Wie schon so oft, wenn Sexualität alle gesellschaftlichen Tabus zu durchbrechen drohte, flüchtet er sich auch diesmal »ängstlich« »in die entfernteste Ecke« (S. 52), was ihn freilich als ungeladenen Gast des erotischen Festes verrät. Daraufhin nähert sich ihm eine Frau, warnt ihn vor der drohenden Lebensgefahr und versucht, ihn zur Flucht zu überreden. Hier scheint er endlich über seinen Schatten zu springen, wenn er statt eines Rückzugs die nackte Warnerin, die »ihm fast die Sinne umnebelte« (S. 53), verführen will. Doch vermag er abermals nicht, sämtliche Hemmnisse seiner domestizierten Triebe zu überwinden; er bedarf einer Schutzwand vor den Augen der Anderen, obwohl diese im offenen Saal selbst von ihren Trieben »gejagt« (S. 51) werden. Durch den Wunsch, sich mit der Frau in eines der »verschwiegenen Gemächer« zurückzuziehen, verpflichtet er sich dem Sexualusus des *Chambre séparée* als des einzigen Ortes sittenwidriger Lusterfüllung, die für ihn im wörtlichen Sinn im Rahmen bleiben muß. Zugleich versucht er, der kollektiven und apersonalen Triebsphäre auszuweichen, will er diese doch privatisieren und personalisieren, um seine anomische Triebhaftigkeit unerkannt auszuleben. Auf die Vergeblichkeit seines Versuchs weist ihn die Frau hin: »Es gibt hier keine Gemächer, wie du sie dir träumst.« (S. 53) Die wechselseitige Steigerung von Lust und Hemmung überfordert Fridolin bis hin zur Selbstentfremdung: »Er lachte wieder und kannte sein Lachen nicht«. (S. 54) Um der Gefahr der vollständigen Selbstauflösung zu entgehen, rettet er sich in das Klischee des tapferen Ritters, der glaubt, daß »alles, was bisher geschehen, vielleicht eine Prüfung seines Muts bedeutet hätte und daß ihm die herrliche Frau als Preis zufallen würde« (S. 55).

In der Begegnung mit der Warnerin erreicht Fridolin die letzte Etappe seiner Mutprobe. Die vorangegangenen nächtlichen Erlebnisse ordnen sich zu bloßen Durchgangsstadien eines zielgerichteten Bewährungsprozesses. In der Folge schwankt er zwischen einer kaum erträglichen Panik und der unabwendbaren Forderung, in der sexuellen Vereinigung mit der Frau den Sieg über sein feiges, gesellschaftlich formiertes Selbst davon zu tragen. Nicht ohne diese Trophäe »durfte diese Nacht abschließen, wenn sie mehr bedeuten sollte als ein schattenhaft wüstes Nachein-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ander von düsteren, trübseligen, skurrilen und lüsternen Abenteuern, deren doch keines zu Ende gelebt worden war« (S. 55f.). Hierbei scheint das ›hermeneutische‹ Deutungsmuster, das Fridolin benutzt, um seine Erlebnisse als Teile des sinnvollen Ganzen einer Mutprobe zu begreifen, dem Entwicklungsschema des Märchenhelden Amgiad entnommen, der nach mehreren Abenteuern als Wesir seinen lang ersehnten Bruder wiederzusehen vermag. Doch fällt es Fridolin nicht leicht, den makellosen Märchenhelden zu spielen. Als er des unbefugten Eindringens in die geheime Gesellschaft bezichtigt und aufgefordert wird, seine Maske abzulegen, wehrt er sich dagegen, den Schutz seiner reputationssichernden Anonymität preiszugeben. So kommt es, daß die unbekannte Warnerin statt seiner die Strafe auf sich nimmt. Mit dieser Rettung tritt sie in die Fußstapfen jener Bostane, der Tochter des Sektenführers, die im Prätext der »Traumnovelle« Assad aus den Klauen der Feueranbeter befreit. Fridolins zweites Dänemark-Erlebnis endet wie das erste: Wie er sich damals auf »ein solches Bitten« des *nackten* Mädchens, »ich solle mich entfernen«, »einer Ohnmacht nah« fühlte (S. 16f.), so sinkt er auch jetzt entkräftet zu Boden, als die *nackte* Frau nach dem Ausruf »Geh!« (S. 58) sich den Schleier vom Gesicht reißt.

Nachdem Fridolin der Villa verwiesen worden ist, beschäftigt ihn der Gedanke an die unbekannte Frau weiter. Er denkt jedoch nicht daran, sie zu retten. Statt dessen versucht er sich selbst als Opfer »einer unsichtbaren Gewalt« (S. 59) zu salvieren und heuchelt sich die Gewißheit »rühmlich bestandener Probe« (S. 61) vor. So steigert er sich in eine narzißtische Phantasie hinein, indem er die Tatsache, daß ihm die Identität der Frau unbekannt geblieben ist, als Lizenz für seine Projektionen nutzt: Fridolin auratisiert die sich für ihn aufopfernde Frau, um sich selbst zum von ihr bedingungslos begehrten Gegenüber zu erhöhen. Ihre edelmütige ›Opfertat‹ scheint ihm »dem königlichen Adel ihres unverhüllten Leibes« zu entstammen. Er imaginiert sich sogar als neuen Casanova, dem »solch ein seltsamer, unwiderstehlicher Zauber«, ja die »Wunder« wirkende »Macht über das andere Geschlecht innewohnt«. (S. 60f.) Wie in den anderen Situationen, in denen er der männlichen Rollenvorgabe nicht genügen konnte, begeht er von neuem einen Selbstbetrug, um nach Hause zurückkehren zu können. Auch wenn er bislang alle Stationen seiner Mutprobe letztlich als Scheiternder verlassen hat, scheint ihm



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

noch »nichts verloren«. Denn wie in allen vorangegangenen Erlebnissen gewährt er sich auch hier einen weiteren Aufschub fürs Handeln: »Morgen war auch ein Tag.« (S. 63)[22]

Zu Fridolins »läppischen, abgebrochenen Abenteuern« (ebd.) stehen die Traumerlebnisse seiner Frau, von denen sie ihm nach seiner Rückkehr berichtet, auf den ersten Blick in scharfem Kontrast. In ihrem Traum, der sich den sozialen Zwängen gänzlich zu entziehen scheint, erfüllen sich all ihre sexuellen Wünsche. Die einzelnen Traumsequenzen geben aufschlußreiche Einblicke in die Welt ihrer Triebe. Doch bei aller Enthemmung des sexuellen Triebes kehren das gesellschaftliche Rollenverständnis von Mann und Frau und die normativen Vorgaben der Geschlechterordnung selbst im vermeintlich von gesellschaftlichen Zwängen freien Traum als bestimmende Faktoren unbewußter Wunscherfüllung wieder. Denn nicht nur der Tabubruch, sondern vor allem auch das übersteigerte Rollenklischee einer sich der Lusterfüllung des Mannes fügenden Frau gibt Albertines orgiastischer Freude den Takt vor.[23]

Die Episoden und das Personal des Traums gehen aus den vorangegangenen Enthüllungen des Ehepaars hervor. Dessen Erlebnisse in Dänemark und am Wörthersee bilden die Koordinaten dieses dionysischen Traumrauschs. Dessen kompensatorische Funktion erhellt schon aus seinem Auftakt. Albertine fühlt sich in die Vergangenheit zurückversetzt, in der sie gegen ihren Willen »jungfräulich seine Gattin wurde« (S. 18), und gibt sich einer Deflorationsphantasie hin. Dafür schickt der Traum zu-

[22] Kluge dagegen deutet die Ereignisse in der geheimen Gesellschaft recht positiv, indem er sich die narzißtisch-apologetische Figurensicht Fridolins schier zu eigen macht. Daß die kompensatorische Erlebnisperspektive des lädierten Mannes vielfach ironisch konterkariert wird, entgeht Kluge: »ihm begegnet eine Frau, die ihn als Geliebten begehrt und die bereit ist, in ihrer Hingabe bis zum Äußersten zu gehen, für ihn zu sterben. Dieses Opfer bewahrt und schützt seine Ehre, da die Unbekannte verhindert, daß seine Maske abgerissen und seine Identität preisgegeben wird«; Kluge, Wunsch und Wirklichkeit (wie Anm. 16), S. 328.

[23] Daß Albertine noch in ihren ›freiesten‹ Phantasien an die Rolle einer auf ihren Ehemann bezogenen Ehefrau gebunden bleibt, wird auch durch den narrativen Modus, in dem ihre Traumerlebnisse präsentiert werden, unterstrichen. Ihr Traum wird nicht von einem allwissenden neutralen Erzähler geschildert, sondern von ihr selbst in spezieller Adressatenbezogenheit berichtet: In der Wiedergabe des Geträumten ist sie dabei nicht nur auf Fridolin als ihren Zuhörer und Ehemann bezogen, sie unterstreicht diese Orientierung an der ›ehemännlichen‹ Zuhörerinstanz durch beständige Ansprache: »*Du* nahmst mich« (S. 67, Hervorh. d. Verf.). Ihrer Erzählung wird dadurch formal jede Eigenständigkeit abgesprochen: nicht nur im Träumen, auch in der Wiedergabe des Geträumten bleibt sie an ihren Ehemann und damit an ihr Selbstverständnis als dessen Ehefrau gebunden.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

nächst ihre Eltern, welche die sozialen Gebote repräsentieren, einen Tag vor der Hochzeit fort »auf Reisen« (S. 66). So öffnen sich ihr verschiedene Daseinsmöglichkeiten:[24] Der offene Schrank präsentiert ihr »statt des Brautkleides eine ganze Menge von anderen Kleidern […] opernhaft, prächtig, orientalisch« (S. 67). Kaum kann sie sich entscheiden, was sie »zur Hochzeit anziehen« soll, als der Schrank auch schon wieder zufällt und Fridolin plötzlich vor ihrem Fenster steht. Ort und Zeit dieses Auftritts erinnern zwar an das Erlebnis am Wörthersee, doch mit dem verzagten Mann von damals, der »das richtige Wort« nicht fand, hat Fridolin hier nichts mehr gemein. Denn Albertines Traum bekleidet ihn mit der Rolle des Prinzen Amgiad: »Galeerensklaven hatten dich hergerudert […]. Du warst sehr kostbar gekleidet, in Gold und Seide, hattest einen Dolch mit Silbergehänge an der Seite« (ebd.). Mit dieser Rollenzuweisung macht der Traum das zu Beginn von der Tochter vorgelesene Märchen zum ersten Mal zum strukturbildenden Erlebnismuster – dort war ja die Rede von »vierundzwanzig braune[n] Sklaven«, die »die prächtige Galeere [ruderten], die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte« (S. 11). Fridolins Auftritt im Amgiad-Kostüm weist folglich auch Albertine als Angebeteter eines Prinzen die Rolle einer Prinzessin zu: »Ich war jetzt auch herrlich angetan, wie eine Prinzessin«. (S. 67) Hier scheint Albertine fast an die Stelle Assads zu treten, gilt diesem doch Amgiads unbedingte Liebe und unbeirrte Suche. Wie das geträumte ›Liebesdrama‹ seine Helden auf der Folie des Märchens einer Verwandlung in die prinzlichen Gestalten unterzieht, so korrespondieren ebenfalls seine Schauplätze mit den Kulissen des Prätextes. Bei ihrer ersten Liebesvereinigung befinden sich Albertine und Fridolin »sehr hoch im Gebirge«, dessen Bedrohungspotential durch die wiederholte Erwähnung »eine[r] steile[n] Felswand« prononciert wird – analog zur Geschichte von Amgiad und Assad, die in einem ausführlich beschriebenen, »unersteiglichen, furchtbaren Gebirge«[25] ihre erste Labung in der Fremde finden.

Im Verlauf des Traums erfährt der Rekurs auf das Märchen noch mehrere Wandlungen. Der kühne Held aus dem Abenteuermärchen entführt Albertine, genau wie sie es damals am Wörthersee erhofft hat, auf die

24 Vgl. Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 76.
25 Dalziel's illustrirte Tausend und Eine Nacht (wie. Anm. 9), S. 211.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wiese, in den Wald und auf den See hinaus. Eine solche Liebesverbindung braucht keine Hochzeitszeremonie mehr; die sexuelle Vereinigung findet in der Natur jenseits gesellschaftlicher Rituale statt: Der »Sternenhimmel« ist »die Decke unseres Brautgemachs. Du nahmst mich in die Arme und liebtest mich sehr.« (S. 67) Diese imaginierte Ekstase zeugt allerdings nur dem ersten Anschein nach von naturwüchsiger Triebhaftigkeit. Bei näherem Hinsehen wird deutlich, daß Albertine weiterhin den sozial normierten Mustern der Interaktion zwischen den Geschlechtern folgt. So selbstbewußt sie sich in dem früheren Gespräch mit ihrem Ehemann auch weigerte, in die passive Rolle des Objekts männlichen Begehrens gedrängt zu werden – sie ist doch bereits auf diese Rolle fixiert. Im Widerspruch zwischen aktivem Empfinden und passivem Verhalten befangen, wird sie zum Dauergast im Warteraum männlicher Verführungen. Bereits am Wörthersee erhoffte und erwartete sie, daß Fridolin zu ihrer Wunscherfüllung die Initiative ergreifen würde. Auch ihr Entschluß zur blinden Hingabe an den Offizier in Dänemark endete in der vergeblichen Hoffnung auf Avancen des ganz ahnungslosen Geliebten. Albertines Gefangenschaft im zeitgenössischen Weiblichkeitskonzept wird auch daran deutlich, wie sie Fridolin ihren Entjungferungstraum sprachlich vermittelt: Auf dem Höhepunkt der Vereinigung ist er der aktive Part, dem sie sich als Objekt seiner Leidenschaft nur fügt und hingibt: »Du nahmst mich« und »liebtest mich sehr«. (Ebd.) Fridolins süffisante Antwort auf ihren Traumbericht »Du mich hoffentlich auch« unterstreicht ihre klischeehafte Fixierung einmal mehr.

Die sittenwidrige Entjungferung erzeugt bei Albertine im Traum ein schlechtes Gewissen. Um dieses abzuwehren, träumt sie sich in das weibliche Rollenmuster der ›verführten Unschuld‹ hinein und erfährt sich als passives Opfer männlicher Verführung. Wünschte sie sich zunächst das sexuelle Erlebnis jenseits gesellschaftlicher Ordnungen, so mischt sich jetzt das schamerzeugende Über-Ich in ihren Traum ein. Es verhindert die Rückkehr in die Gesellschaft, beider »Kleider waren fort« (S. 68). Die befürchteten sozialen Konsequenzen des Normbruchs äußern sich in ihrer nicht mehr rückgängig zu machenden Entblößung.[26]

[26] Rey deutet die Traumpartie im Zusammenhang mit dem biblisch konnotierten »Sündenfall«; Rey, Arthur Schnitzler (wie Anm. 2), S. 115; für Scheible findet sich im Verschwinden der Kleider ausschließlich der »symbolische Ausdruck des Bedauerns, durch die Heirat die eigene Unabhängigkeit, die Möglichkeit, unter andern Menschen selbständig handeln zu können,



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Von Entsetzen und Scham gepackt, macht Albertine Fridolin für ihren Zustand verantwortlich und entlastet sich moralisch. So geht Fridolin schuldbewußt fort, um beiden Gewänder zu verschaffen, und wird dabei »von einer Menschenmenge verfolgt« (S. 69). Hiermit übernimmt Fridolin nun die Rolle Assads, der sich in die Stadt der Magier begibt, um Nahrungsmittel zu besorgen, und dabei von den Feueranbetern verfolgt wird, während Amgiad auf ihn wartet.

Fridolins durch Fürsorge motivierte Abwesenheit kümmert Albertine aber kaum, vielmehr wird ihr »ganz leicht zumut« (S. 68). Nicht von ungefähr evoziert das Fortbleiben des Ehemanns »die Melodie eines Tanzes, die wir auf der Redoute gehört haben«: eine klare Reminiszenz an die beim Ballbesuch »versäumten« erotischen »Möglichkeiten«, die sie nicht wahrzunehmen wagten. (S. 13) Als sie in die Melodie einstimmt, erblickt sie eine Stadt, die »tief unter mir« liegt und »von einer hohen Mauer umgeben« ist. (S. 68) Träumend verbildlicht Albertine hier die sie einengende, von gesellschaftlichen Konventionen domestizierte Ehe als »eine längst und für immer versunkene Stadt«;[27] diese spaltet sie von sich

preisgegeben zu haben: anders wäre die hemmungslose Aggression des Unbewußten gegen Fridolin nicht zu erklären«; Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 77. Entgegen Scheibles Vermutung scheint mir der Grund für Albertines Aggression durchaus anders ermittelbar, spielt sie hier doch zur moralischen Selbstentlastung die Rolle der ›verführten Unschuld‹. Die als naturwüchsig inszenierte Hochzeit bedeutet zudem für die Braut keine Restriktion in selbstbestimmtem Handeln. Im Gegenteil: Nach ihrer Entjungferung vermag Albertine sich – nun als Frau – erst recht einer uneingeschränkten Lusterfüllung zu widmen. Daß die Empörung über den Verführer mit dem vorgeschobenen Bewußtsein über die unfreiwillig eingebüßte Unschuld inszeniert wird, markiert bereits ein signifikanter Bruch im sprachlichen Modus. Als Albertine Fridolin von ihrer psychischen Befindlichkeit nach der Entjungferung berichtet, wechselt sie gleitend vom indikativen Ausdruck zu einem konjunktivischen des »Als-ob«: »Ein Entsetzen ohnegleichen *erfaßte* mich, brennende Scham bis zu innerer Vernichtung, zugleich Zorn gegen dich, *als wärst* du allein an dem Unglück schuld« (S. 68; Hervorh. d. Verf.).

27 Die Diskrepanz zwischen Albertines Wunschvorstellung der Ehe vor der Eheschließung und ihrer Desillusionierung *danach* drückt sich in ihrer psychischen Ambivalenz aus, die in ihrem Traum zur ins Gegensätzliche umschlagenden Wahrnehmung der Stadt führt. Was ihr als versunken und von einer hohen Mauer umgeben scheint, schildert sie zunächst als »eine ganz phantastische Stadt« (S. 68). Die dermaßen differierenden Perspektiven entsprechen ihren differierenden Rollen als Jungfrau und Ehefrau. Das Bild der phantastischen Stadt verrät ihre voreheliche überschwengliche Ehevorstellung. Für diese Reminiszenz spricht nicht zuletzt die Unbeschreiblichkeit und Nicht-Identifizierbarkeit dessen, was ihre Faszination auslöst. Das Faszinosum Ehe entzieht sich dem Erschließungsversuch des Mädchens: »eine phantastische Stadt, die ich nicht schildern kann. Nicht orientalisch, auch nicht eigentlich altdeutsch, und doch bald das eine, bald das andere«. Daß hier Albertines regressive Phantasie im Spiel ist, zeigt sich bereits auf der trauminternen Ebene. Kurz vor ihrer Hochzeit steht Albertine im Traum vor einem Schrank, er enthält »eine ganze Menge von anderen Kleidern, Kostüme eigentlich, opernhaft, prächtig, orientalisch« (S. 67). Die Selbstwahrnehmung



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ab, läßt jedoch ihren zur Schamsicherung und Fürsorge verpflichteten Ehemann dort »von Haus zu Haus, von Kaufladen zu Kaufladen« eilen und »die schönsten Dinge ein[kaufen], die du für mich finden konntest«. (S. 69) Die auf Weltgewandtheit hindeutende »gelbe Handtasche« (S. 14) des dänischen Offiziers verwandelt sich in der Hand des Ehemanns bezeichnenderweise in eine »gelblederne« (S. 69) Einkaufstasche – an die Stelle des grenzüberschreitenden Abenteurers tritt die eingegrenzte, domestizierte und enterotisierte Hausväterlichkeit.[28] Bezeichnet Albertine die versunkene Stadt auch einmal als »eine ganz phantastische Stadt« (S. 68) mitsamt »eine[r] Art von türkischem Bazar« (S. 69), so bildet sich zudem zwischen dieser »phantastischen Stadt« und der »Stadt der Magier« im Prätext eine semantische Kohärenz heraus.

Während Fridolin durch die Stadt eilt, liegt Albertine nackt »auf der Wiese hingestreckt im Sonnenglanz«, bis »der Däne« auftaucht, der – im Gegensatz zu ihrem im labyrinthischen Gefängnis der finsteren Ehe-Stadt umherirrenden Ehemann – »indessen um die ganze Welt gewandert war« (S. 68). Jetzt erst, nachdem Fridolin als der ›Ordnungshüter‹ ehelicher Sexualität verschwunden ist, erreicht sie in ihrem Traum den Gipfel der Lust im rasch vollzogenen Rollenwechsel von der Verführenden über die Verführte bis zur Überwältigten: Sie lacht »verlockend«, will aber »fliehen«, und der Däne »sank zu mir auf die Wiese hin« (S. 69). An dieser Stelle wird auch die symbolische Bedeutung des Dänen deutlich. Nicht nur sein Standort »vor der Felswand« (S. 69) zeugt von seiner Furchtlosigkeit. Sobald er sich nach seinem zweiten Auftritt im Traum Albertine anzunähern sucht, zeigt er sich in einem anderen Erscheinungsbild:

> Er sah anders aus als zuvor, aber doch war er derselbe. Er blieb wie das erstemal vor der Felswand stehen, verschwand wieder, dann kam er wieder aus dem Wald hervor, verschwand, kam aus dem Wald; das wiederholte sich

der ehelich noch Ungebundenen wird an den vielfältigen Wahlmöglichkeiten eines Kleids anschaulich, das sie »zur Hochzeit anziehen« (ebd.) will.

28 Der Handtasche, in der Fridolin seine Einkäufe für Albertine unterbringt, werden in der Forschung unterschiedliche Symbolfunktionen zugewiesen. Erwähnenswert ist insbesondere Reys Deutung, die zu einem meiner Analyse konträren Ergebnis führt: Die Tasche diene als Ausdruck für die »Wunschvorstellung der Träumerin«, sie »zielt auf die Verschmelzung von Eros und Caritas in der Gestalt des Ehemannes. Was sich Albertine hier erträumt, ist also eigentlich ein Bild des idealen Gatten.« Rey, Arthur Schnitzler (wie Anm. 2), S. 116; Scheible gilt die Tasche als »ein eindeutiges Symbol des weiblichen Genitales: Fridolins Bemühungen stellen also den Versuch dar, durch materielle Gratifikationen auszugleichen, was die Ehe für Albertine an Triebverzicht mitbringt«; Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm. 1), S. 78.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

zwei- oder drei- oder hundertmal. Es war immer derselbe und immer ein anderer, jedesmal grüßte er, wenn er an mir vorüberkam […]. (S. 69)

Der Däne als »immer derselbe und immer ein anderer«, der seine Verführungsabsicht in ständiger Wiederholung signalisiert, wird von Albertine kaum in seiner persönlichen Attraktivität wahrgenommen. Vielmehr steht er symbolisch für die von Albertine an ihrem Ehemann vermißte Virilität. Als die *Imago* der Männlichkeit vereint er in sich alle sexuellen Verführungspotentiale, so daß er in dieser symbolischen Funktion wandlungsfähig bleibt. In seinem Zeichencharakter ist der Offizier für Albertine ein austauschbarer Mann, repräsentiert er jene Männer, von denen sie sich gern verführt sieht. So ist es kaum verwunderlich, daß Albertine schon in Dänemark mit jenem Unbekannten durchbrennen wollte, ohne ein Wort mit ihm gewechselt zu haben. Obwohl er als konkrete Person »immer derselbe« bleibt, ist er zugleich »immer ein anderer« als der gemeinsame Nenner aller virtuellen Verführer. Die Gleichzeitigkeit seiner Identität und Alterität ist also seiner symbolischen Bedeutung geschuldet, die ihm Albertines Triebdisposition zuweist.

Nach der sexuellen Vereinigung mit diesem Männlichkeitsideal löst Albertine sich aus der Zweierbeziehung und findet sich in einer Massenorgie wieder. In schier grenzenloser Natur und Zeit lebt Albertine – anders als Fridolin in der geheimen Gesellschaft – ihre sexuellen Entgrenzungsphantasien aus, in denen sich alle festen Paarbindungen auflösen. In der »unendlichen Flut von Nacktheit« bildet sie mit immer neuen Männern »nur eine Welle«. (S. 70) Die Geschlechtsakte entsubjektivierter Menschen führen zur orgiastischen Höhe, zum kollektiven Exzeß, dem als gemeinschaftlich vollzogenem Tabubruch jedes Schuldbewußtsein fremd ist.[29] Ihr früheres »Gefühl von Entsetzen und Scham« wird im Anblick der »tausend Paare« von dem »der Gelöstheit, der Freiheit« ersetzt. (S. 70)

[29] Für Kluge deutet Albertines Entgrenzungsphantasie – über die sexuelle Bedeutungsdimension hinaus – »ein Verlangen metaphysischer Art« an, reflektiert das »Bedürfnis nach Entindividualisierung und Verschmelzen mit einem universalen Lebensstrom« und steht damit unter dem Vorzeichen des um die Jahrhundertwende herrschenden kollektiven Sehnsuchtspotentials: »Die Tanz- und Wellenmetaphorik in Verbindung mit dem Kult des Nackten enthalten Reminiszenzen an irrationale, lebensphilosophisch begründete Strömungen der Jahrhundertwende. Entgrenzung erfüllt sich nur zum Teil im Sexuellen und erstrebt die Hingabe des ganzen Menschen in der Unendlichkeit der Natur und des Lebens. Dieser Albertine unbewußte romantische Wunsch erfüllt sich in ihrem Traum«; Kluge, Wunsch und Wirklichkeit (wie Anm. 16), S. 331.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ein prägnantes Beispiel für die paradoxe Begehrensstruktur Albertines liefert die Schlußsequenz ihres Traums. Ihre Wunschphantasie vereint zwei gegensätzliche Erwartungen, die im Konflikt der Träumerin zwischen der Rolle als *Ehefrau* und der als *Frau* gründen. Entsprechend wird die defizitäre Wirklichkeit zweimal überformt. Zunächst sieht die Träumerin als Fridolins Ehefrau einem Beziehungsdrama zu: Das Mädchen vom dänischen Strand taucht als Landesfürstin auf und stellt Fridolin vor die Wahl, entweder ihr Gatte und Fürst des Landes oder zum Tod verurteilt zu werden. Dies inszeniert Albertines Traum so, daß Fridolins flüchtig beendetes Erlebnis mit dem Mädchen – im räumlichen Arrangement kaum verändert – fortgesetzt werden könnte. Albertine überläßt das Paar aber keineswegs beiderseitigem Charmieren. Im Gegenteil: Es kann nach der Logik ihres kompensatorischen Traums »gar nicht anders sein, als daß du mir auf alle Gefahr hin und in alle Ewigkeit die Treue halten mußtest« (S. 71). Allen Todesgefahren zum Trotz gilt ihr die absolute Treue des Ehemanns. Die Bewußtseinsleere, die einst der nackte Körper des Mädchens bei dem »einer Ohnmacht« (S. 17) nahen Fridolin verursacht hatte, füllt Albertines Traum mit seiner dezidierten Entscheidung für die Liebe zur Gattin. Die *gleichzeitige* Empfindung von Eifersucht auf das Mädchen auf der einen und Ressentiment gegen den unschlüssigen Ehemann auf der anderen Seite überführt sie in eine Traum-Serie von *nacheinander* inszenierten Rollenspielen, um ihren Status als Ehefrau zu sichern und zugleich ihren Mann und das Mädchen mit sadistischer Lust zu bestrafen. Die »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad« dient hier erneut als Handlungsmuster. Nur werden die beiden männlichen Heldenrollen neu besetzt. Albertine adelt das Mädchen zu einer Fürstin nicht nur, damit Fridolins Ablehnung des Herrschaftsangebots sie selbst der vornehmen Rivalin überlegen erscheinen läßt. Die Fürstin nimmt damit auch die Gestalt des Prinzen Amgiad an, wenn sie – genau wie der »in seinen Purpurmantel gehüllt[e]« (S. 11) Prinz Amgiad zu Beginn der »Traumnovelle« – »im Purpurmantel« (S. 70) erscheint, um sich mit Fridolin, der jetzt die Rolle Assads erhält, vereinen zu können. Als er die Fürstin abweist, löst sie sich aber von der Rolle Amgiads, wechselt zur Rolle des Oberhauptes der Feueranbeter und läßt Fridolin wie Assad »in einem unterirdischen Keller« (S. 71) foltern. Hier tritt Albertine als ›lachende Dritte‹ an die Stelle des neuen Amgiad, nach welchem sich der



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

gequälte Assad sehnt.[30] Ihre komplexen Gefühlsimpulse dynamisieren die statische Beziehung der beiden Männer aus dem Märchen in variablen Dreiecks- und Geschlechterbeziehungen.

Sobald der brave Ehemann ihren narzißtischen Durst gestillt hat, wechselt Albertine von der Rolle der Ehefrau zu der einer Frau, die den loyalen, aber dabei feig-verzagten Mann verabscheut. Ihr Wunschtraum überformt nicht bloß die Realität, so daß sie ihre Eifer- und Rachsucht abarbeiten kann. Er reflektiert zudem das wirkliche Problem der uneingestandenen Verachtung, die sie für ihren Mann empfindet. Auf Fridolin, den die Fürstin ans Kreuz schlagen läßt, schaut sie von der Bergwiese herab. Ehe er für sie sein Leben opfert, deutet sie sein zufriedenes Lächeln so, »daß du meinen Wunsch erfüllt hattest und mir alles brachtest, wessen ich bedurfte: – Kleider und Schuhe und Schmuck« (S. 72). Fridolins liebevolle Zuwendung erscheint ihr aber »über alle Maßen töricht und sinnlos, und es lockte mich, dich zu verhöhnen«. Der Ehemann, der seine Frau mit den Insignien sozialen Prestiges ausstatten möchte, sinkt gerade dadurch zum beschränkten Bürger herab; sein Verhalten scheint ihr nichts anderes als fehlende Virilität zu sein. Den treuen Ehemann, den sie sich zuvor in der Rolle der Ehefrau noch gewünscht hatte, verspottet sie jetzt, indem sie »in den Armen eines Geliebten« ihre sinnliche Freizügigkeit zur Schau stellt. Sie lacht ihn aus »gerade darum, weil du aus Treue zu mir die Hand einer Fürstin ausgeschlagen, Foltern erduldet und nun hier heraufgewankt kamst, um einen furchtbaren Tod zu erleiden«. Von der träumenden Frau, der angesichts unbegrenzten Lustgewinns kein Wagnis zu unsittlich erscheint, wird er so sehr auf bürgerliche Fürsorgepflicht und eheliches Treuegebot fixiert, daß »dein Weg dir vorgezeichnet und jede Flucht« aus der »versunkenen Stadt« (S. 68) der Ehe auch »ohne jede Bewachung« »unmöglich« ist (S. 72). Das Traumbild von Fridolins selbstverschuldeter Gefangenschaft in der »längst und für immer« (S. 68)

[30] Scheible übersieht, daß das Traumgeschehen durch die Märchenhandlung überblendet wird. Darauf deutet der dem Mädchen und Amgiad gemeinsame »Purpurmantel«. So ist es irreführend, wenn Scheible behauptet, Albertine erscheine die junge, als Fürstin bekleidete Rivalin als »Ausdruck jenes absoluten Reizes kaum erst erwachter Erotik, den Albertine, die Frau von dreißig Jahren, nicht mehr auszuüben vermag«. Aufgrund der fehlenden intertextuellen Bezugnahme auf den Märchenstoff verkennt Scheible, daß Albertine ihre narzißtische Kränkung in doppelter Hinsicht kompensiert. Ihre Vergeltung gilt nämlich nicht allein ihrem ›untreuen‹ Ehemann, sondern auch dem Mädchen, das selbst als Landesfürstin von Fridolin abgewiesen wird und folglich nur eine der Ehefrau unterlegene Rolle spielen muß; Scheible, Arthur Schnitzler und die Aufklärung (wie Anm.1), S. 79.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verlorenen Gemeinschaft führt schließlich zu wechselseitiger Verfehlung und Entfremdung, und so »entschwanden wir einander, und ich wußte: wir waren aneinander vorbeigeflogen« (S. 72).

Die spezifische Logik des Traumgeschehens entfaltet in der Abfolge seiner Bildsequenzen den im Alltagsleben verdrängten Zwiespalt zwischen den Rollenentwürfen Albertines. Das Verhältnis geschlechtlichen Begehrens zwischen Mann und Frau kollidiert mit der familiären Pflichtbeziehung zwischen Ehemann und Ehefrau. Das einem fragilen Kompromiß unterworfene alltägliche Eheleben zerlegt der Traum in seine antagonistischen Komponenten. In Albertines Traum hebt Schnitzler die hierarchische Stufung auf, die Freud zwischen der Triebinstanz des »Es« und der sozial-moralischen Sanktionsinstanz des »Über-Ich« postulierte. Mittels einer psychologisch schlüssigen Darstellung scheinbar widersprüchlicher Wünsche beleuchtet er die Triebdisposition in ihrer sozialen und eben nicht nur biologischen Bedingtheit. Zwar opponiert die libidinöse Triebwelt gegen die sozialen Rollenvorgaben, doch reproduziert sie diese im dialektischen Umschlag zugleich. Genauer: Die Begehrensstruktur einer sich dem konventionellen Weiblichkeitsideal widersetzenden Frau speist sich gerade auch aus diesem.[31]

Die Fridolin mitgeteilten Traumabenteuer, in denen Albertine ihren Gatten als Feigling verspottet und ermordet hat, entfesseln dessen Wunsch, »Vergeltung zu üben« (S. 73). Er nimmt sich vor, seine unvollendeten, aber wirklichen Abenteuer nun »zu Ende zu erleben« und »ihr dann getreu zu berichten« (ebd.). Zu diesem Zweck unternimmt Fridolin am nächsten Tag einen Rundgang durch alle Stationen seiner nächtlichen Reise. Doch sein Bemühen ist vergeblich. Die jenseits gesellschaftlicher Konventionen angesiedelte Sphäre einer anomischen Triebwelt hat sich zwischenzeitlich verflüchtigt, und der angebrochene Tag taucht die Er-

[31] Rey hingegen betrachtet den Traum Albertines als »Schulbeispiel für die psychoanalytische Traumtheorie«. Der Traum, der allgemein »der Entfesselung der Libido« diene, biete auch Albertine »alles, was ihr das Super-Ego, die sittliche Ordnung der Wirklichkeit, verwehrt«. Daß das Über-Ich und die gesellschaftliche Sexualordnung Albertines Wunschvorstellungen geradezu als deren Teile mit formieren, übersieht Rey dabei. Diese Komplexitätsreduktion, die aus einer schematischen Anwendung der Freudschen Trieblehre auf Schnitzlers Erzählung resultiert, führt so zur Ausblendung des individualpsychologischen Problemhorizonts, den das Eingangsgespräch des Ehepaars als Exposition bildet. Albertines heimliche Ressentiments gegen ihren normtreuen Ehemann, die sie in ihrem Traum zum Ausdruck bringt, entpsychologisiert Rey entschieden, schreibt er doch Albertine schlicht »sadistische Instinkte« zu; Rey, Arthur Schnitzler (wie Anm. 2), S. 109.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

lebnisse der Nacht in das fahle Licht des Profanen. Die erlösungsbedürftige Pierrette entlarvt sich als eine Nymphomanin, deren Zuwendung wahllos und käuflich ist; seinen Besuch bei Marianne, die ihm zuvor ihre Hingabe versprochen hatte, jetzt aber zur Familie ihres Verlobten zieht, beendet er rasch mit einem flüchtigen Glückwunsch zur bevorstehenden Hochzeit; und die zuvor als »das reinste« Weiblichkeitsbild verklärte Dirne liegt mit einer tödlichen Geschlechtskrankheit im Spital. Erleichtert, weil er von der drohenden Infektion verschont geblieben ist, deutet er diesen Glücksfall aber zugleich als »ein letztes Zeichen« (S. 89) für das Scheitern seines Vorhabens, den bürgerlichen Habitus normgerechten Verhaltens abzulegen. Voller Selbstverachtung gesteht er sich ein, worauf seine ganze Lebensweise ausgerichtet ist: »Und war es gerade das, worauf es ankam: Gefahren zu entgehen?« Da dies für ihn offensichtlich so ist, fühlt er sich schon nicht mehr der schillernden Doppelexistenz gewachsen, die er sich zuvor nach dem gemeinsamen Mittagessen mit Albertine noch so lebhaft ausgemalt hatte: »zugleich der tüchtige, verläßliche, zukunftsreiche Arzt, der brave Gatte und Familienvater sein – und zugleich ein Wüstling, ein Verführer, ein Zyniker, der mit den Menschen, mit Männern und Frauen spielte, wie ihm just die Laune ankam« (S. 84). Die bürgerliche Lebensanschauung, »all diese Ordnung, all dies Gleichmaß, all diese Sicherheit seines Daseins« (S. 83) bedeutet ihm auf einmal nurmehr »Schein und Lüge«, so daß er gar den Fluchtplan schmiedet, »zu irgendeinem Bahnhof zu fahren, abzureisen, […] in der Fremde wieder aufzutauchen und ein neues Leben anzufangen« (S. 86f.).

Doch erweist sich der Wunsch, in ein alternatives Dasein aufzubrechen, als völlig illusionär. Fridolin sieht sich jetzt in all seiner Beschränktheit, er muß Albertine Recht geben, daß für ihn – wie sie es geträumt hatte – »jede Flucht unmöglich« (S. 72) war. Diese resignative Selbsterkenntnis bestimmt sein Verhalten während der letzten Etappe, bei der es ihm allein darum geht, in die Geborgenheit der familiären Sphäre und damit in die bürgerliche Ordnung zurückzufinden. Zwar versucht er noch, die Frau, die in der verflossenen Nacht für ihn ihr Leben opfern wollte, zu identifizieren. Als er in der Zeitung von einer Baronin liest, die – seiner Mutmaßung nach – einem als Suizid getarnten Giftmord zum Opfer gefallen ist, beginnt er, die frühere Leere des maskierten Gesichts durch das von Albertine zu ersetzen; ihm wird bewußt, daß er, »seit er die



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zeitungsnotiz gelesen, die Selbstmörderin, deren Antlitz er nicht kannte, sich mit den Zügen Albertines vorgestellt hatte« (S. 94).[32] Sogleich aber will er wissen, daß ihm »ununterbrochen seine Gattin als die Frau vor Augen geschwebt war«. Fridolin macht seine Frau also im nachhinein zum Zielpunkt all seines sinnlichen Begehrens. Sein früheres Streben, die wilde ›Nachtseite‹ seiner angepaßten Tagesexistenz auszuleben, lenkt er in die geläufigen Bahnen ehelicher Lebens- und Liebesordnung zurück – analog zu seiner anfänglichen Beteuerung gegenüber Albertine, er habe in seinen vorehelichen Geliebten stets nur sie gesucht. Die Transformation einer grenzenlosen Libido in grenzenlose Treue wird offenkundig, als er meint, im Seziersaal die Frau gefunden zu haben, die ihn aus den Fängen der geheimen Gesellschaft befreit hat. Zunächst zieht die ›schöne Leiche‹ ihn »magisch« (S. 99) an und animiert ihn zu einem »Liebesspiel« (S. 98). Dann aber deutet er ihren toten Leib als »den bleichen Leichnam der vergangenen Nacht«, der »zu unwiderruflicher Verwesung bestimmt« ist. (S. 101) Damit ist das Faszinosum unangepaßter Sexualität, das durch die eigenen Wünsche sowie den Traum seiner Frau erzeugt wurde, endgültig erloschen. Das alternative Selbstkonzept, mit dem er seinen bürgerlichen Lebensentwurf anomisch zu entgrenzen suchte, wird nach seiner mißlungenen Odyssee in das ›unbekannte Land‹ verborgener Triebenergien resignativ zu Grabe getragen.

Die Ehepartner, die in der psychischen Realität des Traums und in der traumhaft verschwimmenden Realität auseinanderstrebten, versöhnen sich am Ende der Novelle wieder. Nachdem Fridolin Albertine seine nächtlichen Ausschweifungen gestanden hat, schlummern sie nebeneinander in ihrem Ehebett ein und erfreuen sich des gemeinsamen Erwachens. Der optimistische Ausblick auf ein restabilisiertes Eheleben wird allerdings durch mehrere Ironiesignale in Frage gestellt. Fridolins Geständnis, das man in der Forschung oft als Garant dafür betrachtet, daß die Partner sich von nun an auch in der psychischen Tiefendimensionen ihrer Triebe verständigen können,[33] ist hierfür gerade kein Indiz, resultiert es doch bloß aus einem Zufall, nicht aber aus einem inneren

[32] Mit dem Bemühen, nach der Begegnung mit der Unbekannten sie *ex post* mit Albertine zu identifizieren, ›realisiert‹ Fridolin mitunter seine Wunschvorstellung einer Idealfrau, die zu unbedingter Hingabe an ihn fähig ist. Diese ›Reaktionsbildung‹ steht zugleich in einem komplementären Verhältnis zum Wunschtraum Albertines, in welchem sie Fridolin aus Liebe zu ihr sterben läßt.

[33] Vgl. Scheffel, »Ich will dir alles erzählen« (wie Anm. 2), S. 132f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Bedürfnis. Nach seiner Heimkehr möchte Fridolin seiner Frau das Geheimnis zunächst »wie ein[en] Traum« (S. 101) anvertrauen – so hätte er es als eine »Nichtigkeit« verharmlosen und ein Gleichgewicht zwischen ihrem und seinem Traum vortäuschen können. Doch die Maske, die er in der geheimen Gesellschaft getragen hat, ist Albertine durch Zufall in die Hände gefallen. Mit ihr setzt sie seinem Versteckspiel ein Ende, indem sie die Larve vor dem Einschlafen neben sich auf das Polster legt und ihm somit gleichsam noch im Schlaf die Maske vom Gesicht reißt. Dies führt zu Fridolins psychischem Zusammenbruch.[34] Für ihn birgt das enttarnende »übermütige« Arrangement keineswegs nur die »milde Warnung und die Bereitwilligkeit des Verzeihens« (S. 102). Es ist vor allem auch das Zeichen von Albertines Überlegenheit. Denn Albertine gibt ihm damit auf subtile Weise zu erkennen, daß sie ihn in seiner ganzen Schwäche durchschaut hat. Die auf dem Polster plazierte Maske, Symbol seiner Feigheit, erscheint ihm als weiteres psychisches Druckmittel der Gattin, deren Traum bereits den bürgerlichen Gatten bloßstellte und abwertete. Auch bildet er sich nicht von ungefähr ein, ihr müsse im einzelnen »bekannt sein, was er in dieser Nacht erlebt hatte« (S. 65).

Nun sind die Weichen für klare Machtverhältnisse zwischen den Ehepartnern gestellt. Albertine hat in ihrem Traum alle Schranken normierten Verhaltens hinter sich gelassen und dies Fridolin anvertraut, während er nur an die Grenze zu den »unheimlichen« Bezirken gelangte, um alsbald enttäuscht und gedemütigt in das gewohnte Ehebett zurückzukehren. Frieden vermag Fridolin in seiner Ehe folglich kaum als paritätischer Partner der Frau zu stiften.[35] Vielmehr unterwirft er sich nach seinem Zusammenbruch ihr als dem souveränen Part der Beziehung verbal wie nonverbal und wird zur rückhaltlosen Aufrichtigkeit verurteilt: »Ich will dir alles erzählen« (S. 102).[36] Er sieht zugleich »bittend zu

[34] Kluge spricht hinsichtlich dieses Gefühlsaufruhrs von einem »kathartischen Schock« mit der Annahme, daß Fridolins Aktivitäten nach der fraglichen Nacht »tatsächlich auf die Bewältigung des Erlebten schließen lassen«; Kluge, Wunsch und Wirklichkeit (wie Anm. 16), S. 319.

[35] Vgl. hierzu Perlmann, Der Traum in der literarischen Moderne (wie Anm. 18), S. 201.

[36] Das Motiv des Erzählens dominiert nach Scheffel neben dem Motiv des Buchs im Buch den Handlungsverlauf der »Traumnovelle« und bestimmt damit das Märchen aus »Tausendundeine Nacht« zum Prätext, dem auch der positive Ausgang der Wiener Ehegeschichte bescheinigt werden kann: Schnitzler zeige »psychologisch realistisch, wie seine Figuren aus der Illusion konventionell begründeter Rollenbilder und eines scheinbar selbstverständlichen Miteinanders erwachen, indem sie sich und dem Partner Halbbewußtes bewußt machen und



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ihr auf«, so daß Albertine wie in ihrem Traum auf ihn herabschauen kann. Auch nach der Beichte überläßt er der Überlegenen die Rolle einer Richterin, um »zweifelnd und hoffnungsvoll« ihr Urteil über seine Ehetauglichkeit abzuwarten. Auf Fridolins Frage – »Was sollen wir tun, Albertine?« (S. 103) – nimmt sie die Zügel in die Hand und tut mit psychologischem Geschick genau das, was ihr Mann wollte, um die Ehe als Schutzgebiet der Familie zu retten. Sie stellt die harmonieverbürgende Balance zwischen seinen und ihren Eskapaden her und macht seine Niederlage wieder wett. Sie »glaubt« – oder besser: will sich und dem bekümmerten Ehemann glauben machen –, »daß wir aus allen Abenteuern heil davon gekommen sind – aus den wirklichen und aus den geträumten« (ebd.). Ist Albertine gewillt, für die beendete Ehekrise nachdrücklich dem »Schicksal dankbar [zu] sein«, so vermag sie hiermit jener Skepsis Fridolins entgegenzuwirken, die ihn zuvor zur Virilitätsprobe getrieben hatte. Er glaubte ja, seine bloß durch Zufälle fortbestehende Ehe müsse als notwendig legitimiert werden. Der nagende Zweifel wird jetzt aber durch den therapeutischen Spruch der verständigen Ehefrau ausgeräumt. Die Heilung der Ehe kommt dabei nicht nur durch ihr ›dezisionistisches‹ Urteil zustande.

Die in Traum und Realität erlebte Wahrheit der zerrütteten Ehe muß darüber hinaus noch dem wahren Bedürfnis der Ehepartner nach sozialer Sicherheit Platz machen. Auf die Frage Fridolins »Weißt du das auch ganz gewiß?« proklamiert Albertine die Undurchdringlichkeit und Relativität der Wahrheit, indem sie beschwichtigend beteuert, »daß die Wirklichkeit einer Nacht, ja nicht einmal die eines ganzen Menschenlebens zugleich auch seine innerste Wahrheit bedeutet« (S. 103). Wie sehr Albertine mit dieser Beteuerung ihren Mann wieder in die Harmonie geruhsamen Ehelebens zurückzuführen trachtet, verdeutlicht ihre Schutzgeste, die an die Eingangsszene erinnert. Doch während in dieser damals Fridolin und Albertine als gleichwertige Partner eingeführt wurden, die ihr gemeinsames Kind liebkosten – so »trafen sich die Hände der Eltern auf der geliebten Stirn« (S. 11) des Kindes –, überträgt sich nun dieses emotionale Fürsorgeverhältnis auf das zwischen den Ehepartnern: Albertine »nahm seinen Kopf in beide Hände und bettete ihn innig an ihre

dank einer besonders reflektierten Form von faktualem Erzählen Zugang zu ihrem Innern finden«; Scheffel, »Ich will dir alles erzählen« (wie Anm. 2), S. 132f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Brust«.[37] Mütterlich spendet sie dem ›kindlichen‹, schutzbedürftigen Mann Trost, ohne jedoch die Gefahren vollständig bannen zu können. Den Traum, aus dem Fridolin »für immer« erwacht sein möchte, kann sie lediglich »für lange« von sich weisen (S. 103). »Niemals in die Zukunft fragen« wird so zum prekären Wahlspruch ihrer Ehe, die sich der Brüchigkeit einer auf Treue ausgerichteten Sexualität bewußt ist.

Die Reise in die Welt verborgener Triebe endet nur vorläufig im vermeintlich wieder sicheren Hafen der Ehe. Und zwar signifikanterweise – schon wieder! – durch einen Zufall. Erinnert sei hier daran, was Fridolins nächtliche Odyssee motivierte: Er begab sich ja auf erotische Abenteuersuche im Glauben, erst dann zu seiner Frau zurückkehren zu können, wenn die Ehe, die vorrangig aus Zufall geschlossen und aufrechterhalten worden sei, nachträglich eine feste Begründung erfahre. Die Ehekrise findet – Albertines strategischem Appell an das rettende Schicksal zum Trotz – nur durch die von ihr wie von ungefähr entdeckte Maske ihre provisorische Lösung. Der zirkuläre Weg der Eheleute aus der Familie heraus und in sie zurück schließt also nicht mit einem makellosen Happy End wie das Märchen von Amgiad und Assad – das eben darum ein Märchen ist.[38]

Die Kluft zwischen Wunsch und Realität öffnete sich schon zwischen Albertines Traum, der die ›Schablone‹ des Märchens willkürlich abwandelt, und der eigenen Wirklichkeit des Märchens. Imaginierte sie Fridolin als den Prinzen Amgiad, der von »Galeerensklaven« zu ihr gebracht wurde, so fand sie sich selbst »auch herrlich angetan, wie eine Prinzessin« (S. 67).[39] Der danach mit Fridolin vollzogene Liebesakt unter dem

[37] Kluge zufolge zeigt sich Albertine bereits dort ihrem Mann überlegen, wo sie ihm von ihrem Traum berichtet: »Im Erzählen ihres Traums vollzieht sich ein Akt der Selbsterkenntnis und der Annahme dieses Selbst. Mit dieser Aufrichtigkeit ist sie Fridolin voraus, der bei seiner Heimkehr sofort eine Unwahrheit auftischt und sich dann vornimmt, ihr, was er erlebt hat, nur zu berichten, um Vergeltung üben zu können für die Enthüllung ihres Selbst in ihrem Traum.« Kluge, Wunsch und Wirklichkeit (wie Anm. 16), S. 332.

[38] Scheffel verweist hingegen auf die positive Signalfunktion des Märchens: »Unabhängig von Inhalt und Herkunft des Märchens läßt sich – von der Ebene des Erzählens aus betrachtet – der unmittelbare Beginn mit einer Märchenszene zugleich als Fiktionssignal und Hinweis darauf verstehen, daß auch die folgende Geschichte im Zeichen der Incipit-Formel ›Es war einmal‹ beginnt und wie ein Märchen zu lesen ist, das seine Helden eine Folge von Abenteuern bestehen läßt und schließlich einem guten Ende entgegenführt.« Scheffel, »Ich will dir alles erzählen« (wie Anm. 2), S. 131.

[39] Schrimpf legt den Märchensequenzen, welche der Wunschphantasie der Träumenden Gestalt verleihen, unbegründet eine negative Konnotation bei: »Die Galeerensklaven und der kostbar gekleidete Prinz aus dem Stück Kindermärchen des Eingangs wirken noch in



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Albertine erwähnten »Sternenhimmel« (S. 67) hat eine bedeutende Signalfunktion. Zunächst zeichnet sich ein doppelter Transformationsprozeß ab: Wenn Albertine Fridolin von ihrem Traum erzählt, transformiert sie das Bildliche des Traums ins Sprachliche. Mit Blick auf den in den Novellenanfang eingelagerten Märchenpassus, auf dessen Personal und Zeit-Raum-Koordinaten Albertines Traum rekurriert, bedeutet diese Transformation allerdings eine Rückübertragung ins Sprachliche. Gerade diese Überführung vom Sprachlichen (Märchen) über das Bildliche (Traum) zurück ins Sprachliche (Traumerzählung) erhellt das Verhältnis zwischen dem Märchenfragment und der Traumhandlung. Denn die von Albertine verbal vermittelten Traumsequenzen überführen die Märchen-Szene nicht bloß ins Bildliche, sondern scheinen den von der einschlafenden Tochter abgebrochenen Handlungsverlauf eigenwillig fortzusetzen. Dort hieß es:

> Vierundzwanzig braune Sklaven ruderten die prächtige Galeere, die den Prinzen Amgiad zu dem Palast des Kalifen bringen sollte. Der Prinz aber, in seinen Purpurmantel gehüllt, lag allein auf dem Verdeck unter dem dunkelblauen, sternbesäten Nachthimmel, und sein Blick – (S. 11).

Neben der Galeerenfahrt des Prinzen und dem »Purpurmantel«, in dem wenig später das Mädchen vom dänischen Strand als die Fürstin auftritt (siehe S. 70), adaptiert der von der Hochzeitsnacht unter dem »so *blau[en]* und weit gespannt[en]« »*Sternenhimmel*«, »wie er in Wirklichkeit gar nicht existiert« (S. 67, Hervorh. d. Verf.), handelnde Traum den »dunkel*blauen* sternbesäten Nacht*himmel*« (S. 11, Hervorh. d. Verf.) aus der Märchenpassage. Noch bezeichnender ist aber das temporale Verhältnis zwischen dem ›Urbild‹ des Märchens und dem ›Abbild‹ des erzählten Traums. An der Stelle, wo der Gedankenstrich den vorzeitigen Abbruch der (unabhängig von der eingeschlafenen Vorleserin) fortlaufenden Handlung markiert, scheint Albertines märcheninduzierter Traum anzusetzen. In diesem wechselt sie von der früheren Rolle der rezeptiven Märchen-Zuhörerin zu einer neuen produktiven Rolle: Zum einen ist sie als das begehrte Gegenüber des als Amgiad figurierenden Fridolin nun eine ›Märchen-Heldin‹, zum anderen zieht sie als ›Regisseurin‹

dem späteren grausigen Märchen-Alptraum Albertines nach«; Schrimpf, Arthur Schnitzlers »Traumnovelle« (wie Anm. 2), S. 178, siehe dort die Anm. 15.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

die narrativen Fäden der Traumhandlung. So insinuiert Albertine gleichsam, daß sich der zu Beginn der Erzählung erwähnte Prinz Amgiad, dessen Rolle später in Albertines Traum von Fridolin übernommen wird, auf der Galeerenfahrt zu ihr befindet. Der »dunkelblaue sternbesäte Nachthimmel«, unter dem Amgiad auf dem Verdeck liegt, und der später von Albertine bei der Liebesvereinigung mit Fridolin als »Decke unseres Brautgemachs« (S. 67) apostrophierten »Sternenhimmel«, der »so blau« ist, »wie er in Wirklichkeit gar nicht existiert«, bilden eine semantische Kohärenz, die zugleich einen chronologischen Zusammenhang zwischen der Märchenszene und der Traumhandlung stiftet. Die ›Lücke‹ des Gedankenstrichs scheint Albertine mit ihren träumend inszenierten Wunschvorstellungen zu füllen. Auf diese Weise wendet sie den durch den Gedankenstrich unbestimmt gebliebenen prinzlichen Blick (»und sein Blick –«) in ihr Inneres, das sie Fridolin mit der Erzählung ihres Traums offenbart. In diesem Sinne ist es nur konsequent, daß die Traumerzählung ihm den Ein-Blick in die ihm bislang ›unbekannt gebliebene‹ erotische Wunschwelt seiner Frau gewährt.

Der auf der Figurenebene erlebte Glanz der exotischen Romanze wird auf der intertextuellen Reflexionsebene der Erzählung ironisch konterkariert. Albertine verstrickt sich gleichsam als das gesuchte Gegenüber von Amgiad in eine Doppelrolle. Ihr soll nicht nur die Suche des für ihr familiäres und soziales Wohl sorgenden Ehemanns gelten, sondern auch die eines sie begehrenden Mannes. Die familiäre Solidaritätspflicht will sie so im erotischen Gewand leuchten lassen. Dieses Anliegen verstößt jedoch eklatant gegen die Vorlage des Märchens. Nicht als Prinzessin kehrt sie zurück zu Fridolin, sondern als ein ›zweiter Assad‹ verbindet sie sich familiär mit ihm. Durch diese ironische Dimension, welche von der unterschwelligen, aber permanenten Präsenz des Märchens generiert wird, verschärft sich die scheinbar entschärfte Ehekrise in Wahrheit aber.

Mit Blick auf die ironisch-subversive Funktion der »Geschichte der Prinzen Amgiad und Assad« ist die entstehungsgeschichtliche Rekonstruktion von Schnitzlers Umgang mit dem Märchen aufschlußreich. Nachdem er im Jahre 1922 die intensive Ausarbeitung des über fünfzehn Jahre liegen gelassenen Entwurfs begonnen hatte, erfand er – gegen die Figurenvorlage des Märchens – eine Prinzessin namens Almeida, durch die er offensichtlich den Prinzen Assad ersetzen wollte. Die Erzählung



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sollte nämlich, wie es auf der ersten Seite des vom 13. [?] 1922 bis zum 19. März 1923 datierten Typoskripts heißt, folgendermaßen beginnen:

> Vierundzwanzig Sklaven ruderten die Galeere, die den Prinzen Amgiad an das unbekannte Ufer bringen sollte. Er selbst aber, in seinen scharlachnen Mantel gehüllt, lag allein auf dem Deck unter dem dunkelblauen Nachthimmel und sein Blick, in dem *Prinzessin Almeidens* helles Bild allmählig erloschen war, suchte in dämmernder Ferne –[40]

Doch in der endgültigen Fassung der Novelle änderte Schnitzler die Personenkonstellation der Vorlage nicht, um im Hinblick auf den ironischen Schluß der Ehehandlung mit dem Erwartungshorizont zeitgenössischer Leser zu spielen.[41] Wenn der Prinz Amgiad für seine unbeirrbare Suche mit der Prinzessin Almeida belohnt würde, hätte der Autor zwar den harmonischen Schluß der Ehegeschichte dahingehend ironisch relativieren können, daß die Treue »immer auch ein Märchen« bleiben müsse. Die ironische Aussagekraft formuliert er aber durch den Verzicht auf den ›Geschlechtswandel‹ Assads radikaler. Den zeitgenössischen Lesern signalisiert ja der zu Beginn der »Traumnovelle« genannte Name Amgiad, daß es sich hier um ein Märchen von zwei Brüdern, also um eine asexuelle Familienkonstellation handelt.

Die sexuelle Doppelmoral der Ehepartner, die auf einen zwar gesellschaftskonformen, aber ›faulen‹ Kompromiß hinausläuft, wird nicht zuletzt an der ›falschen‹ Erwartungshaltung angesichts des zugrunde liegenden Märchens kenntlich. Dies antizipiert die Eingangsszene, in der das Märchen erzählt wird. Die beschriebene Vorleser-Zuhörer-Dyade kehrt ein gängiges Rollenmuster der ›Gutenachtgeschichte‹ um. Nicht ein Elternteil liest dem Kind zum Einschlafen ein Märchen vor, vielmehr sind Vater und Mutter die Zuhörer des Kindes, das so – mit symbolischem Bezug auf die Erzählkonstellation von »Tausendundeine Nacht« – an die Stelle Scheherazades tritt, die mithilfe nächtlicher Erzählungen den ihr drohenden Tod *ad infinitum* aufschiebt. Das idyllische Familienbild am Anfang der »Traumnovelle« spielt mit dem untergründigen Signal eines ›falschen‹ sowie unsicheren Verhältnisses auf künftige Ereignisse

40 Vgl. Schnitzler, Postum Papers (wie Anm. 11). Bl. 15 (Hervorh. d. Verf.).

41 Die von Hofmannsthal verfaßte Einleitung zu der 1908 erschienenen Insel-Ausgabe von »Tausendundeine Nacht« belegt die Wohlbekanntheit des Märchen-Zyklus bei seinen Zeitgenossen: »Wir hatten dieses Buch in Händen, als wir Knaben waren; und da wir zwanzig waren und meinten, weit zu sein von der Kinderzeit, nahmen wir es wieder in die Hand, und wieder hielt es uns – wie sehr hielt es uns wieder!« Vgl. P II (1951), S. 270ff., hier: S. 270.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

an, die das momentane Familienglück gefährden können. Daß die erotische Paarbeziehung von der bürgerlichen Familiengeschichte überdeckt wird, kommt überdies in dem zirkulären Aufbau der Novelle deutlich zum Ausdruck. Sie beginnt nicht nur, sie endet vor allem auch mit dem akustischen Auftritt des Kindes. Einigen sich Fridolin und Albertine nach der Erfahrung außerehelicher Verlockungen darauf, ihre vom Eros abgespaltene Ehe fortzusetzen, so ist es allein die Tochter, die sich mit ihrem »hellen Kinderlachen« des wieder gewonnenen Familienglücks erfreuen kann.

Das Schlußtableau, in dem Fridolin und Albertine im Ehebett bloß »nebeneinander« liegen, ohne sich erotisch zu vereinigen, veranschaulicht konsequent, um welchen Preis hier die harmonische Symmetrie erkauft wird. Bedeutsam erscheint in dieser Hinsicht der Arbeitstitel der Erzählung. Während die »Doppelnovelle« Fridolins und Albertines Abenteuer im Bezug auf die übergeordnete Gattungskategorie »Novelle« als zwei Handlungsstränge ein und derselben Geschichte zusammenhält, ist diese Verbindung in dem endgültigen Titel »Traumnovelle« in ihre Bestandteile aufgelöst: Die *Traum*-Erlebnisse der Ehefrau und die Bewährungsprobe des Ehemannes, die sich im dramatischen Aufbau mit dem Höhepunkt der ›unerhörten Begebenheit‹ in der geheimen Gesellschaft als eine *Novelle* entfaltet, fügt der endgültige Titel in ein bloßes Nebeneinander zusammen. Schnitzler formuliert seine beziehungspessimistische Diagnose auch paratextuell[42] in Anspielung auf den Traum der Frau: Fridolin und Albertine werden weiterhin, wenn auch Seite an Seite, in der »längst und für immer versunkenen Stadt« (S. 68) ihrer enterotisierten Ehe herumirren, auf dem »sternbesäten Nachthimmel« ruht nur ihr »Blick –« (S. 11). Das Märchen von Amgiad und Assad dient damit nicht etwa als Medium der Poetisierung des profan und schal gewordenen Ehealltags. Im Gegenteil: Es entpoetisiert *e contrario* als Reflektor des Realitätsprinzips geradezu die entgrenzten erotischen ›Träume‹ der Ehepartner. Insofern vermag das Märchen als asexuelle Matrix die künftige Gemeinschaft der wieder vereinten Eheleute zu bestimmen, die nunmehr in bloß noch ›brüderlicher‹ Eintracht einen »neu[en] Tag« (S. 103) beginnen.

[42] Zur Analyse des Titels in gattungstraditioneller und psychoanalytischer Hinsicht siehe Hertha Krotkoff: Themen, Motive und Symbole in Arthur Schnitzlers »Traumnovelle«. In: MAL 5,1/2 (1972), S. 70–95.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Jana Schuster

# Orphische Resonanz
## Richard Deacons graphische Serie »It's Orpheus When There's Singing« und Rainer Maria Rilkes Poetik des Hörens

*Versuch über eine Entgrenzung der Sinne und der Künste*
*Gert Mattenklott zugeeignet*

1978/79 fertigt der englische Bildhauer Richard Deacon eine Serie von Graphiken unter dem Titel »It's Orpheus When There's Singing«. Das Zitat entstammt einer englischsprachigen Übersetzung des im Februar 1922 verfaßten Gedichtzyklus »Die Sonette an Orpheus« von Rainer Maria Rilke. Wie für diesen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Begegnung mit dem bildnerischen Schaffen Auguste Rodins, so markierte die Lektüre von Rilkes Sonetten für Richard Deacon einen entscheidenden Wendepunkt in der eigenen werkbiographischen Entwicklung. Bei der (Neu-)Formulierung seines künstlerischen Selbstverständnisses bezieht sich Deacon mit Rilke auf den antiken Orpheus-Mythos von der die Körperschwellen und auch die Grenze von Leben und Tod, Beseeltem und Unbeseeltem überschreitenden Macht der Musik. Die transgressive und transformative Wirkkraft der Akustik, die der Mythos verbürgt, steht für zweierlei Entgrenzungsversuche Modell: für eine Entgrenzung der Künste, wie Rilkes Rodin-Rezeption und Deacons Rilke-Lektüre sie jeweils gezeitigt haben, und für eine diese erst bedingende Entgrenzung der Sinne, wie Rilke sie je schon als genuine Leistung der Wahrnehmung begriff und im Gedicht zu befördern strebte. Die Leitmotivik der Rilkeschen Lyrik und das Formenvokabular von Deacons Zeichnungen verfolgen dabei mit je eigenen Mitteln dasselbe Ziel: eine Vermittlung der Dualismen von Innen und Außen, Subjekt und Objekt, Einzelnem und All(-en). Es bleibt dem bildenden Künstler Deacon vorbehalten, das komplexe Bedingungsverhältnis dieser Pole in konzeptioneller Fortführung von Rilkes Poetik des Hörens mit dem spezifisch akustischen Begriff der Resonanz zu belegen – und damit zugleich das dem mythischen



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Namen des Orpheus' anheimgestellte Verhältnis seiner eigenen graphischen und auch skulpturalen Arbeiten zu Rilkes Sonetten zu umschreiben.

## I

Im September 1978, neun Monate nach der Geburt ihres gemeinsamen Sohnes, begleitet der knapp 30jährige Bildhauer Richard Deacon die Keramikerin Jaqui Poncelet, seine Ehefrau, auf einen einjährigen Studienaufenthalt in die USA.[1] Deacon hat diese Reise später als »turning point«[2] in seinem Leben bezeichnet. In dem 1986 bis 1988 verfaßten Essay »Silence, Exile, Cunning« (›Schweigen, Exil, List‹) berichtet er im Rückblick:

> Up until that point, I had done a certain number of things, but was still feeling dissatisfied by what I had accomplished. Going somewhere else seemed to offer a situation where familiarity, habit and expectation could be left behind, and I could become what I wanted to be. Going was as much leaving as arriving. In the States I would be faced with deciding what to do.
>
> For some years previously I'd been reading Rilke, mainly his letters and his essay on Rodin. In New York, and indeed on the plane to New York, I began to read his ›*Sonnets to Orpheus*‹. I read them time and time again over the next five months. I began to make drawings, and at some point it became apparent that what I was drawing had a very distinct relationship to what I was reading. But elucidating exactly what the relationship was is more difficult.[3]

Die Zeichnungen seien »by no means literal representations of aspects of the poems«[4]. Die Schwierigkeit, ihr Verhältnis zu Rilkes Sonetten zu ergründen und zu spezifizieren, reflektiert Deacon auch in seinem Notizbuch:

1 Im September 1902, anderthalb Jahre nach der Eheschließung mit der Bildhauerin Clara Westhoff und ein halbes Jahr nach der Geburt der gemeinsamen Tochter Ruth, war der damals 26jährige Rilke seinerseits von Westerwede nach Paris aufgebrochen, um zum Unterhalt der jungen Familie eine von Richard Muther in Auftrag gegebene Monographie über Rodin zu schreiben.

2 Zitiert nach Jon Thompson: Survey. Thinking Richard Deacon, Thinking Sculptor, Thinking Sculpture. In: Ders./Pier Luigi Tazzi/Peter Schjeldahl (Hg.): Richard Deacon. London 1995, S. 36–87, hier: S. 38.

3 Zitiert nach Richard Deacon: Skulpturen/Sculptures 1987–1993. Werkbiographie/Workbiography 1968–1993. Kunstverein Hannover 1993 (im Folgenden: KVH mit Seitenzahl), S. 124–126, hier: S. 124.

4 Zitiert nach KVH, S. 126.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> The drawings are intentionally extremely representational. I have difficulty in deciding of what they are representations. This concerns their reference. I have difficulty in corroborating their reference with something. Except I have considered ›*Sonnets to Orpheus*‹ as their subject.[5]

Rilke hatte den zweiteiligen Zyklus von insgesamt 55 Sonetten an seinem letzten Wohnort in Muzot bei Sierre im Schweizer Wallis im Zuge der Vollendung der schon zehn Jahre zuvor begonnenen »Duineser Elegien« innerhalb von nur drei Wochen im Februar 1922 verfaßt und damit, knapp fünf Jahre vor seinem Tod, seine späteste Werkphase eröffnet.[6] In dem Essay von 1986 bis 1988 rekapituliert Deacon zunächst Rilkes Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit der Rede, wie sie, unter den unterschiedlichen generischen Vorzeichen von elegischer Klage und hymnischer Rühmung, sowohl die Elegien als auch die Sonette durchzieht:

> The first thing that attracted me to the »Sonnets«, I remember, was the way in which Rilke wrote of speech and, particularly, of song and of praise. Song and praise here are us and, at the same time, that which shapes the world […].[7]

Hier folgt, in der englischen Übersetzung, ein Zitat aus dem dritten Sonett des ersten Teils des Zyklus:

> Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
> Wann aber *sind* wir? […] (SaO I, S. 3)[8]

In den anschließenden Überlegungen erhebt Deacon die Begriffe »language« und »speaking« zu Paradigmen des menschlichen und speziell künstlerischen Weltverhaltens:

5 Zitiert nach KVH, S. 128f., hier: S. 129.

6 Zu Rilkes »Sonette[n] an Orpheus« vgl. die eingehende Interpretation von Hermann Mörchen: Rilkes »Sonette an Orpheus«. Stuttgart 1958, sowie die fundierte Analyse von Annette Gerok-Reiter: »Wink und Wandlung«. Komposition und Poetik in Rilkes »Sonette an Orpheus«. Tübingen 1996.

7 Zitiert nach KVH, S. 124.

8 Nach den in der Rilke-Forschung gängigen Abkürzungen werden Zitate aus den »Sonette[n] an Orpheus« hier mit der Sigle SaO sowie der römischen Zahl für den ersten oder zweiten Teil des 55 Gedichte umfassenden Zyklus und der arabischen Zahl für die Nummer des zitierten Sonetts in dem betreffenden Teil aufgeführt. Die zeitgleich zu den Sonetten vollendeten »Duineser Elegien« werden unter der Sigle DE mit römischer Elegien- und arabischer Verszahl zitiert. Andere poetische Werke und theoretische Schriften Rilkes werden nach der Kommentierten Ausgabe in vier Bänden. Hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski und August Stahl. Frankfurt a. M./Leipzig 1996 zitiert und mit der Sigle KA sowie arabischen Band- und Seitenzahlen aufgeführt.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> To sing or to praise not only describes the world but brings it into being – as if to say the right name by some resonance shapes the stuff of the world into this or that thing – or at least allows the particular thing to be distinguished. If this is so, then language – the place where speaking occurs – is itself our world. At the same time, there is no speaking without listening, hearing is a part of singing. We are both listeners and speakers; we are of and in language.[9]

Es ist das schöpferische Potential der Sprache bzw. des aktiven Sprachgebrauchs in einer Sprachgemeinschaft, welches Deacon hier fokussiert, um die sprachliche Welt- und Selbstkonstitution dem Schaffensprozeß des bildenden Künstlers gleichzusetzen:

> Since speech is constitutive of ourselves as human, to speak is both to cause the world to be and to be oneself. At the same time, speech is not a thing, but rather a product of community, built bit by bit in discourse. Speech is not nature, like stone or rock; it is manufactured. To make is also to bring into being, to cause there to be something.[10]

Gerade in ihrem Charakter als soziales Konstrukt, als Produkt eines fortlaufenden, mündlich und schriftlich betriebenen Diskurses, erhebt Deacon die Sprache hier zum Vorbild und Prüfstein für die Möglichkeit von künstlerischer Autonomie. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen tritt deutlicher hervor, welches Thema (»subject«[11]), welchen Leitgedanken Deacon den »Sonette[n] an Orpheus« sowie den eigenen Zeichnungen zuschreibt: Es sind die abstrakten Grundprinzipien der Wechselseitigkeit sowie der Fremd- und der Selbstbezüglichkeit, die Deacon in Rilkes orphischer Mythopoesie entdeckt und zueinander ins Verhältnis gesetzt erkennt. So zitiert er mit dem Schlußsatz des letzten Sonetts des ersten Teils des Zyklus den Schlüsselsatz jener Poetik des Hörens, welche auf Rilkes Verständnis der dichterischen Schöpfung als einer kreativen Rezeptivität und empfangenden Zeugungsmacht basiert.[12] In direkter

9 Zitiert nach KVH, S. 124. Im Hinblick auf derartige sprachtheoretische Reflexionen weist Jon Thompson auf Deacons Lektüre von Schriften Wittgensteins und Heideggers an der St. Martin's School of Art in London hin (Thompson, Survey [wie Anm. 2], S. 42f.).

10 Zitiert nach KVH, S. 126.

11 Ebd., S. 129.

12 Bekanntlich hat Rilke den poetischen Schaffensprozeß vorzüglich mit der Metapher eines (möglichst in Stille) zu erhorchenden ›Diktats‹ belegt, welche Empfindung freilich nicht über die handwerkliche Leistung des Dichtenden hinwegtäuschen dürfe. So schreibt er am 14. Mai 1911 in einem Brief an Marlise Gerding über die Entstehung des frühen Gedichtzyklus »Das Stunden-Buch« vom Herbst 1899 an: »Es ist lange her, ich wohnte damals in der Nähe Berlins […] und war mit anderen Arbeiten beschäftigt. Da stellten sich mir, seit einer



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Apostrophe des mythischen Archepoeten heißt es in den Schlußversen des ersten Teils der Sonette:

> O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
> Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
> sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.
> (SaO I, S. 26)[13]

In dem hier gefeierten Bedingungsverhältnis zwischen Hören und Sprechen erkennt Deacon den Kerngedanken seiner Zeichnungen: »Reciprocity and reflexivity are at the heart of the drawings […].«[14] Wie Deacon dem schöpferischen Sprachgebrauch in seiner sozialen Aktualität ein Wechselverhältnis von Selbst- und Weltkonstitution unterstellt, so begreift er mit Rilke das Hören als ein Empfangen des Wortes, als eine Begabung (respektive Begattung) zum eigenen Sprechen, Mündig- und Schöpferischsein. Dabei fällt es dem Bildhauer und Graphiker zu, jenes akustische Phänomen beim Namen zu nennen, welches Rilkes Konzeption des konstitutiven Wechselbezugs von Hören und Sagen, Empfangen und Ausgeben zugrunde liegt: die Resonanz, das Mit-Schwingen eines Körpers in der energetisch übermittelten Bewegungsdynamik eines anderen – »as if to say the right name by some resonance shapes the stuff of the world into this or that being«.[15] Insofern der antike Orpheus-Mythos namentlich in der von Rilke rezipierten Überlieferung Ovids[16] ein gleich-

ganzen Zeit schon, morgens beim Erwachen oder an den Abenden, da man die Stille hörte, Worte ein, die aus mir austraten und im Recht zu sein schienen […] endlich fiel mir die Stärke und das Wiedereinsetzen dieser inneren Diktate doch auf, ich begann eines Tages, Zeilen davon aufzuschreiben, das Aufschreiben selbst bestärkte und lockte die Eingebung, zu der unwillkürlichen Freude der inneren Bewegtheit kam die Lust an dem, was nun schon Arbeit war, und über diesem Eingehen auf eine innere Akustik bildete sich in steten Fortschritten das heraus, was Sie als das ›Buch vom mönchischen Leben‹ kennen. Die anderen Abschnitte sind später entstanden: da war es natürlich nicht mehr möglich, sich über die Entstehung zu täuschen, sie waren Arbeit vom ersten Augenblick an, aber diese Arbeit war niemals eine vorausgesehene oder beabsichtigte« (Rainer Maria Rilke: Briefe. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Altheim. Wiesbaden 1950 [im Folgenden: B], S. 280f.).

13 Mit den Schlußversen des ersten Teils des Zyklus endet auch die explizite Bezugnahme auf die mythische Vorgeschichte des Sängergottes. Im zweiten Teil der »an Orpheus« gerichteten Sonette wird der mythische Namensgeber der Gedichte nicht mehr apostrophiert.

14 Zitiert nach KVH, S. 126.

15 Ebd., S. 124.

16 Die russische Malerin Baladine Klossowska, die Weggefährtin von Rilkes Schweizer Jahren, hatte ihm zu Weihnachten 1921 eine französische Ausgabe der »Metamorphosen« in einem von ihr selbst illustrierten Einband geschenkt. Den sagenhaften Abstieg des Orpheus' in



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

nishaftes narratives Zeugnis von der Kraft der Musik zur psychophysischen Rührung gibt, bildet die Resonanz nichts weniger als den Kern- und Angelpunkt der Sage von der Um-Stimmung der Unterweltgötter, der Erweichung der Steine und der Befriedung wilder Tiere.[17]

Als buchstäbliche Verkörperung der auditiven Resonanz gilt den »Sonette[n] an Orpheus« eine jung verstorbene Tänzerin aus Rilkes Bekanntenkreis, Wera Ouckama Knoop, welcher der Gedichtzyklus als ein schriftliches »Grab-Mal« zugedacht ist.[18] So feiert das vorletzte Sonett des zweiten Teils den Tanz – im Gegensatz zu der trägen Natur – als die künstlerische Vervollkommnung einer ›hörenden Regung‹. In direkter Anrede der Verstorbenen heißt es dort:

> O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze
> für einen Augenblick die Tanzfigur
> zum reinen Sternbild einer jener Tänze,
> darin wir die dumpf ordnende Natur
>
> vergänglich übertreffen. Denn *sie regte*
> *sich völlig hörend* nur, da Orpheus sang.
> Du warst noch die von damals her Bewegte
> und leicht befremdet, wenn ein Baum sich lang
>
> besann, mit dir *nach dem Gehör zu gehen.*
> […] (SaO II, S. 28; Hervorh. d. Verf.)

die Unterwelt zur Auslösung Eurydikes hatte Rilke freilich bereits im Jahr 1904 in einem langen Erzählgedicht unter dem Titel »Orpheus. Eurydike. Hermes« nach dem plastischen Vor-Bild eines im Nationalmuseum von Neapel besichtigten antiken Grabreliefs verhandelt und einer eigenen Deutung unterworfen: Demnach provoziert erst die unerträgliche Spaltung und Dissoziation von Orpheus' Sinnen in das (räumlich wie zeitlich) rückwärts gewandte Gehör und das nach dem Gebot der Unterweltherrscher strikt nach vorne zu richtende Gesicht die fatale Umwendung zu der hinter ihm schreitenden Geliebten.

17 Den Begriff der Resonanz gebraucht Rilke selbst bereits in einem im Januar 1900 im Zuge seiner intensiven Lektüre von Nietzsches Schrift »Die Geburt der Tragödie« verfaßten Gedicht mit dem Titel »Am Rande der Nacht«, in dem es heißt: »Ich bin eine Saite, / über rauschende breite / Resonanzen gespannt.« (KA 1, S. 283) Zu diesem Gedicht siehe Paul de Man: Tropen (Rilke). In: Ders.: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt a. M. 1988, S. 52–87, bes. S. 65–70, sowie Gerhard Kaiser: Das Gedicht als elegische Rühmung. In: Ders.: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart. Ein Grundriß in Interpretationen. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1988, S. 635–667 mit Anm. S. 897–908, bes. S. 903f.

18 Der Untertitel der »Sonette an Orpheus« lautet: »Geschrieben als ein Grab-Mal für Wera Ouckama Knoop«.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie hier der Ursprung des Tanzes – und mit diesem auch der jener »Tanzfigur«, welche das Sonett in seiner optisch-tektonischen Gliederung selbst aufs Papier zeichnet, – in dem für die Überlieferungen einer mythischen Vergangenheit offenen Gehör verortet wird, so bestimmt der Schlußvers des ersten Teils der Sonette das Resonieren mit dem aufgenommenen Klang nicht allein als den Ursprung des Gehörs, sondern als die Voraussetzung des eigenen Mündigwerdens der »Hörenden« (SaO I, S. 26). An dieser zentralen Stelle des Zyklus ent-deckt sich das uneinholbare Initialmoment der dichterischen Rede bzw. der Klangdichtung der Sonette selbst als ein Moment der ersten Regung: Als ein je schon überholter kann dieser Ur-Sprung in demselben Maße nur mehr wiederholt, damit aber auch stets von neuem vergegenwärtigt werden, wie der mythische Sängergott und Archepoet ein je schon »verlorener« (ebd.), als solcher aber sehr wohl *an*zurufen und klangmächtig *auf*zurufen ist: »O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!« (ebd.)[19]

In dem zutiefst ambivalenten und intrikaten Wechselspiel zwischen der Berufung auf einen (nur) in der von Mund zu Mund wandernden Sage belegten Vorgänger und der Bekräftigung von dessen Auf- und Untergehen in der Wortmacht der Nachfolger problematisiert sich bei Rilke die Frage nach der Autonomie und Selbstbehauptungskraft des Künstlers innerhalb eines ganzen Netzwerks gattungs-, genre- und motivgeschichtlicher Filiationsreihen. Für Deacon wiederum stellt sich an dem zum ästhetischen Paradigma erhobenen Beispiel des gesprochenen bzw. gesungenen Wortes die Frage nach der Autonomie der Kunst im Zusammenspiel mit dem Stoff der Welt, der sich, »by some resonance«,[20] zum Ding formen bzw. vom Auge des Betrachters als solches erkennen lasse. Es ist das durch den konventionellen, arbiträren Bund von Sache und Wort bzw. von Signifikat und Signifikant verbürgte und je wieder neu eröffnete Wechselverhältnis von Sprach- und Dingwelt, wie es in den evokativen An- und Aufrufen der Rilkeschen Sonette aktuell wird, welches Deacon hier reflektiert, um es auf Schöpfungsmacht und Schaffensprozeß der bildenden Kunst zu übertragen: Das Machen, so Deacon in kongenia-

[19] Ulrich Fülleborn hat für den in Rilkes spätesten Gedichten auftretenden Sonderfall nominaler Rufe, die das Benannte zugleich an- und im eigenen Vollzug vergegenwärtigend aufrufen, den Terminus »Evokativ« geprägt, um einen »im Zwischenraum zwischen Vokativ und Nominativ schwebenden« Kasus zu bezeichnen (Ulrich Fülleborn: Das Strukturproblem der späten Lyrik Rilkes. Heidelberg 1960, S. 172).

[20] Zitiert nach KVH, S. 124.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ler Übereinstimmung mit Rilkes Einschätzung des bildnerischen Handwerks eines Rodin oder Cézanne, sei ein Hervorbringen.[21] Im Hinblick auf die »plastische[n] […] Dinge«[22] Rodins und die »in [ihre] malerischen Äquivalente übersetzt[en]« (KA 4, S. 631) Gegenstände in den Stilleben Cézannes hatte Rilke seinerseits emphatisch von einer »Dingwerdung« (ebd., S. 608) gesprochen, mit welchem Begriff er auf den semantischen Kern von frz. ›réalisation‹ zielte.[23] Während Deacon durch Rilkes Poetik des Singens und Hörens zur Reflexion auf das schöpferische Weltverhältnis der bildenden Kunst angeregt wird, so hatte sich umgekehrt Rilke anno 1903 das spezifisch dichterische »Handwerk« als das »[M]achen« von »geschriebene[n] Dinge[n]« begreiflich zu machen versucht.[24]

In Deacons Essay »Silence, Exile, Cunning« findet der Schlußvers des ersten Teils der »Sonette an Orpheus«, in dem die »Hörenden« zugleich als »ein Mund der Natur« (SaO I, S. 26) sich empfehlen, seine Entsprechung in dem Verweis auf das Gemälde »His Master's Voice« des britischen Malers Francis James Barraud (1856–1924), das mehreren internationalen Tonträgerkonzernen als Logo dient (Abb. 1.1 und 1.2):[25]

21 In einem Text von 1992 schreibt Deacon über Rilkes Verehrung für Rodins »Kunst-Dinge« (KA 4, S. 453): »A central plank of Rilke's interest in and writing about Rodin was puzzlement bordering on awe that something made as art could dispense with its maker and exist in the world of things.« (Zitiert nach KVH 183).

22 **Rainer Maria Rilke/Lou Andreas-Salomé: Briefwechsel. Hg. von Ernst Pfeiffer. Frankfurt a. M./Leipzig 1989** (im Folgenden: LAS), S. 105.

23 In einem Brief an Clara vom 9. Oktober 1907 – einem jener ›Briefe über Cézanne‹ genannten Briefe, in denen Rilke seiner Frau von der posthumen Ausstellung Cézannescher Werke im Pariser Salon d'Automne desselben Jahres berichtet – heißt es über Cézannes Verfahren der ›réalisation‹: »Das Überzeugende, die Dingwerdung, die durch sein eigenes Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hinein gesteigerte Wirklichkeit, das war es, was ihm die Absicht seiner innersten Arbeit schien […].« (KA 4, 608).

24 Unter dem Eindruck Rodins hatte Rilke sich nach seinem ersten Paris-Aufenthalt zum Ziel gesetzt, »Dinge zu machen, nicht plastische, geschriebene Dinge, – Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen« (LAS, S. 105), wie er am 10. August 1903 an Lou Andreas-Salomé schreibt. In dem Anfang November 1908 in Paris verfaßten »Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth« fordert Rilke den Dichter dazu auf, »hart sich in die Worte zu verwandeln, / wie sich der Steinmetz einer Kathedrale / verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut« (KA 1, S. 425, V. 132ff.).

25 In einer ersten Version des Bildes stellte Barraud den Hund seines verstorbenen Bruders, einen Terrier-Mischling namens »Nipper« (›Kneifer‹), erst drei Jahre nach dessen eigenem Ableben vor dem Trichter eines Edison-Bell-Phonographen dar. Da sich die Edison Bell Company aber uninteressiert zeigte, übermalte Barraud den Phonographen mit einem Grammophon und verkaufte das Gemälde 1899 für 100 Pfund an die neu gegründete Deutsche Grammophon Gesellschaft. Als eines der weltweit bekanntesten Firmenlogos liegen die Rechte an Logo und Markennamen für Europa und den Commonwealth heute bei der EMI



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Singing and listening are reciprocal activities. Mouths and ears are openings in the head. Both seem to imply resonance: sound comes out of and goes into hollowness. The dog on the His Master's Voice recording label can listen *and* bark.[26]

Abb. 1.1: Francis James Barraud: »Dog Looking at and Listening to a Phonograph« (1898), Öl auf Leinwand

Die Prinzipien der Wechselseitigkeit (»reciprocity«) und der (Selbst-)Bezüglichkeit (»reflexivity«), wie sie sowohl die auditive Weltwahrnehmung als auch die sprachliche Welt- und Selbstgestaltung prägen, setzen sich in Deacons Zeichnungen in dem spezifisch graphischen Wechselverhältnis von Einschluß und Öffnung um (Abb. 2.1–2.3). Deacon erklärt:

> All the drawings have an enclosure, an enclosing line, with, at some point, an aperture circumscribed by the enclosure. The aperture and the whole enclosure can be thought of as the head of Orpheus. In the world there are a large number of items you come across frequently – shoes, hats, pots, pans, cups, jugs, shells, bags, pockets, gloves, etc. – which have a similar form – an enclosure with a small opening. Rather than being straightforward images of a head, the drawings referred to the other things, sometimes very obviously.

Group. Ob Nipper, wie überliefert, tatsächlich vor dem Trichter eines Phonographen zu sitzen pflegte, um der auf Band aufgezeichneten Stimme seines verstorbenen Herrchens zu lauschen, ist freilich ungewiß.

26 Zitiert nach KVH, S. 126 (Hervorh. d. Verf.).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

There are also the questions of what an enclosure is, and what an opening is. An enclosure is a formation, a clarification, actuality; an opening is a possibility.[27]

Abb. 1.2: Francis James Barraud: »His Master's Voice« (1899), Öl auf Leinwand

Um diese ebenso grundlegenden wie weitreichenden Fragen nach dem Wesen der Struktur einer Öffnung bzw. eines Einschlusses ausloten zu können, ohne den graphischen Prozeß von dem vorgefaßten Gedanken an die resultative Erscheinung eines bestimmten Gegenstands einzuschränken, hatte sich Deacon Konstruktionsregeln aufgestellt.[28] Er erklärt:

> The drawings were constructed using a string, a pin and a pencil – this was the rule. All the curves were then built up from arcs or segments of circles of varying radii. This construction created a very fine mesh of marks, from which a final form slowly emerged, almost as if it had been captured.[29]

27 Ebd.

28 »There was no object being drawn, so in order to get a point where I could draw what I wanted, it seemed necessary to have rules. These were a means of avoiding some decisions about the appearance of the drawing as it developed.« (Ebd.).

29 Ebd. Ähnlich heißt es in Deacons Notizbuch: »These drawings commence from a geometric figure. A spiral links points on the figure. A series of arcs and curves partially tied to the spiral, is sprung off various points inside and outside the figure. The development of these curves builds up a network or ground against which specific shapes are allowed to emerge.« (Ebd., S. 129).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

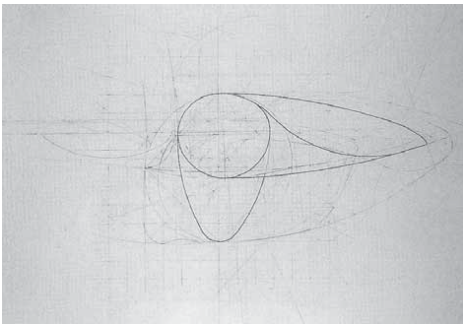


Abb. 2.1: Richard Deacon: »It's Orpheus When There's Singing # 3« (1978/79), Bleistift auf Papier (112 × 147,5 cm)

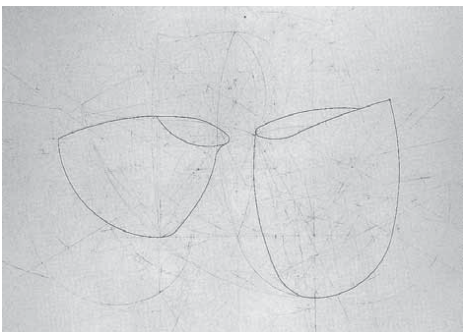


Abb. 2.2.: Richard Deacon: »It's Orpheus When There's Singing # 4« (1978/79), Bleistift auf Papier (150 × 115 cm)

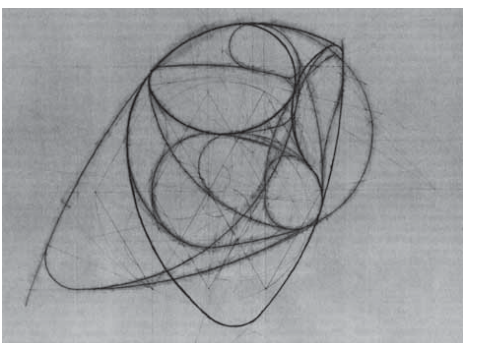


Abb. 2.3: Richard Deacon: »It's Orpheus When There's Singing # 7« (1978/79), Tusche und Bleistift auf Papier (112 × 147,5 cm), Tate Gallery, London

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Die Aufmerksamkeit für den formgenerierenden Prozeß der Produktion[30] impliziert auch ein phänomenologisches Interesse für den konstruktiven Prozeß der Rezeption, der in einem Augen-Blick des Erkennens gipfelt: Vor dem Auge des Betrachters zeichnet sich gewissermaßen in nascitu eine Formgestalt ab, deren geometrische Matrix – um hier mit dem Schlüsselwort der dichterischen Wahrnehmungslehre Rilkes zu sprechen – als »gewußte[ ] Figur« (KA 2, S. 377)[31] an- und einsichtig wird.[32] Für den Entstehungsprozeß der Zeichnungen konstatiert Deacon eine fortschreitende Ablösung von dem mythischen Motiv des abgeschlagenen Kopfes, aus dem es weitersingt, hin zu einer Einstellung auf das graphische Kernelement der Linie als jenes konstitutiven bildnerischen Elements, auf dessen (imaginären) Bahnen je auch Wahrnehmen und Erkennen sich vollziehen.[33] Der linearen Struktur der Graphik in ihrer genuinen Vermittlungsfunktion zwischen Geschlossenheit und Offenheit, Innen und Außen, hat Deacon im Rückblick die Bedeutung einer fortzuentwickelnden Grammatik – »something like a grammar«[34] – für

30 Die Konzentration auf die Prozedur des eigenen künstlerischen Vorgehens und auf dessen spezifische Mittel hat Deacon selbst auf den Einfluß der Fachliteratur im Haus seiner Eltern, einer Ärztin und eines Armeepiloten, zurückgeführt: »In medicine and flying«, sagt Deacon, »procedure is all-Important« (ebd., S. 85).

31 Zu Rilkes Poetik der »Figur« siehe grundlegend Beda Allemann: Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts. Pfullingen 1961 sowie ders.: Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik. In: Käte Hamburger (Hg.): Rilke in neuer Sicht. Stuttgart 1971, S. 63–82. Die Rilkesche »Figur« läßt sich als eine raumbildende, transitorische Bewegungseinheit definieren, die sich im Zuge des Wahrnehmungsprozesses entweder an der Oberflächenstruktur eines statischen Gegenstands entfaltet oder aber von der ephemeren Bewegungskurve eines Körpers choreographisch beschrieben wird und in einem epiphaniehaften Augen-Blick des Betrachters ihre vorübergehende, perspektivisch bedingte Gestalt gewinnt. Die »gewußte[ ] Figur« (KA 2, S. 377) ist ein Leitmotiv der spätesten, konstruktiv-abstrakten Lyrik Rilkes: Als geometrische Matrix, die sich im Wechselspiel von Muster und Vollzug je wieder neu herstellt, findet sie ihr letztgültiges Modell in der abstrakten Konstellation des Sternbilds, das schließlich auch der Graphik des Gedichts als Vorbild dient.

32 Wie Deacon von einem feingliedrigen Netzwerk graphischer Marken spricht, in dessen Gewebe eine Form gleichsam eingefangen werden könne, so heißt es in einer im Herbst 1902 in Paris verfaßten Anmerkung Rilkes über Rodin: »Es ist sehr schön, ihn arbeiten zu sehen. Der Zusammenhang seines Auges mit dem Ton. Man glaubt alle die Wege seines Blicks, die sicheren, schnellen, ein Netz in der Luft bilden zu sehen, darin sich das Ding immer mehr verfängt.« (KA 4, S. 491).

33 »While the first drawings were concerned with a parallel between an enclosure and a human head, the later ones were concerned with aspects of picturing, recognition and identification implicit in the line being constructed.« (Zitiert nach KVH, S. 126).

34 »I think that a part of the fruitfulness of these drawings in respect to other work has to do with their method of being built: they are not pictures or plans, but rather constitute something like a grammar. Somehow they were ›in anticipation‹.« (Ebd.).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seine spätere skulpturale Arbeit zugewiesen. Die entscheidende Einsicht sei dabei jene in die Beziehung zwischen graphisch eingefaßtem Binnenraum und einfassendem Kontur gewesen,[35] die Deacon nun wiederum mit dem Wechselverhältnis von »speaking« und »listening« in Bezug setzt. Nicht allein bestimmt er dabei Singen und Hören als einander entsprechende, »reciprocal activities«;[36] indem er vielmehr die Körperöffnungen des Mundes und der Ohren gleichermaßen als Hohlräume betrachtet, zwischen welchen »sound«[37] frei hin- und herwandere, entschlüsselt er, ganz im Sinne der Rilkeschen Vorstellung vom »Mund der Natur« (SaO I, S. 26), den Sprechakt als ein Echo: Auch der Singende *re*-soniert. In Rilkes Mythopoesie bedingt die Phantasie von der schöpfergöttlichen Allmacht des gesprochenen Wortes[38] die vermeintliche Depotenzierung, tatsächlich aber die radikale Ermächtigung des Sprechenden zu dem Instrument einer höheren Macht, deren Gewalt auf dieses übergeht: Der Tod des als »verlorener Gott« (ebd.) beschworenen Einen ist notwendig, um die »unendliche Spur« (ebd.) von dessen Schöpfungsmacht freizusetzen, auf daß deren Potenz in den hohlräumigen Mündern und Ohren der »Hörenden« (ebd.) aufgefangen werde.[39] Eben diese frei flottierende, in dem befruchtenden Akt der Audition zu empfangende Zeugungskraft nennt Rilke in dem von Deacon zum Titel der Zeichnungen erwählten Schlüsselsatz des fünften Sonetts bei ihrem mythischen Namen:

35 »The drawings seemed to show that what was enclosed had a relationship to the contour.« (Ebd.).

36 Ebd.

37 »Mouths and ears are openings in the head. Both seem to imply resonance: sound comes out of and goes into hollowness.« (Ebd.).

38 Paul de Man hat der Rilkeschen Poetik des Hörens bekanntlich einen »reinen Phonozentrismus« unterstellt, dessen »äußerste[ ] Figur« der orphische »Ohren-Gott[ ]« darstelle (de Man, Tropen [wie Anm. 17], hier: S. 63 und 87). Wie jedoch einerseits Wortklang und Schriftspur in Rilkes selbstentlarvender Produktionsästhetik des zu erhörenden Diktats unlöslich aneinander gebunden bleiben und die Wechselbeziehung zwischen diesen beiden sinnlichen Erscheinungsformen der Sprache in der optoakustischen Leitmotivik der »Sonette an Orpheus« denn auch virtuos durchgespielt wird, so gilt es andererseits, zur Erfassung von Rilkes grundlegender Ästhetik und Poetik des bewegten Raumes den phänomenologischen Aspekt einer spezifisch vierdimensionalen Räumlichkeit des Hörens hervorzuheben, die eine zur eigenen Rede ermündigende Resonanz allererst ermöglicht.

39 In dem letztlich verworfenen Entwurf eines Schlußteils für ein im November 1915 in München verfaßtes Gedicht zu Dürers Holzschnittserie über die Apokalypse spricht Gott Selbst davon, »daß sich das verbreitete Gebrause« des Weltgeschehens »im muscheligen Ohr [sammele]«: »Sieh, in diesem Engen, Hingestellten / ordn ich das Gewühle meiner Welten: / das Vergehende geht in ihm vor.« (KA 2, S. 544).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn.
Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn

um andre Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
Ists nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
um ein paar Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden muß, daß ihrs begrifft!
Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.
Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet. (SaO I, S. 5)[40]

## II

Seine graphischen Reflektionen der akustischen Resonanz beförderten in der Folgezeit auch Deacons skulpturale Experimente auf das Wechselverhältnis von Innen und Außen. Zunächst hatte er zeitgleich mit den von der Lektüre der Sonette beeinflußten Zeichnungen eigene Keramiken gefertigt, in denen sich die graphisch konturierten Behälterformen zu dreidimensionalen Gefäßen vergegenständlichen. Die 1978/79 in den USA entstandenen keramischen und graphischen Arbeiten markieren nun im Hinblick auf die Plastik einen Wendepunkt in der werkbiographischen Entwicklung von Deacons Formensprache: Wie die biomorphen Gebilde der Zeichnungen jeweils von einer geometrischen Figur ihren Ausgang nehmen, so läßt Deacon in den nach der USA-Reise gestalteten Skulpturen rechtwinklig-architektonische und

[40] In diesem Sonett bestimmt sich der Zyklus der 55 Gedichte selbst als ein buchstäblich antho-logischer Kranz von lautlich und leitmotivisch miteinander verflochtenen poetischen Rosen, die im Zuge des zwischen dem graphischen Gitterwerk der Schrift und dem phonetischen Wortklang vermittelnden Rezeptionsprozesses auf- und je wieder verblühen.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kurvig-organische Formen in ein spannungsvolles Wechselverhältnis zueinander treten. Die erste, unmittelbar nach der Rückkehr nach London entstandene Skulptur (Abb. 3.1), die 1980 fertiggestellt und, unbetitelt, in demselben Raum mit den an den Wänden aufgehängten Zeichnungen ausgestellt wurde, überführt die linearen Konturen der Graphik in eine filigrane Konstruktion aus verleimtem Holz und Stahl, die ihrerseits die durchlässige Außenwand eines dreidimensionalen organischen Gebildes plastisch konturiert und im offenen Raum dessen Volumen andeutet. In dem buchstäblichen Sinne einer Einschreibung ihrer Konturen in den Raum wäre diese Skulptur als eine ›graphische‹ bzw. ›choreo-graphische‹ Plastik zu bezeichnen. Die geometrische Grundlinie des Umkreises gewinnt hier dank unterschiedlich stark gebogener Durchmesserlinien die räumliche Tiefe eines netz- oder siebartigen Behälters, in dessen Mitte der Umriß eines Tropfens Flüssigkeit sich abzeichnet. Es mag scheinen, als habe erst das Gewicht des flüssigen Volumens die faserige Fläche des überdimensionierten kreisrunden Gewebes in die Tiefe gedrückt: Die raumbildende (Schwer-)Kraft, welche die von Holz- und Stahlleisten umschriebene Zeichnung in dieser Betrachtungsperspektive zur dreidimensionalen Plastik formte, bliebe somit unsichtbar. Dieser Skulptur eignet dabei ebenjene »Freiheit«, welche Rilke schon in einem 1897 verfaßten Fragment der Graphik zugute- und vorbehält: Im Vergleich zu dem »Bild in seiner bunten breiten Plastik« stehe es der Zeichnung, »in welcher jede Linie Bewegung ha[be]« und »transitorisch erschein[e]«, »frei […], Gestalten in einen unbestimmten Raum zu setzen« (KA 4, S. 35). Für den Leser der »Sonette an Orpheus« macht die zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren vermittelnde Skulptur von 1979/80 zudem das rätselhafte Phänomen eines unfaßbaren, nur erahnten Volumens anschaulich, wie es das dritte Sonett des zweiten Teils des Zyklus den Spiegeln zuschreibt, indem es diese apostrophiert als

> […] wie mit lauter Löchern von Sieben
> erfüllte[] Zwischenräume der Zeit (SaO II, S. 3).[41]

41 Zu dem Motiv des Spiegels bei Rilke siehe Hellmuth Himmel: Das unsichtbare Spiegelbild. Studie zur Kunst und Sprachauffassung Rainer Maria Rilkes. Triest 1975. Ein Gedicht Rilkes vom März/April 1913 weist dem »Zwischenraum« eine explizit akustische Qualität zu, indem es diesen zu einer resonierenden »Muschel« erklärt, »[…] dran die Fuge / dröhnen w[e]rd[e] […]« (KA 2, S. 52).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

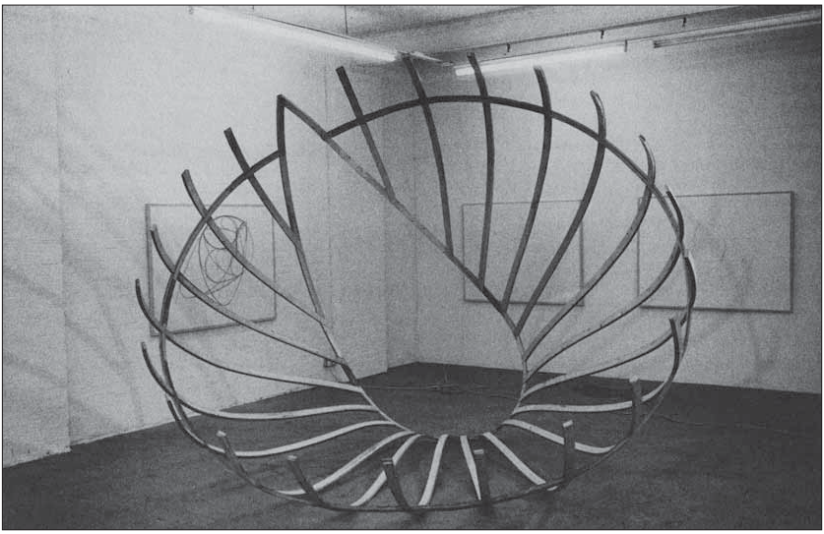


Abb. 3.1: Richard Deacon: »Untitled« (1979/80),
verleimtes Holz und Stahl (290 × 275 cm), Saatchi Collection, London

Der Protagonist in Rilkes 1910 veröffentlichtem Roman-Experiment »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge« wiederum wird über die den Spiegeln zugewiesene Scheidefunktion zwischen Sichtbaren und Unsichtbaren, Lebenden und Toten, belehrt: »›Man ist entweder drin […] dann ist man nicht hier; oder wenn man hier ist, kann man nicht drin sein.‹« (KA 3, S. 537) Auf die irritierende Erfahrung einer paradoxen Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit der konträren Empfindungen von Innen und Außen, Nähe und Entfernung, Selbst und Anderem zielt auch Deacons titellose Plastik von 1980, über die der Künstler 1982 in einem Interview sagt:

> [A]s you move around it your body sensation changes from being distanced from the object to being enclosed by it. The two experiences being within and being without – aren't compatible. The disjunction is similar to the ways one experiences others. In terms of the sculpture, there is an analogy drawn between trying to come to terms with distance and closeness – spatial measurements – and the other, to try to create equal respect for both positions.[42]

[42] Zitiert nach KVH, S. 132.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Unterscheidbarkeit zwischen Innen und Außen erscheint in Deacons ›graphischer‹ Skulptur nun aber gerade aufgehoben: Zunächst ist mit der vielgliedrigen Konstruktion gleichsam ein tragendes Gerippe aus dem Körperinneren nach außen gestülpt, um nunmehr als transparente, filigran gesponnene Außenhaut einen unsichtbaren Innenraum zu konturieren und bergend zu umspannen. Die tropfenförmige Öffnung in der Mitte des Netzwerkes wiederum gemahnt sowohl an ein austretendes Körpersekret wie an eine absorptive Körperöffnung. Gerade die vermeintliche Leere dieses ausgesparten Zwischen-Raums zwischen den Gitterstäben deutet eine unfaßliche, schier undurchdringliche Fülle an. Während Rilke in der zeichnerischen Linie den Eindruck des Transitorischen vermittelt findet, so suggeriert der skulpturale Kontur bei Deacon die Durchgängigkeit und Durchsichtigkeit eines imaginären plastischen Körpers, der sich dem Betrachter bzw. Begeher zugleich öffnet und verschließt. Wie die Zeichnungen von 1978/79 wirft diese Skulptur die Grundfragen auf, was eine Öffnung und was ein Einschluß sei: Die Gegenpole von »formation, […] clarification, actuality«, wie Deacon sie dem Einschluß zuschreibt, und jener »possibility«,[43] als welche er die Öffnung definiert, halten einander hier in einem irisierenden Wechselspiel in der Schwebe.

Mit gänzlich anderen Mitteln stellt sich die Frage nach Öffnung und Einschluß angesichts der zweiten nach 1979 gefertigten plastischen Arbeiten Deacons (Abb. 3.2): Eine galvanisierte Stahlplatte ist hier in eine konische Trichterform mit zwei offenen Enden gebogen, die mögliche Ein- oder Ausgänge markieren und zugleich der Aufnahme wie der Aussendung fähig scheinen. Vorbild dieser »dual relationships«,[44] die auch die Arbeiten der von 1982 an entstehenden Werkgruppe mit dem Titel »Art for Other People« prägen, ist erneut das Schallplattenlogo »His Master's Voice«. Deacon erklärt:

> In that image it isn't clear whether the dog is listening or whether he is actually speaking, barking, into the loudspeaker horn. It could be either since the horn is both an amplifying and a listening instrument.[45]

43 Ebd., 126.
44 Ebd., 136.
45 Ebd.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

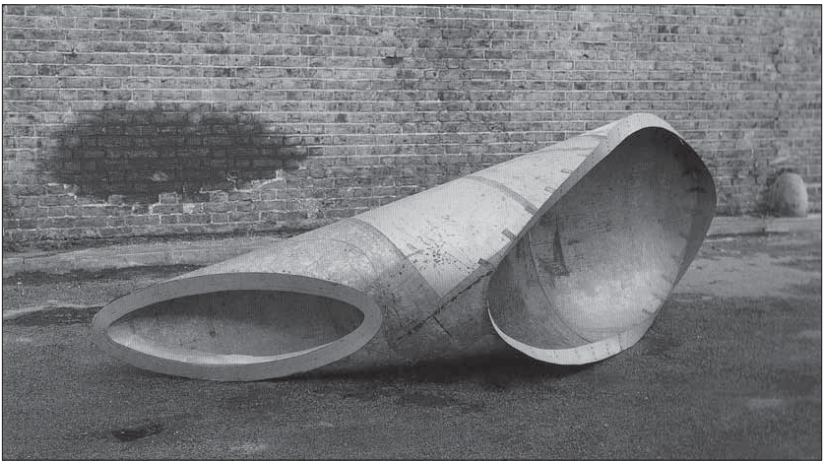


Abb. 3.2: Richard Deacon: »Untitled« (1980),
galvanisierter Stahl und Beton, (138 × 374 × 138 cm)

So auch sei eine jede Öffnung »as much receiving as offering«, und eine jegliche Gefäßform könne als »either emptying or filling«[46] betrachtet werden. Im Sinne der in den »Sonette[n] an Orpheus« entfalteten Wechselbeziehung von Singen und Hören gilt auch von den im Anschluß an Deacons Zeichnungen entstehenden Skulpturen: »Resonance and equivalence are central preoccupations.«[47] Deacon bedient sich hier des zweiseitigen Leitkonzepts der Resonanz, um auch und gerade mit den Mitteln der Plastik das Verhältnis zwischen Innen und Außen zu sondieren, das vordringlich an der neuralgischen Körperschwelle der Sinnesorgane virulent wird: Mit »For Those Who Have Ears« (Abb. 4.1), »Falling On Deaf Ears« (Abb. 4.2) oder »Blind, Deaf and Dumb« entstehen in den Jahren 1983 bis 1985 Skulpturen, welche die das menschliche »Sinnenbewußtsein«[48] prägende Dualität von psychophysischem Körperinneren und Um-Welt mittels eines großformatigen organischen Formenvokabulars nunmehr explizit an dem Grenzfall der menschlichen Sinne – und hier insbesondere des auditiven Sinnes – erfahrbar machen.

46 Ebd., 137.

47 Ebd. In einem Wortspiel pointiert Deacon, für die Skulpturen seien »structure, surface, shape and volume« zugleich »the means of making and the makings of meaning« (ebd.).

48 Rudolf zur Lippe: Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik, Reinbek b. Hamburg 1987.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

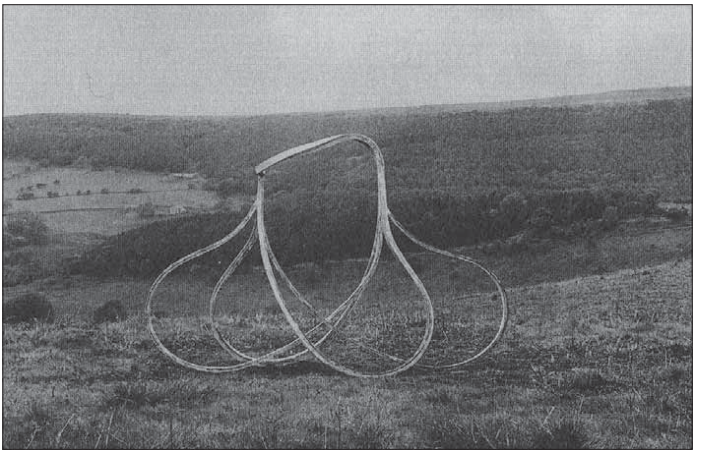


Abb. 4.1: Richard Deacon: »For Those Who Have Ears # 2« (1983), verleimtes Holz (273 × 400 × 110 cm), Tate Gallery, London

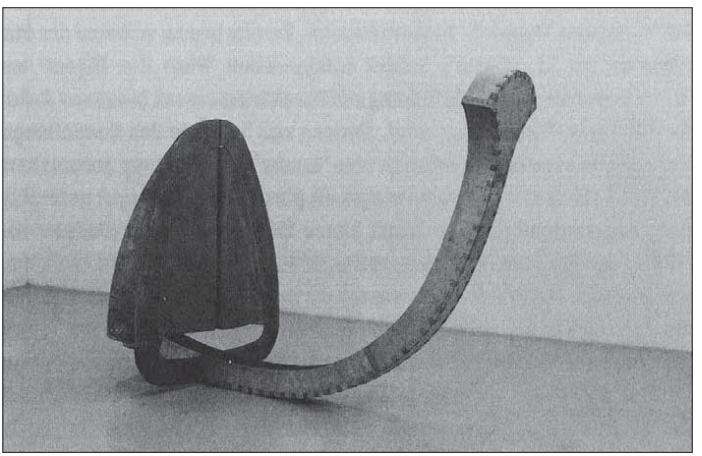


Abb. 4.2: Richard Deacon: »Falling On Deaf Ears # 1« (1984), galvanisierter Stahl, Leinwand (125 × 290 × 110 cm), Museum of Modern Art, New York

So besteht die Skulptur »Blind, Deaf and Dumb« konsequenterweise aus zwei komplementären Teilen, deren einer für einen geschlossenen Galerieraum und deren anderer zur Exposition unter freiem Himmel konzipiert ist. Die Differenzierung in Innen- und Außenraum, die zugleich



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf das philosophische Theorem einer Dichotomie von schwerfälliger Materie und frei umherschweifendem Geist anspielt, wird nun aber erneut gezielt unterlaufen:

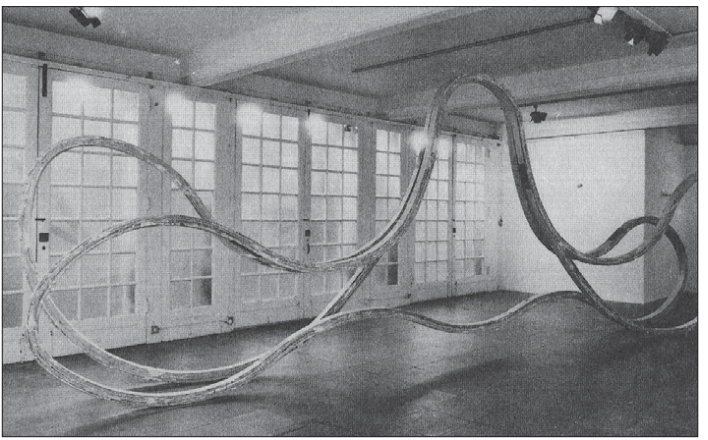


Abb. 5.1: Richard Deacon: »Blind, Deaf and Dumb # 1« (1985), Zink, bemalter Stahl mit Schrauben (370 × 800 × 380 cm), Sammlung Thomas Amman, Zürich

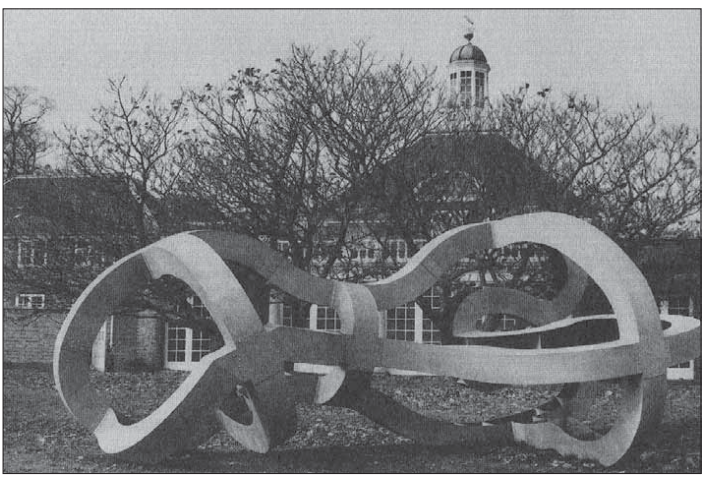


Abb. 5.2: Richard Deacon: »Blind, Deaf and Dumb # 2« (1985), laminiertes Holz (310 × 860 × 98 cm) Kroller Muller Museum, Niederlande



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die *indoor*-Version mit multiplen, geschwungenen Konturen aus dünnen, laminierten Holzleisten bildet in ihrer filigranen Beweglichkeit ein luftig-leichtes Gegengewicht zu der klaren architektonischen Rahmensetzung des Ausstellungsraumes (Abb. 5.1), wohingegen die durch milchige Fensterscheiben hindurch (un-)sichtbare *outdoor*-Version aus miteinander vernieteten, rechtwinkligen Stahlbalken zwar massiv auf dem Erdboden zu lasten scheint, dem sie umwandernden Betrachter aber mit jedem Schritt neue Perspektiven darbietet (Abb. 5.2).

Das subversive Spiel einer Umkehrung von Innen und Außen betreiben Rilkes »Sonette an Orpheus« ihrerseits mit spezifisch rhetorischen Mitteln: Bereits in dem programmatischen Eingangsgedicht bestimmt sich der Zyklus kraft der evokativen Vergegenwärtigung der orphischen Sangeskunst als eine die sicht- und greifbare Natur transzendierende, bedeutungstragende phonetische Klangstruktur, deren gattungspoetologisch normierte Tektonik im Ohr der Rezipienten sich auf- bzw. einzurichten strebt:

> Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
> O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
> Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
> ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.
>
> Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
> gelösten Wald von Lager und Genist;
> und da ergab sich, daß sie nicht aus List
> und nicht aus Angst in sich so leise waren,
>
> sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
> schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
> kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,
>
> ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
> mit einem Zugang, dessen Pfosten beben, –
> da schufst du ihnen Tempel im Gehör. (SaO I, S. 1)[49]

[49] Siehe zu diesem Sonett auch d. Verf., »Tempel im Gehör«. Zur Eigenbewegtheit des Klinggedichts am Beispiel des ersten der »Sonette an Orpheus« von Rainer Maria Rilke. In: Matthias Buschmeier/Till Dembeck (Hg.): Textbewegungen 1800/1900. Würzburg 2007, S. 354–373.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Eröffnung eines akustischen Zeitraums im Anheben einer singenden Stimme, die zu Anfang des Gedichts in dem dreimaligen, in Alliteration und Assonanz fortgeführten Ruf der Interjektion »O« in actu nachvollziehbar wird, ist hier in die Klang-Bilder eines organisch aufsteigenden »Baum[s] im Ohr« bzw. eines architektonischen »Tempel[s] im Gehör« gefaßt, die eine äußerliche Gestaltform bzw. ein begehbares Gebäude ins Körperinnere über- und eintragen. Die rhetorische Umkehr-Figur der Katachrese, die jeweils einen gestaltlosen innerlichen Vorgang oder Zustand in den sicht- und greifbaren Außenraum bzw. ein sinnlich-konkretes Äußerliches in das psychophysische Innere wendet, stellt eine zentrale Operation der späten und spätesten Poetik Rilkes dar. Richard Deacon hat diese in dem ersten Sonett initiierte Ein-Wendung in einer 1983/84 angefertigten Skulptur aus galvanisiertem Stahl, laminiertem Holz und Leinwand mit dem Titel »Tall Tree In The Ear« gestaltet (Abb. 6), die nun ihrerseits das in dem Sonett beschworene Ineinander von vegetativem Organismus (in einer durch ein dreigliedriges Stahlgerüst umrissenen Birnenform) und menschlichem Gehör (plastisch konturiert durch den umhäuteten Umriß einer Ohrmuschel) als umkehrbar präsentiert: Zwar ist die anorganisch-silbern glänzende Stahlkonstruktion in ihrer aufwärts gebogenen, geradezu auf-gehobenen Schwere räumlich auf den Umriß der Ohrmuschel aufgesetzt, als würde das Gehör durch die harmonisch gegliederte Klangstruktur durchstoßen. In perspektivisch gewendeter Sicht aber kann es gleichermaßen scheinen, als erwüchse das durch die Ohrmuschel bezeichnete Hörvermögen selbst erst aus dem Klang, um dessen Ein- und Vorgabe seinerseits zu ›über-steigen‹. Mit dem wechselseitigen Bedingungsverhältnis der »reciprocal activities«[50] des Singens und des Hörens beschreibt das (perspektivisch) offene Gebilde dieser abermals ›graphisch‹ zu nennenden Plastik in der verwundenen Komposition von Stahlgerüst und mit Leinwand umhäuteter Holzfigur zugleich auch die Konkurrenz von architektonischer Konstruktion und organischer Struktur, welcher in Rilkes erstem Sonett in der Überführung des »Baum[s] im Ohr« in einen »Tempel im Gehör« (SaO I, S. 1) auch gattungspoetologische Relevanz zufällt.[51]

[50] Zitiert nach KVH, S. 126.

[51] Das Verhältnis zwischen der Wachstumsform des Baumes und der elaborierten Architektur des Tempels in Rilkes Sonett korrespondiert jenem zwischen zwei komplementären Wesenszügen der lyrischen Gattung: der rhythmisch-melodischen Lautstruktur und Aus-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

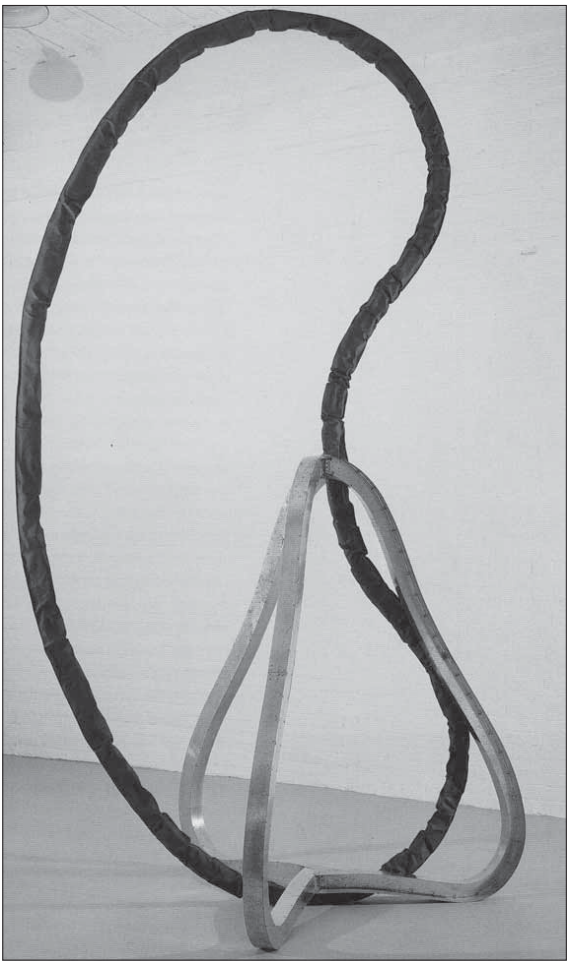


Abb. 6: Richard Deacon: »Tall Tree In The Ear« (1983/84),
galvanisierter Stahl, verleimtes Holz, Leinwand (308 × 105 × 205 cm)

drucksdynamik auf der einen und der metrisch und tektontisch regulierten generischen Form auf der anderen Seite, wie August Wilhelm Schlegel sie metaphorisch in dem Zusammenspiel von Wasserfluß und Tempelbau umschrieben hat. So definiert Schlegel das Lyrische in seiner Berliner Poetik-Vorlesung vom Wintersemester 1803/04 als das »Wasser der Poesie«, dessen Fluß in der »in sich zurückgekehrte[n] […] Form« des Sonetts zu »festere[r] Gestaltung« gelange (August Wilhelm Schlegel: Geschichte der romantischen Literatur. In: Ders.: Kritische Schriften und Briefe. Hg. von Edgar Lohner. Bd. 4. Stuttgart 1965, S. 185–194, hier: S. 193).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## III

Worauf sowohl Deacons skulpturale als auch Rilkes poetische Strategien einer unlöslichen Verquickung der menschlichen Erfahrungsräume von Innen und Außen zielen, läßt sich mit einem berühmten Neologismus aus einem im August/September 1914 verfaßten Gedicht Rilkes als »Weltinnenraum« (KA 2, S. 113)[52] benennen. Der paradoxale Vorstoß auf die Innenseite der Welt bzw. in die Welthaltigkeit des Inneren impliziert zweierlei: zum einen das Gebot zur anverwandelnden Ein-Wendung der Außenwelt ins Innere, zum anderen die Utopie eines bergend-geborgenen Binnenraumes inmitten des unbegrenzten Äußeren. Die Einsicht in den energetischen Wechselbezug zwischen einer vermeintlich in sich geschlossenen, unteilbaren Entität und dem diese umgebenden, raumzeitlichen Kontinuum aber hatte Rilke in Auseinandersetzung mit der Plastik Rodins gewonnen. In seinem Vortrag über den Bildhauer vom Juli 1907 spricht Rilke den Skulpturen Rodins das Verdienst zu, dem Betrachter als »eine wesentliche Eigenschaft plastischer Dinge« (KA 4, S. 462) eine »vielfach abgewandelt[e]«, »ganz klar bestimmte[ ] Oberfläche« (ebd.) vor Augen zu führen, welche schließlich erst die eigentliche Leistung der plastischen Kunst ermögliche: »die Erwerbung des Raumes« kraft der »Erwerbung und Aneignung des Lichts« (KA 4, S. 462f.), respektive des von diesem geleiteten betrachtenden Blicks. Bereits in seiner Ende 1902 fertiggestellten Auftragsmonographie über Rodin hatte Rilke die modellierte Oberfläche der Skulpturen, ihr ›modelé‹, als den eigentlichen Gegenstand der plastischen Arbeit herausgestellt. In der Erlebnisperspektive des forschenden Beobachters schreibt Rilke dort von der Oberflächenstruktur der Plastiken:

> Sie bestand aus unendlich vielen Begegnungen des Lichtes mit dem Dinge, und es zeigte sich, daß jede dieser Begegnungen anders war und jede merkwürdig. An dieser Stelle schienen sie einander aufzunehmen, an jener sich zögernd zu begrüßen, an einer dritten fremd an einander vorbeizugehen;

[52] Die vierte Strophe dieses fünfstrophigen Gedichts lautet: »Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum: / Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still / durch uns hindurch. O, der ich wachsen will, / ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.« (KA 2, S. 113) Um die in der Forschung vielfach unterschlagene Temporalität und Dynamik der Rilkeschen Raumkonzeptionen zu betonen, spricht Beda Allemann zurecht von Rilkes »Weltinnen*zeit*raum« (Allemann, Zeit und Figur [wie Anm. 31], S. 24; Hervorh. d. Verf.).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und es gab Stellen ohne Ende und keine, auf der nicht etwas geschah. Es gab keine Leere. (KA 4, S. 411)

Von der Dramatik, die dieser »Begegnung[]« von Licht bzw. Betrachterblick und dem Glanz des blitzenden, vermeintlich zurück- (oder zuerst) blickenden Steins innewohnen kann, zeugt eines der berühmtesten Gedichte Rilkes: das Sonett »Archaïscher Torso Apollos«[53] vom Frühsommer 1908. Es eröffnet den zweiten Teil des zweiteiligen Zyklus jener »Neue[n] Gedichte«, welche, unter dem prägenden Eindruck der bildenden Kunst Rodins und Cézannes, zwischen 1902/03 und dem August 1908 großenteils in Paris entstehen. Neben dem sehend machenden Licht sucht Rilke in der Rodin-Monographie auch die Rolle des unsichtbaren Leitmediums der Luft zu ergründen: In dem »Bestreben […], die Luft so nahe als möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen«, habe Rodin bisweilen »den Stein geradezu in ihr aufgelöst« (KA 4, S. 447). So scheine »der Marmor« mancher Skulpturen »nur der feste, fruchtbare Kern zu sein und sein letzter leisester Kontur schwingende Luft« (ebd.). In demselben Sinn rühmt Rilke bei einem Spaziergang mit dem Meister durch dessen Garten in Meudon bei Paris im September 1905 eine dort aufgestellte Buddha-Statue als »le centre du monde«.[54] Das vom Sommer 1908 datierende Schlußstück der »Neue[n] Gedichte« apostrophiert den titelgebenden »Buddha in der Glorie« denn auch als »Mitte aller Mitten, Kern der Kerne«, dessen »Schale« »im Unendlichen« (KA 1, S. 586) liege. Für die durch Luft und Licht vermittelte energetische Wechselbeziehung zwischen Gestalteinheit und Weltraum prägt Rilke den kinetischen Begriff des ›Bezugs‹, der zu einem Schlüsselkonzept der »Sonette an Orpheus« avancieren wird.[55] Nach dem Vorbild der Plastik fokussiert Rilke

[53] Das Sonett lautet: »Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, / darin die Augenäpfel reiften. Aber / sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, // sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden, und im leisen Drehen / der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen / zu jener Mitte, die die Zeugung trug. // Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz / unter der Schultern durchsichtigem Sturz / und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle; // und bräche nicht aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.« (KA 1, S. 513) Die reiche Rezeptionsgeschichte dieses Gedichts in Philosophie, Kunsttheorie und in den bildenden Künsten bedürfte einer eigenen Darstellung.

[54] Rainer Maria Rilke/Auguste Rodin: Der Briefwechsel und andere Dokumente zu Rilkes Begegnung mit Rodin. Mit Abbildungen. Hg. von Rätus Luck. Frankfurt a. M. 2001, S. 111.

[55] So heißt es in dem zwölften Sonett des ersten Teils des Zyklus: »Heil dem Geist, der uns verbinden mag; / denn wir leben wahrhaft in Figuren. / Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren / neben unserm eigentlichen Tag. // Ohne unsern wahren Platz zu kennen, handeln wir



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

die Beziehung und dynamische Bezugnahme von Einzelnem und All, Innen und Außen bis in seinen Grabspruch[56] hinein immer wieder an dem Beispiel gefäßartiger Formen wie der (Rosen-)Blüte oder, wiederum nach deren Modell, der aufnahmebereiten, offenen Hand.[57] So fordert das Schlußgedicht des ersten Teils der »Neue[n] Gedichte«, »Die Rosenschale« von Neujahr 1907, dazu auf, »die Bewegung in den Rosen« (KA 1, S. 509) zu sehen:

> Gebärden von so kleinem Ausschlagswinkel,
> daß sie unsichtbar blieben, liefen ihre
> Strahlen nicht auseinander in das Weltall. (Ebd.)

Sieben Jahre vor Schöpfung des Begriffs »Weltinnenraum« (KA 2, S. 113) empfiehlt dieses Gedicht die offene Rosenblüte als Modell der in den Welt-Raum hineingestellten, sich entäußernden menschlichen Ek-sistenz: »Sich-enthalten«, so erklärt es, heiße nichts anderes als »die Welt da draußen […] in eine Hand voll Innres zu verwandeln« (KA 1, S. 510). Während Rilke in der Rodin-Monographie beschreibt, wie »die Ränder der Formen […] das Licht wie Schalen [sammeln] und […] fortwährend leise über[fließen]« (KA 4, S. 447), sieht ein im August 1907 verfaßtes Gedicht über »Das Rosen-Innere« seinerseits »Innenraum« aus den »offenen Rosen« (KA 1, S. 569) in den umgebenden (Zeit-)Raum fließen und diesen verwandeln.

Im Übergang von der bis 1910 andauernden mittleren zur späten und spätesten Werkphase erfährt Rilkes Konzeption des dynamischen Körper-Raum-Bezugs eine entscheidende Umorientierung von der Fokussierung des je schon kaum faßlichen energetischen Geschehens im Umkreis

aus wirklichem Bezug. / Die Antennen fühlen die Antennen, / und die leere Ferne trug […]« (SaO I, S. 12).

56 Rilkes im Oktober 1925 verfaßtes Epitaph lautet: »Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern.« (KA 2, S. 394).

57 Die ästhetische Modellfunktion der Gefäßform vermittelte sich Rilke freilich schon vor der Begegnung mit Rodin an der russischen Ikone, deren Oval er in einem Aufsatz über »Russische Kunst« von Anfang 1900 als eine »schöne, schlichte Schale« feiert, »die immer groß genug [sei], alles zu halten, auch den Überfluß« (KA 4, S. 155). Nach dem Vorbild der Ikone konzipiert Rilke im Rahmen seiner zwei Monate später niedergeschriebenen Lesenotizen zu Friedrich Nietzsches »Geburt der Tragödie« auch die Strophen des Volksliedes – und mit diesen jene des Gedichts – als »Schalen« und »Gefäße« (KA 4, S. 161), welche der Dichter einer in »rauschenden Rhythmen« zu erlauschenden »wandernden Kraft« – einer auditiv erfahrenen Inspiration mithin – entgegenhalten müsse, auf daß diese ihre »goldenen Fäden« durch das textuelle »Gewebe lenke[]« (KA 4, S. 167).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

plastischer, sicht- und greifbarer Oberflächen hin zu einer Durchmessung der Kraftfelder des gestaltlosen Raumes auf den ephemeren Bewegungskurven des konstruktiven Blicks oder eines kinästhetisch geleiteten Spürsinns.[58] Die Rilkes später Poetik zugrundeliegende Wende in ein Unsichtbares, das in imaginären Projektionen umrissen wird und vorübergehende Faßlichkeit erlangt, kann an den hier als ›choreo-graphisch‹ bezeichneten Skulpturen Deacons nachvollziehbar werden: In der skulpturalen wie zuvor schon in der graphischen Konturierung von (Zwischen-)Räumen ist die dreidimensionale Gefäßform, die Rilke an der Oberflächenstruktur von Rodins Plastiken entdeckt und zum ästhetischen wie auch existentiellen Modell erhebt, gleichsam entkernt und zu einer buchstäblich offenen Konstruktion abstrahiert, die Innen und Außen umkehrbar macht und in kongenialer Entsprechung zu Rilkes rhetorischen Figuren und Tropen der Inversion das Außen des Inneren bzw. das Innen des Außen vor Augen führt. Auf ein unbesetztes Gravitationszentrum der Bewegungsordnung des Weltalls zielt ein im Oktober 1924 verfaßtes Spätgedicht Rilkes mit dem Titel »Mausoleum«, das den Aufenthaltsort des dereinst dem Körper entbundenen »Dichterherz[ens]« in dem (wind-)stillen Herzstück der vorüberziehenden Lüfte imaginiert:

> Wo aber, wo, das […] sang,
> […]
> das Dichterherz?
> : Wind,
> unsichtbar,
> Windinnres. (KA 2, S. 385)[59]

Im Sinne dieses Grabesgedichts stellt sich Rilke in seinem ein Jahr später niedergelegten Testament die »Bewegung [s]einer Seele, aufs Offe-

[58] Ein fragmentarisches Gedicht vom Juli 1912 etwa beginnt mit dem elliptischen Satz: »O die Kurven meiner Sehnsucht durch das Weltall, / und auf jedem Streifen meines Wesens / hingeschleudert. […]« (KA 2, S. 40).

[59] Das an die verstorbene Wera Ouckama Knoop gerichtete vorletzte Sonett des zweiten Teils der »Sonette an Orpheus« führt seinerseits die tänzerische Bewegung wie auch die Klangdichtung des Zyklus selbst auf eine »unerhörte« – dem Körperbewußtsein jedoch eingeprägte, im Tanz zu entfaltende – »Mitte« (SaO II, S. 28) zurück. Von der »nach dem Gehör […] geh[e]n[den]« (ebd.) Tänzerin heißt es dort: »Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier / sich tönend hob –; die unerhörte Mitte.« (Ebd.).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ne zu«,[60] in Aussicht. Den Tod des Dichters am 29. Dezember 1926 antizipierend hält seine späteste Lyrik auf das u-topische ›Innere‹ jenes ›Offenen‹ zu, welches die im Februar 1922 entstandene achte Duineser Elegie als den »reinen Raum« bestimmt, »in den die Blumen / unendlich aufgehn« (DE VIII, S. 15f.). Um dieses »Offene« (ebd., S. 2) sich erschließen zu können, sei dem Menschen die Revision jenes fatalen Akts nötig, welcher ihm – im Gegensatz zur bewußtlosen »Kreatur« (ebd., S. 1) – je schon »die Sicht verstell[e]« (ebd., S. 25): die Re-Vision der bewußtseinsmäßigen Zweiteilung der Wirklichkeit in die (körper-)räumlichen Kategorien von Innen und Außen sowie in die zeit(räum)lichen Kategorien von Vergangenheit und Zukunft. Die Überwindung dieser Dualitäten, deren Entstehung er mit Lou Andreas-Salomé auf den Urschock der körperseelischen Aus-Setzung bei der Entbindung aus dem Mutterleib zurückführt,[61] sucht Rilke immer wieder neu mittels jener

[60] Zitiert nach Rainer Maria Rilke: Briefe an Nanny Wunderly-Volkart. Im Auftrag der Schweizerischen Landesbibliothek und unter Mitarbeit von Niklaus Bigler besorgt durch Rätus Luck. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1977, Beilage 12, S. 1192f., hier: S. 1192.

[61] In einem der »Drei Briefe an einen Knaben«, die Lou Andreas-Salomé im Februar 1914 für den Sohn einer Freundin niedergeschrieben hat, weist sie dem nicht gesäugten Tier eine Sicherheit in der Außenwelt zu, die das aus dem Mutterleib entbundene Geschöpf niemals erreichen könne. In dem Brief heißt es: »Daß eine Menge Wesen, die aus draußen ausgesetztem Samen hervorgehen, *das* zum Mutterleib haben, dieses weite erregbare Freie, – wie müssen sie ihr ganzes Leben lang sich drin heimisch fühlen […]; denn dieser selbe Raum hat sie ja empfangen und ausgetragen, sie kommen gar nie aus seiner Sicherheit hinaus. Bis beim Vogel alles ein wenig ängstlicher wird und vorsichtiger. Sein Nest ist schon ein kleiner, ihm von der Natur geborgter Mutterschoß, den er nur zudeckt, statt ihn ganz zu enthalten. Und auf einmal, als wär es draußen nicht mehr sicher genug, flüchtet sich die wunderbare Reifung ganz hinein ins Dunkel des Geschöpfs und tritt erst an einer späteren Wendung zur Welt hervor, sie als eine zweite nehmend und den Begebenheiten der früheren, innigeren, nie mehr ganz zu entwöhnen. (Rivalität zwischen Mutter und Welt … )« (zitiert nach KA 4, S. 693). Rilke kommentiert: »[D]ieses immer weiter Hineinverlegtsein des entstehenden Geschöpfs aus der Welt in die Innen-Welt. Daher die reizende Lage des Vogels auf diesem Wege nach Innen […]. So ist er dasjenige von den Tieren, das zur Außenwelt eine ganz besondere Gefühlsvertraulichkeit hat, als wüßte er sich mit ihr im innigsten Geheimnis. Darum singt er in ihr, als sänge er in seinem Innern, darum fassen wir einen Vogellaut so leicht ins Innere auf, […] ja er kann uns, für einen Augenblick, die ganze Welt zum Innenraum machen, weil wir fühlen, daß der Vogel nicht unterscheidet zwischen seinem Herzen und dem ihren. – Einerseits wird nun dem Tierischen und Menschlichen viel zugewonnen durch die Hineinverlegung des ausreifenden Lebens in einen Mutterleib: denn er wird um soviel mehr Welt, als draußen die Welt Beteiligung an diesen Vorgängen einbüßt […], andererseits: (aus meinem Taschenbuche […], die Frage:) ›Woher stammt die Innigkeit der Kreatur‹ […]: aus diesem Nicht-im-Leibe-Herangereiftsein, das es mit sich bringt, daß sie eigentlich den schützenden Leib nie verläßt. (Lebenslang ein Schoßverhältnis hat.)« (KA 4, S. 693f.) In Rilkes achter Duineser Elegie vom Februar 1922 – die sich zudem auch auf die Rom-Vorträge des Münchner Kosmikers Alfred Schuler sowie auf die physiognomische Schrift »Zahl und Gesicht« von Rudolf Kassner bezieht, dem diese Elegie gewidmet ist, – heißt es schließlich: »O Seligkeit der *kleinen* Kreatur, / die immer



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kinetischen Gedankenfigur zu initiieren, welche den charakteristischen rhetorischen Operationen seiner Lyrik zugrundeliegt: mittels einer fortlaufenden »Umkehr der Räume« (KA 2, S. 396), wie ein im November 1925 verfaßtes Gedicht sie dem numinosen Klang eines asiatischen Gongs zuspricht und als den »Entwurf / innerer Welten im Frein« (ebd.) spezifiziert.[62] Während das Schlußgedicht des ersten Teils der »Sonette an Orpheus« vom Februar 1922 die »Hörenden« kraft ihres Vermögens zur Resonanz zu einem »Mund der Natur« (SaO I, S. 26) ermächtigt, so evoziert das Gedicht vom November 1925 umgekehrt die Akustik des Gongs als einen

> […] Klang,
> der, wie ein tieferes Ohr,
> uns, scheinbar Hörende, hört. (KA 2, S. 396)

Hier werden nicht mehr die Klang Empfangenden und Resonierenden zu selbst Sprechenden und Singenden begabt; vielmehr finden sich, über die Volte einer »Umkehr« der Instanzen von Subjekt und Objekt hinweg, die vermeintlich »Hörende[n]« zu Gehörten entmächtigt, deren eigenes Sinnesvermögen an den lautlichen Emanationen eines höheren Hörenden – respektive eines »tiefere[n] Ohr[es]« (KA 2, S. 396) – versagt.

## IV

Die Fähigkeit hingegen, noch das optisch und haptisch Inkommensurable, Nicht-mehr-Sicht- und Greifbare, zu erfassen, schreibt Rilke in der wenige Tage nach dem ersten Teil der »Sonette an Orpheus« im Februar 1922 vollendeten zehnten Duineser Elegie dem Gehör der Toten zu, von welchen es in der zehn Jahre zuvor verfaßten ersten Elegie heißt, sie sendeten eine »ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bilde[ ]« und im »Wehende[n]« zu »höre[n]« sei (DE I, S. 59f.). Anfang 1911 hatte Rilke

*bleibt* im Schooße, der sie austrug; / o Glück der Mücke, die noch *innen* hüpft, / selbst wenn sie Hochzeit hat: denn Schooß ist alles.« (DE VIII, S. 52–55).

62 Zu der zentralen Bedeutung, welche die Gedankenfigur sowie die rhetorischen Operationen der Umkehr von räumlichen, zeitlichen und hierarchischen Ordnungen in Rilkes Werk innehaben, siehe d. Verf.: »Umkehr der Räume«. Rainer Maria Rilkes Poetik der Bewegung (noch unveröffentlichte Dissertationsschrift).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Ägypten bereist und, in einer Mondnacht, den Sphinx von Giseh besichtigt oder vielmehr erhört. In einem Brief vom 1. Februar 1914 an die Pianistin Magda von Hattingberg schildert Rilke sein damaliges Erlebnis:

> [E]s brauchte eine ganze Weile, bis sie [Rilkes Augen] es überstanden, jenes Wesen faßten, den Mund, die Wange, die Stirn leisteten, an denen Mondlicht und Mondschatten von Ausdruck zu Ausdruck überging. Wie viele Mal schon hatte mein Aug diese ausführliche Wange versucht; sie rundete sich dort oben so langsam hin, als wäre in jenem Raume Platz für mehr Stellen als hier unter uns. Und da, als ich sie eben wieder betrachtete, da wurde ich plötzlich, auf eine unerwartete Weise ins Vertrauen gezogen, da bekam ich sie zu wissen, da erfuhr ich sie in dem vollkommensten Gefühl ihrer Rundung. Ich begriff erst einen Augenblick hernach, *was* geschehen war. Denken Sie, dieses: Hinter dem Vorsprunge der Königshaube an dem Haupte des Sphinx war eine Eule aufgeflogen und hatte langsam, unbeschreiblich hörbar in der reinen Tiefe der Nacht, mit ihrem weichen Flug das Angesicht gestreift: und nun stand auf meinem, von stundenlanger Nachtstille ganz klar gewordenen Gehör der Kontur jener Wange, wie durch ein Wunder, eingezeichnet.[63]

Die Reflexion auf die Möglichkeiten der intersensuellen Übersetzung von Sinneseindrücken bildet eine werkbiographische Konstante der ästhetischen Überlegungen Rilkes insbesondere hinsichtlich der Frage nach einer physiologischen Grundlage des künstlerischen Stilmittels der Synästhesie. Zu dessen Rechtfertigung äußert bereits der 22jährige im März 1898 in einem in Prag gehaltenen Vortrag mit dem programmatischen Titel »Moderne Lyrik« die Überzeugung,

> [d]ie Wissenschaft [sei] ganz gewiß unterwegs, festzustellen, daß alle diese Erscheinungen [Töne und Farben] peripherische Schwingungen darstell[t]en, welche, von einem gemeinsamen Zentrum ausgehend, uns nur deshalb andersartig zum Bewußtsein k[ä]men, weil unsere beschränkten Organe immer nur Stücke dieses weiten Kreises wahrzunehmen vermö[cht]en (KA 4, S. 79).

Die Kunst könne der Wissenschaft auf dem Weg der Erkenntnis »vorausgehen« (ebd.): Indem gerade Dichter wie schon E. T. A. Hoffmann etwa die Farbe »als Mittel« einsetzten, »gewisse von ihrer sinnlichen Absicht verschiedene, meist dunkle Gefühlswirkungen hervorzubringen«, oder umgekehrt »Tönen unwillkürlich gewisse Farbennüancen […] unterleg[t]en«, brächten sie

[63] Rainer Maria Rilke: Briefwechsel mit Benvenuta [Magda von Hattingberg]. Hg. von Magda von Hattingberg. Vorwort und Anmerkungen von Kurt Leonhard. Eßlingen 1954 (im Folgenden: Ben), S. 24f.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> in jedem Unvoreingenommenen […] ganz zarte Glocken zu leisem beglükkenden Erwachen […] und [deckten] helle Perspektiven auf[ ] wie alte Träume oder Erinnerungen (KA 4, S. 78f.).

Noch ein im August 1919 verfaßter zweiteiliger Aufsatz Rilkes, dem die Verlegerin Katharina Kippenberg nach einer Begriffsprägung im Text selbst den Titel »Ur-Geräusch« verliehen hat, zielt auf das »[W]under[ ]« einer »zugleich einsetzende[n] Befähigung und Leistung aller Sinne«, wie es zum einen in der »Geistesgegenwart und Gnade der Liebe«, zum anderen auf der »übernatürlichen Ebene […] des Gedichtes« (KA 4, S. 703) sich ereigne. Als das interkulturell gültige Modell einer Dichtung, »an deren Entstehung die fünf Sinne einen gleichzeitigeren und gleichmäßigeren Anteil« hätten als in der abendländischen Tradition, führt Rilke hier die arabische Lyrik an, in der »die mit fünf Hebeln gleichzeitig angegriffene Welt [jeweils] unter einem bestimmten Aspekt« (ebd., S. 702f.) zur Erscheinung gebracht werde. Die Poetik der Sinne, die Rilke im zweiten Teil dieses Aufsatzes entwickelt, nimmt ihren Ausgang von einer selbstgefertigten Zeichnung (Abb. 7).[64] Rilke erläutert:

> Stellt man sich das gesamte Erfahrungsbereich der Welt, auch seine uns übertreffenden Gebiete, in einem vollen Kreise dar, so wird es sofort augenscheinlich, um wieviel größer die schwarzen Sektoren sind, die das uns Unerfahrbare bezeichnen, gemessen an den ungleichen lichten Ausschnitten, die den Scheinwerfern der Sensualität entsprechen. (KA 4, S. 703)

Die nötige Arbeit »an einer Erweiterung der einzelnen Sinn-Gebiete« bestritten »Forscher[ ]« und »Künstler« (ebd., S. 704) in konstruktiver Konkurrenz zu einander. Doch während einerseits der durch

> die Erwerbung des Mikroskops, des Fernrohrs und so vieler, die Sinne nach oben oder unten verschiebender Vorrichtungen […] gewonnene Zuwachs sinnlich nicht durchdrungen, also nicht eigentlich »erlebt« werden k[ö]nn[e] (KA 4, S. 704),

so bleibe es zwar andererseits dem Künstler vorbehalten, die

> fünffingrige Hand seiner Sinne zu immer regerem und geistigerem Griffe [zu] entwickel[n] […], nur daß seine […] Leistung, da sie ohne das Wunder

[64] Zu Rilkes Poetik der Sinne und speziell zu dem Aufsatz »Ur-Geräusch« siehe Silke Pasewalck: »Die fünffingrige Hand«. Die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung beim späten Rilke. Berlin/New York 2002.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

zuletzt nicht möglich [sei], ihm nicht erlaub[e], den persönlichen Gebietsgewinn in die aufgeschlagene allgemeine Karte einzutragen (KA 4, S. 704).

Eingedenk der je spezifischen Beschränkungen der naturwissenschaftlichen wie der poetischen Recherche will Rilke nun gerade als Dichter die »Anregung« zu einem technischen »Experiment«[65] geben, welches »unter [den] so seltsam abgetrennten Bereichen [der Sinne] die schließlich dringende Verbindung her[ ]stellen« (KA 4, S. 704) könne. Aus dem Physikunterricht erinnert Rilke einen von den Schülern selbstgebastelten Phonographen, der, »[s]prach oder sang jemand in den Schalltrichter hinein«, die empfangenen »Tonwellen« auf einer Wachswalze verzeichnete und, »ließ man gleich darauf den eifrigen Zeiger seinen eigenen (inzwischen durch einen Firnis befestigten) Weg wieder verfolgen« (ebd., S. 699f.), die Zeichnung auch wieder in Schall zurückverwandelte. Entgegen seiner eigenen Vermutung sollte Rilke jedoch nicht »dieser selbständige, von uns abgezogene und draußen aufbewahrte Klang unvergeßlich bleiben […], sondern jene der Walze eingeritzten Zeichen« (ebd., S. 700): Deren »unvergessene[ ] Spuren« seien ihm »[v]ierzehn oder fünfzehn Jahre« später während einer Anatomie-Vorlesung an der Pariser École des Beaux-Arts beim Anblick der »Kronen-Naht« (ebd., S. 701)[66] eines menschlichen Schädels in den Sinn gekommen. Seither steige ihm »immer wieder der Antrieb auf[ ], aus dieser damals unvermittelt wahrgenommenen Ähnlichkeit den Absprung zu nehmen zu einer ganzen Reihe von unerhörten Versuchen« (ebd.). Was konkret ihm »innerlich vorgeschlagen« (ebd.) werde, sei dieses:

> Die Kronen-Naht des Schädels (was nun zunächst zu untersuchen wäre) hat – nehmen wirs an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Zylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift täuschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammten [sic!], sondern ein an sich und natürlich Bestehendes –, gut: sprechen wirs nur aus: eben (z. B.) die Kronen-Naht wäre –: Was würde geschehen? Ein Ton müßte entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik …

65 Rainer Maria Rilke/Katharina Kippenberg: Briefwechsel. Wiesbaden 1954 (im Folgenden: KK), S. 378.

66 Der anatomische Fachbegriff für die aus einer dünnen Schicht faserigen Bindegewebes bestehende, Kronen- oder Kranznaht genannte Wachstumslinie zwischen Stirnbein und Scheitelbeinen lautet ›sutura coronalis‹.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gefühle –, welche? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Ehrfurcht –: ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühlen? verhindert mich, einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen sollte …

Dieses für einen Augenblick hingestellt: wasfür, irgendwo vorkommende Linien möchte man da nicht unterschieben und auf die Probe stellen? Welchen Kontur nicht gewissermaßen auf diese Weise zu Ende ziehen, um ihn dann, verwandelt, in einem anderen Sinn-Bereich herandringen zu fühlen? (KA 4, S. 702)

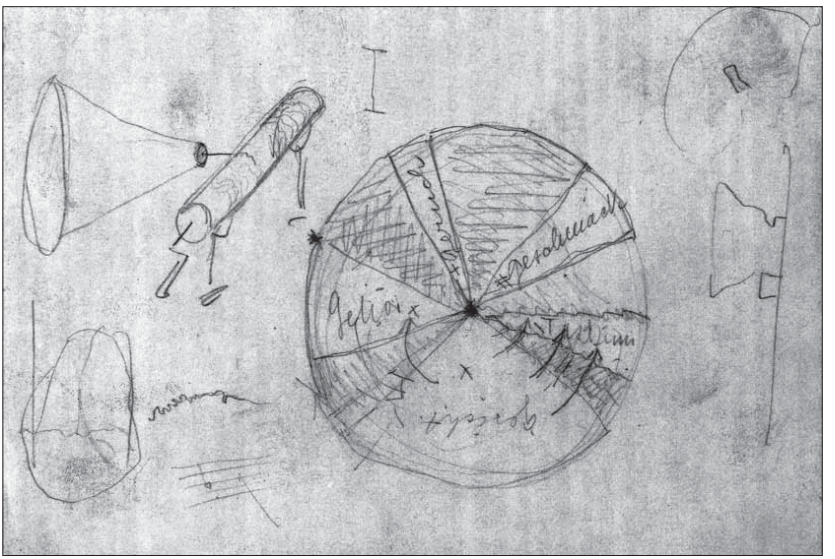


Abb. 7: Rainer Maria Rilke: Handzeichnung von Phonographen und Sinnenkreis zum Aufsatz »Ur-Geräusch« (1919), Rilke-Archiv der Schweizerischen Landesbibliothek, Bern

Es ist zutiefst bezeichnend für Rilkes Poetik des in die subjektiven Erfahrungswelten von Innen und Außen geteilten Raumes, daß mit der Kronennaht ausgerechnet eine auf der Scheidewand dieser beiden Welten sichtbare, die allmähliche Verhärtung der Front bezeichnende Linie einen imaginären Vorstoß in das buchstäblich »[U]nerhörte[ ]« (KA 4, S. 701) anregt. Rilkes Lektüre der anatomischen Sutur des Schädels – »diese[s] besondere[n], gegen einen durchaus weltischen Raum abgeschlossene[n] Gehäus[es]« (ebd.) – im Sinne des phonographischen Konturs eines »Ur-Geräusch[es]« (ebd., S. 703), welches dem Knochengerüst gleichsam als



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vitale Lebensformel eingeschrieben wäre, ist durch das Erhorchen der Wangenlinie des Sphinx' auf der Ägyptenreise von Anfang 1911 bedingt. Das nächtliche Hörerlebnis an der ägyptischen Grabesstätte erweist sich vor diesem Hintergrund als die Keimzelle jener Poetik einer Einlagerung der Welt in das Gehör, welche Rilke im Februar 1922 unter die mythische Sangesherrschaft des Orpheus stellen wird. Von der »Nachtstille«[67] auch in einem kultischen Sinne gereinigt und einem Höheren aufgetan, wird die imaginäre Zeichenfläche des Ohres von andrängenden Schallwellen beschriftet, die der Streifzug der weichen Eulenfeder in Gang gesetzt hat. In der elf Jahre nach der Ägyptenreise vollendeten zehnten Elegie, deren mythopoetische Szenerie Rilke als »eine Spiegelung des Nillandes in die Wüstenklarheit des Toten-Bewußtseins«[68] entschlüsselt hat, sind es die allegorische Figur einer Klage und ein Jungverstorbener, die sich in einer Mondnacht einem »Grab-Mal« nähern, das, »[b]rüderlich jenem am Nil«, schließlich selbst als »der erhabene Sphinx« (DE X, S. 74f.) kenntlich wird. Während der Blick des Jünglings »im Frühtod / schwindel[t]« und das Gesicht des Sphinx' nicht zu »erfa[ssen]« (ebd., S. 80f.) vermag, »scheucht« das in dem Halbdunkel, dem Zwischenreich von Leben und Tod, geübte »Schaun« (ebd., S. 81) der Klage eine Eule hinter der Königshaube des Monuments hervor. Von dieser Eule nun heißt es in der Elegie:

> […] Und sie,
> streifend im langsamen Abstrich die Wange entlang,
> jene der reifesten Rundung,
> zeichnet weich in das neue
> Totengehör, über ein doppelt
> aufgeschlagenes Blatt, den unbeschreiblichen Umriß.
> (DE X, S. 80–87)

In demselben Sinn einer Be-Zeichnung des Gehörs hatte Rilke bereits in einem Brief vom 8. April 1921 an Baladine Klossowska erklärt, daß ihm »jeder Gedanke erst wirklich w[e]rd[e]«, wenn er sich diesen »auch in klanglichen Aequivalenten darstellen k[ö]nn[e], ihn auf eine reinste Ge-

[67] Ben 25.
[68] B 899.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hörfläche projizierend«.[69] Hier wird offenbar, in welchem Maße die Rilkesche Poetik des Hörens je schon als eine zwiefältige bzw. vielmehr integrale Sinneslehre konzipiert ist: Die Vorstellung vom Gehör als einem »doppelt / aufgeschlagene[n] Blatt« (DE X, S. 86f.) weist die Audition als einen genuin *phono-graphischen* Akt aus, der in diesem Fall durch den Berührungskontakt von Eulenflügel und Stein vermittelt wird.[70] Im Sinne der optisch-haptischen Begreifbarkeit der Rodinschen Plastik hatte die schon im November 1915 in München verfaßte vierte Duineser Elegie »den Kontur / des Fühlens« (DE IV, S. 17f.) auf eine jeweils »von außen« (ebd., S. 18) herandringende Formkraft zurückgeführt, welcher ein dem Material selbst unterstellter, immanenter Formtrieb[71] freilich verschlossen bleibe. Im generischen Klagegestus heißt es in der vierten Elegie:

> […] Wir kennen den Kontur
> des Fühlens nicht: nur, was ihn formt von außen.
> (DE IV, S. 17f.)

In dem »Weltinnenraum« (KA 2, S. 113) der Audition, in der Intimität des halb geöffneten, halb geschlossenen Ohrs, gelangt jener »Kontur / des Fühlens« nunmehr als ein ›Kontur des Hörens‹ ins Sinnenbewußtsein. Als Medium des intersensuellen Übertragungsvorgangs, der den Jüngling mit dem phonographischen Mal des Sphinx' zeichnet und in die orphische Welt der Toten initiiert, fungieren die nur in der Stille

69 Rainer Maria Rilke/Merline [Baladine Klossowska]: Correspondance 1920–1926. Hg. von Dieter Bassermann. Zürich 1954 (im Folgenden: Mer), S. 311f. In einem wenige Wochen zuvor ebenfalls auf Schloß Berg am Irchel verfaßten Brief an Klossowska hatte Rilke noch »die schöne Fontäne« gerühmt, die seinem Gehör dort »das Maß aller Geräusche« (Mer, S. 311) vorgegeben habe. Um so bitterer klagt er in dem Brief vom 8. April über den enervierenden Lärm eines nahegelegenen elektrischen Sägewerks: »Diese Zerstörung des reinen Gehörs ist so fürchterlich für mich, weil mir jeder Gedanke erst wirklich wird, wenn ich ihn mir auch in klanglichen Aequivalenten darstellen kann, ihn auf eine reinste Gehörfläche projizierend; mein Gehör so fremdlings überfüllt zu finden, ist nicht anders, als sollte ich auf ein über und über bekritzeltes und beflecktes Papier schreiben – –.« (Ebd., S. 311f.).

70 Die ›Graphie‹ ist somit wörtlich als der haptische ›Ein-Druck‹ einer Gravur zu verstehen.

71 In dem Anfang November 1908 in Paris verfaßten »Requiem für eine Freundin« – Paula Modersohn-Becker, die Rilke um 1900 in Worpswede kennengelernt hatte und deren Arbeitsweise und Werk die Begegnung mit Rodin und die Rezeption Cézannes für ihn vorweggenommen und vorgeprägt haben – heißt es in direkter Apostrophe der verstorbenen Malerin: »Denn Das verstandest du: die vollen Früchte. / Die legtest du auf Schalen vor dich hin / und wogst mit Farben ihre Schwere auf. / Und so wie Früchte sahst du auch die Fraun / und sahst die Kinder so, von innen her / getrieben in die Formen ihres Daseins.« (KA 1, S. 416, V. 74–79).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

und »reinen Tiefe der Nacht«[72] zu empfindenden Schallwellen, welche die Berührung des Eulenflügels in Bewegung setzt, auf daß ihr Andrang von der nächtlich-reinen Zeichenfläche des Gehörs aufgenommen werde. Initiales Schlüsselmoment des phonographischen Schreibakts auf der »Gehörfläche«[73] aber ist der Streifzug der Vogelfeder entlang des plastischen Konturs des monumentalen Antlitzes. In dem durch den Nachtraum hindurch übertragenen Geräusch wird die Reibung laut, die beim »Abstrich« (DE X, S. 83) zwischen dem abgleitenden weichen Gefieder und dem Widerstand der steinernen Oberflächentextur entsteht: Der Eulenflügel funktioniert hier wie die Nadel eines Grammophons bzw. wie der rückwärtsgeleitete Stift eines Phonographen. Der Federstrich nimmt just insofern an der optisch-haptischen »Rundung« (DE X, S. 84) der Wange des Sphinx' Maß und Modell, als er deren Umrißlinie im Reibungskontakt verlautbart: Die beidseitige Be-Rührung kommt dem An-Schlagen eines Instruments gleich, wie Rilke es in einem wenige Wochen nach dem Gedicht auf den Gong im Dezember 1925 verfaßten Gedicht mit dem Titel »Musik« ausruft. Es ist das letzte einer langen Reihe von Gedichten Rilkes über und an die Musik. In Anspielung sowohl auf das pythagoräische Modell der Sphärenharmonie als auch auf die romantische Utopie von der zu singen anhebenden Welt heißt es in dessen erster Strophe im metrischen Rhythmus des jambischen Fünfhebers:

> Schlag an die Erde: sie klingt stumpf und erden,
> gedämpft und eingehüllt von unsern Zwecken.
> Schlag an den Stern: er wird sich dir entdecken!
> (KA 2, S. 398)

Während die zehnte Elegie auf die phonographische Einzeichnung der Wangenlinie des Sphinx' im Gehör zielt, spekuliert das späte Musik-Gedicht einerseits auf die Versichtbarung des Schalls in dem distanzierenden Raum des perspektivischen Sehens, andererseits auf die ent-fernende Lautwerdung des Lichts im Innern des Ohrs:

[72] Ben 25. In einem Brief an Katharina Kippenberg vom 17. August 1919 schildert Rilke die Empfindung, »wie unser Gehör sich ausgegossen ha[be] und ein reiner Becher [sei] […], der sich anfüll[e] mit den durchhörigen Geräuschen der Nacht« (KK, S. 367).

[73] Mer, S. 312.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

[…] Töne strahlen.
Und was hier Ohr ist ihrem vollen Strome,
ist irgendwo auch Auge: diese Dome
wölben sich irgendwo im Idealen.

Irgendwo *steht* Musik, wie irgendwo
dies Licht in Ohren fällt als fernes Klingen …
Für unsre Sinne einzig scheint das so
getrennt … Und zwischen dem und jenem Schwingen
schwingt namenlos der Überfluß … […] (KA 2, S. 398f.)

Die schon in dem Vortrag über »Moderne Lyrik« von 1898 vorgebrachte Hypothese,

> daß alle […] Erscheinungen peripherische Schwingungen darstell[t]en, welche, von einem gemeinsamen Zentrum ausgehend, uns nur deshalb andersartig zum Bewußtsein k[ä]men, weil unsere beschränkten Organe immer nur Stücke dieses weiten Kreises wahrzunehmen vermö[cht]en (KA 4, S. 79),

ist hier zu dem Ideal eines Organs fortentwickelt, welches Ohr und Auge zugleich wäre und Licht und Schall in einem wahrnähme. Das konkrete instrumentelle Modell des An-Schlagens wiederum weist den lautwerdenden Klang als das Erzeugnis der beid- und wechselseitigen Rührung und Schwingung von Schlägel und Schlagfläche aus: als ein Phänomen der Resonanz. Vor diesem Hintergrund entdeckt sich der in Rilkes lyrischem Spätwerk eröffnete orphische Kosmos des Hörens als ein von wechselseitiger Kontiguität der Körper getragenes Ordnungsgefüge des Angerührt- bzw. Angeschlagenwerdens und Mit-Tönens. Intimes Kernmoment der Audition bleibt dabei eine innige Berührung, welche die für das optische wie für das haptische Maßnehmen unerläßliche Distanz auf der Innenfläche eines halb geöffneten Hohlraumes im Körperinneren ein-holt.

## V

Die der Audition immanente Erotik, die Zeugungskraft des Tones bzw. die produktive Empfänglichkeit des Ohres, hat Rilke in dem zweiten Gedicht des ersten Teils der »Sonette an Orpheus« in der allegorischen Figur eines Mädchens gestaltet, das »aus d[ ]em einigen Glück von Sang



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

und Leier« hervorgeht, um sich im Ohr des Hörenden »ein Bett« (SaO I, S. 2) zu machen. Das Sonett lautet:

> Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
> aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
> und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
> und machte sich ein Bett in meinem Ohr.
>
> Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
> Die Bäume, die ich je bewundert, diese
> fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
> und jedes Staunen, das mich selbst betraf.
>
> Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
> du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
> erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.
>
> Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
> erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? –
> Wo sinkt sie hin aus mir? … Ein Mädchen fast …
> (SaO I, S. 2)[74]

Die latente Gewaltsamkeit der akustischen Vereinnahmung des Körperinneren durch den penetrierenden Klang ist hier zu der Allmacht eines Wesens im Ohr gewendet, welches, jenseits der Grenze von Leben und Tod, der Welt sich im Schlaf ermächtigt. In der Figur des Mädchens im Ohr, das mit der sanglichen Befruchtung des Gehörs ersteht, offenbart sich die Audition als Akt einer wechselseitigen Vereinnahmung und Durchdringung von Hörbarem und Hörendem, Welt und Gehör – und damit wiederum als ein Prozeß der Resonanz, in dessen Zuge Innen und Außen zur Übereinstimmung gelangen. Die Erfahrung eines solchen Ein-Klangs hat Rilke, in Erinnerung an seine beiden Aufenthalte

[74] Das Glück der audio-oralen Begattung bzw. Empfängnis rühmt auch ein im November/Dezember 1923, fast zwei Jahre nach dem Zyklus der Sonette, verfaßter Gedichtentwurf Rilkes, welcher der Weinernte einen »[…] von der gebenden Rebe zur Schale / überklingende[n] Übertrag« zuschreibt, der sich »[s]chließlich […] in empfangenden Munden« zu einem »Gehör […] für den vollendeten Traubenton« (KA 2, S. 298) wandele. Der Entwurf schließt mit den Versen: »Wovon ward die tragende Landschaft [der Weinberge] entbunden? / Fühl ich die Tochter? Erkenn ich den Sohn?« (Ebd.)



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf Capri 1906/07 und 1908, in einer zweiteiligen autobiographischen Aufzeichnung mit dem Titel »Erlebnis« beschrieben, die Anfang 1913 im spanischen Ronda entstanden ist. In deren zweitem Teil heißt es von dem in Er-Perspektive eingeführten Protagonisten:

> Er gedachte der Stunde in jenem […] südlichen Garten (Capri), da ein Vogelruf draußen und in seinem Innern übereinstimmend da war, indem er sich gewissermaßen an der Grenze des Körpers nicht brach, beides zu einem ununterbrochenen Raum zusammennahm, in welchem, geheimnisvoll geschützt, nur eine einzige Stelle reinsten, tiefsten Bewußtseins blieb. Damals schloß er die Augen, um in einer so großmütigen Erfahrung durch den Kontur seines Leibes nicht beirrt zu sein, und es ging das Unendliche von allen Seiten so vertraulich in ihn über, daß er glauben durfte, das leichte Aufruhn der inzwischen eingetretenen Sterne in seiner Brust zu fühlen. (KA 4, S. 668f.)

Jene »eine Stelle reinsten, tiefsten Bewußtseins«, welche hier als das »geheimnisvoll geschützt[e]« Innerste eines durch den Vogelruf akustisch erschlossenen Raumkontinuums vorgestellt wird, beschwört das vorletzte, direkt an die verstorbene Wera gerichtete Gedicht des zweiten Teils der »Sonette an Orpheus« als

> […] die Stelle, wo die Leier
> sich tönend hob –; die unerhörte Mitte (SaO II, S. 28).

Was hier aufgerufen wird, ist der nicht zu verortende utopos eines allerersten, des ›*Ur*-Geräusches‹, welchem auch die Klangdichtung der Sonette selbst sich entbindet. In dem mythisch belegten Akt der Zergliederung des Sängerleibes ist diese raumzeitliche Stelle unwiederbringlich »verloren[ ]« (SaO I, S. 26) gegangen – aufgelöst in jene »unendliche Spur« (ebd.) einer der Natur immanenten Akustik, die das fünfte Sonett des ersten Teils des Zyklus identifiziert:

> […] Ein für alle Male
> ists Orpheus, wenn es singt. […] (SaO I, S. 5)[75]

[75] Von einem der eruierbaren Urheber- und mithin der Autorschaft entbundenen Singen läßt Rilke den nicht namentlich genannten Helden (Odysseus) des Gedichts »Die Insel der Sirenen« vom August/September 1907 berichten, welches, wie zahlreiche der »Neue[n] Gedichte«, die hier gleichfalls mythische Anspielung (nur) im Titel trägt. Von den Matrosen heißt es in diesem Gedicht, sie wüßten, »[…] daß *es* dort auf jenen / goldnen Inseln manchmal *sing[e]* – […]« (KA 1, S. 516; Hervorh. d. Verf.).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In dem mythopoetischen Kosmos des Orphischen hört auch das den schöpfergöttlichen Signaturen der Organismen zu entlockende »Ur-Geräusch« (KA 4, S. 702) noch auf den Einen Namen. Während die technisch betriebene Konversion von »irgendwo vorkommende[n] Linien« in »eine Ton-Folge« (ebd.) spekulativ bleibt, hebt der anderthalb Jahre nach Rilkes »Anregung zum Experiment«[76] verfaßte Zyklus der Sonette an, die »unendliche Spur« (SaO I, S. 26) des in die Natur eingegangenen Sanges in dem dichterischen Medium bedeutungstragender Sprachlaute im Genre des Klinggedichts zu vertonen – auf daß das Formenvokabular organisch-vegetativer Strukturen wie des Baumes und künstlerisch-elaborierter, (archi-)tektonischer Bauformen wie des Tempels (oder des Sonetts selbst) in der Phono-Graphie andrängender Schallwellen dem Ohr der Hörenden sich einpräge.[77]

Die unter das Motto des »[e]in für alle Male« (SaO I, S. 5) singenden Orpheus' gestellten Zeichnungen Richard Deacons lassen sich vor dem Hintergrund der Rilkeschen Sinneslehre als graphische Konturierung ebenjener Umrißlinien betrachten, in welchen die sicht- und greifbare Formenwelt für Rilke auf der imaginären Zeichenfläche des Gehörs faßlich wird. Es ist die Grundtendenz einer konstruktiven Abstraktion, in deren spezifisch transitorischer Ästhetik die Zeichnungen und die im Anschluß entstandenen ›graphischen‹ Plastiken Deacons mit der Poetik der spätesten Lyrik Rilkes übereinkommen: Der mythische Name des Orpheus steht bei beiden jeweils für ein Innen und Außen gleichermaßen umfassendes raumzeitliches Kontinuum, dessen energetischer Strom der Bildung distinkter Körper sowie der Differenzierung der menschlichen Sinne generativ vorausgeht.[78] An den durch graphische Linien oder skulpturale Konturen umrissenen Formen Deacons wird anschaulich,

[76] KK, S. 378.

[77] Das phonographische Doppelwesen der Lautsprache im allgemeinen sowie die zweifache, optoakustische Erscheinungsform des tektonisch gegliederten Klinggedichts im besonderen reflektieren Rilkes Sonette neben dem Klang-Bild vom »Tempel im Gehör« (SaO I, S. 1) in einer weiteren rhetorischen Figur der räumlichen Umkehrung und der synästhetischen Verwandlung: in der Vorstellung vom »Sternbild unsrer Stimme« (ebd., S. 8), welches der flüchtige, energetische »Hauch« des zwischen »Klage« und »Rühmung« vermittelnden Sonetts »in den Himmel« (ebd.) zeichne.

[78] Zu dem Kontext der epochalen Faszination amaterieller Energien, in den die kinetische Ästhetik und Poetik des späten Rilke einzuordnen ist, vgl. Christoph Asendorf: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900. Gießen 1989.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

worauf Rilkes Gebilde im Gehör zielen: auf die konstruktive Potenz von ›Schwingungen‹, welche zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Werden und Vergehen, Leben und Tod vermitteln. Die altgriechische Vorstellung der Metamorphose versteht Rilke dabei als einen in modernen Zeiten technisch beschleunigter Abstraktion und Entsinnlichung der Lebenswelt an den Künstler sich stellenden Auftrag der »Verwandlung« (DE IX, S. 70), wie die im Februar 1922 vollendete neunte Elegie ihn formuliert:

> Erde, ist es nicht dies, was du willst: *unsichtbar*
> in uns erstehn? – Ist es dein Traum nicht,
> einmal unsichtbar zu sein? – Erde! unsichtbar!
> Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender
> Auftrag? (DE IX, S. 67–70)

In einem vielzitierten Brief an seinen polnischen Übersetzer Witold Hulewicz, den Rilke im November 1925 in zeitlicher Nähe zu den späten Gedichten »Gong« und »Musik« niedergeschrieben hat, betont er insbesondere die (in der Forschung oftmals vernachlässigte) progressive Tendenz dieses Verwandlungsprozesses. Er erklärt:

> [U]nsere Aufgabe ist es, diese vorläufige, hinfällige Erde uns so tief, so leidend und leidenschaftlich einzuprägen, daß ihr Wesen in uns »unsichtbar« wieder auferstehn. *Wir sind die Bienen des Unsichtbaren. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible*. Die »Elegien« zeigen uns an diesem Werke, am Werke dieser fortwährenden Umsetzungen des geliebten Sichtbaren und Greifbaren in die unsichtbare Schwingung und Erregtheit unserer Natur, die neue Schwingungszahlen einführt in die Schwingungs-Sphären des Universums. (Da die verschiedenen Stoffe im Weltall nur verschiedene Schwingungsexponenten sind, so bereiten wir, in dieser Weise, nicht nur Intensitäten geistiger Art vor, sondern wer weiß, neue Körper, Metalle, Sternnebel und Gestirne.)[79]

Es ist ein Spiel der fortgesetzten Transformationen zwischen dem Gegenständlich-Konkreten und einem durchaus nicht unsinnlichen, frei zu gestaltenden Abstrakten, welches Rilke dem modernen Künstler hier aufträgt. Mit dem physikalischen Konzept der zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem bzw. zwischen Geist und Körper, Innen und Außen, Individuum und Universum vermittelnden Schwingung erhebt er nichts

[79] B 898.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

anderes zur Leitvorstellung seiner späten, kinetischen Ästhetik als das Kernmoment der akustischen Resonanz bzw. des psychophysisch erregenden Mit-Schwingens. Die Metapher des Bienenstocks – ein Verweis auf die 1901 erschienene Schrift »La Vie des Abeilles« (›Das Leben der Bienen‹) des belgischen Dramatikers und Philosophen Maurice Maeterlinck – bestimmt gerade das (notwendig abstrahierende) Kunstwerk als den bevorzugten Ort einer Läuterung des Lebendigen zu seiner genuinen Essenz. In der Bienenwabe, deren geometrische Form dem Honig als Sammelstätte dient, veranschaulicht sich sowohl die konturierende Kraft der Graphik als auch die evokative Kraft der Lyrik: Wie jene aus dem feinen Netz der Linien eine plastische Form hervortreten oder, wie Deacon sagt, sich verfangen läßt, so versucht diese, durch den freien Klangzeitraum der (graphisch verzeichneten) Sprachlaute in der Assoziation der Hörer den vollen sinnlichen Gehalt des Benannten auf- und wachzurufen. Der zwiefältig-integrale Modus, den der späte Rilke für die angestrebte »leidend[e] und leidenschaftlich[e] [E]in[ ]präg[ung]«[80] der Welt ins Innere vorsieht, ist jener der Phono-Graphie, wie er sie dem Akt des Hörens zuschreibt – und wie das dichterische Medium der Lautschrift sie je schon leistet. Die unter das Motto des allzeit und allerorts singenden Orpheus gestellten Zeichnungen Richard Deacons, deren feines Liniennetz dem betrachtenden Auge eine nachzuzeichnende Gestalt vorgibt, machen in dieser Hinsicht die »[A]ufersteh[ung]«[81] des Irdischen in der von Rilke imaginierten Einprägung phonographischer Umrisse im Gehör vorstellbar: In den mehrdeutigen, transparenten graphischen Formen zeichnen sich mit dem Gefäß des aufnehmenden Organs zugleich auch die unfaßliche Dichte und transitorische Fülle der wahrgenommenen Klangphänomene ab. So ist es letztlich die von Rilke auf die Wand des resonierenden Hohlraums im Innern des Ohrs projizierte Zeichenfläche, deren Beschriftung auf Deacons Blättern einsichtig werden kann: Im Namen des Orpheus gewinnt das Hören selbst hier Kontur.

[80] Ebd.
[81] Ebd.

Der Abdruck der Zeichnungen und der Photographien von Skulpturen Richard Deacons erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Künstlers selbst sowie des Kunstvereins Hannover, des Verlagshauses Phaidon Press Limited und der Galerie Thomas Schulte, Berlin.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gerhard Kaiser

# Kinder der Finsternis? Adolf Muschgs Roman »Kinderhochzeit«

*Das müsste gar eine schlechte Kunst sein, die sich auf einmal fassen ließe, deren Letztes von demjenigen gleich geschaut werden könnte, der zuerst hereintritt.*

Goethe, Wanderjahre II,3

Adolf Muschgs »Kinderhochzeit« liegt wie ein unübersichtliches Gebirgsmassiv im literarischen Gelände. Der Roman ist ein Alterswerk und zugleich die Eröffnung eines völlig neuen Kapitels; die Summe einer vieljährigen Autorschaft, und doch ungleich mehr als die verbreiterte Strömung seiner erprobten Erzählkunst. Sie bewährt sich auch hier, aber indem sie sich abarbeitet an einem widerständigen, in seinen Elementen auseinanderstrebenden, hoch brisanten und aktuellen Stoff. Muschg schmilzt Geschichte und Geistesgeschichte längst vergangener Jahrhunderte in Biographien und Erfahrungswelten ein, die sich zwischen Hitlerherrschaft und globalisierter Gegenwart erstrecken. Ein dichtes, zuweilen angestrengtes Spiel der Verweisungen bis in entlegene Bildungsstoffe und ins eigene frühere Werk durchzieht den Text, der sich einer Fülle epischer Darstellungsmöglichkeiten bedient. Sie reichen vom lockeren, anschaulichen Erzählen bis zu knappen und sentenziösen Dialogen, denen das zugrunde liegende Geschehen hinzuimaginiert werden muß. Es lockt ein Labyrinth für neugierige und geduldige Leser, die bereit sind, einen geradezu barocken Romanaufbau mit Prolog, Epilog und Dokumenten-Anhang zu goutieren und sich schrittweise in komplexe Zusammenhänge hineinzutasten.[1]

[1] Im Folgenden beziehen sich Zahlen in Klammern auf die Romanausgabe, Frankfurt a. M. 2008. Einige wichtige Beobachtungen am Text verdanke ich meiner Schülerin Gisela Geiger, vor allem den Hinweis auf Adolf Muschgs »Gegenzauber« von 1967. Hier tritt als Erzähler der Abiturient Klaus Marbach auf, und seine Kindheit und Schülerzeit erinnern auffällig an die Herkunftsgeschichte des Historikers Klaus Marbach in »Kinderhochzeit«, ohne doch mit ihr identisch zu sein. Hier wie dort gibt es die gründerzeitliche Villa »Soldanella«, wohin der Erzähler des früheren Romans – wie der spätere Historiker Marbach – schon als Kind aus der Öde seines Elternhauses mit unbefriedigter Mutter und fremdgehendem Vater ausweicht in eine Wohngemeinschaft ewiger Studenten und ›verkrachter‹ Genies. Die Erzählung Marbachs von dieser Wohngemeinschaft, ihrem »Gegenzauber« gegen die ›hehre‹ Wert-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Labyrinthe sind kunstvoll angelegt, und je kunstvoller, um so schwerer ist der Punkt zu finden, auf den hin und von dem her sie organisiert sind. In »Kinderhochzeit« ist er exzentrisch in einem Appendix versteckt (539–541), in dem der Deutsche Iring Selber, die Zentralfigur des Romans, als Erwachsener die Vergewaltigung seiner Mutter durch Soldaten der Roten Armee gegen Ende des Zweiten Weltkriegs schriftlich erinnert. Muschgs Darstellung ist erschütternd und verfremdend zugleich, denn sie spricht von einem irrwitzigen Geschehen in einer weithin minimalistischen Sprache. Sie findet ihren Ton gleich im ersten Satz. Da steht: »Wir waren nicht mit den Nachbarn weggegangen«, statt des in Nachkriegsdeutschland üblichen und die Sache besser treffenden: ›Wir waren nicht vor den Russen geflohen‹. Diese minimalistische Sprache besitzt gleichwohl eine große Spannweite von der klassischen Schlankheit sachlicher Berichtsprosa (»Sie bewegten sich in einer Schützenlinie, Maschinenpistolen im Anschlag, auf unser Haus zu«) bis zu fast klischeehaften Wendungen (»bange Minuten«, »Nun kam der Keller an die Reihe«, der Vater »kämpfte« »in Schlesien«, »Der Geschützlärm grollte«). Weiter finden sich Slang (einer »kam [beim Vergewaltigen] nicht mehr dran«), inselhaft bewahrte Kindheitsredeweise ( »sagte die Mutter«, »was nicht böse klang«), die Stimme des Man (»Doch die Russen liebten Kinder«) und endlich die formelhafte Erbauungssprache Kanaans, wie sie in Herrnhut gepflegt wurde (»es steht in Gottes Hut«, »auch die Feinde sind seine Kinder«).

Die Welt des Krieges, der Gewalt, des Zorns bricht hier in eine Sphäre sanfter und leiser, aber starker religiöser Innerlichkeit ein, denn die

ordnung und die ›unsauberen‹ Praktiken des ›Establishments‹, das sie in phantasievollem Spiel mit dessen eigenen Waffen schlägt, macht den Roman aus. Die Schilderung vom Triumph und der Implosion dieser Gruppierung gesellschaftskritischer Utopisten und »Nichtsnutze‹ ergibt eine satirisch-sentimentalisch gesehene Schweizer Variante der westlichen Jugendbewegung der 1960er Jahre. Motive aus diesem Zusammenhang wie das des sexuellen Mißbrauchs, der ödipalen Bindung und sogar das Stichwort der Kinderhochzeit (Taschenbuchausgabe, Frankfurt a. M. 1981, S. 372) tauchen im Altersroman weiträumig geschichtlich entfaltet und kaleidoskopartig verschüttelt wieder auf. Klaus Marbach – in »Gegenzauber« der weit über sein Alter hinaus souveräne, sensibel-ironische Erzähler – ist nun eine tief verstrickte Handlungsfigur, dabei immer noch weiterhin der Augpunkt der Erzählperspektive. Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten der Romane drängen sich auf und wollen wahrgenommen werden, ohne daß ich hier darauf eingehen könnte.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mutter Iring Selbers ist wie ihre zwölfjährige kleine Schwester Herrnhuterin, Glied also der ins 18. Jahrhundert zurückgehenden evangelischen »Brüdergemeinde« des Grafen Zinzendorf, die ihre Angehörigen im Lebensstil bis in die Kleidung hinein prägte. Diese Innerlichkeit nimmt sich zurück und ist doch zu Gebärden von erschütternder stiller Macht und Exaltation fähig. Die Frau und das Mädchen hatten in Erwartung des russischen Einbruchs die strenge Tracht der Herrnhuter Schwestern angelegt, und die Mutter hatte unter dem Geschützlärm nach dem Mittagessen in ihrem »Flecken Stille« noch einen kleinen Gottesdienst am Tisch abgehalten. »[…] wir durften [den Feind], sagte die Mutter, ruhig erwarten«. Fast etwas wie Feierlichkeit liegt über der Gruppe, weil sie sich in der Obhut ihres Gottes weiß, was da auch kommen mag. Der Einfall der Soldatenhorde in den Frauenhaushalt – Irings Vater ist als SS-Soldat fern – löst ein herzzerreißendes Durcheinander von routinierter Gewalt und Zerstörung bei der Hausdurchsuchung einerseits, Verhaltensweisen und Gesten der Ergebung, Demut und Gastlichkeit bei der Mutter andererseits und wiederum antwortenden täppischen Höflichkeiten der Eindringlinge aus – Mutter und Sohn werden bewacht und festgesetzt, aber in den Polsterstühlen. »Meine Mutter saß unbeweglich in ihrer Schwesterntracht mit Kopftuch und hielt die Hände gefaltet«. Nachdem Gefahr und Überfall durch versprengte deutsche Soldaten ausgeschlossen worden sind, treten bei der Soldateska schrittweise Übermut, Gelächter, dann nach schnellem Alkoholbesäufnis aus Beständen der gutbürgerlichen Kredenz, die jeder Gewitzte beiseite gebracht hätte, Zorn und Brutalität hervor. Einer der Soldaten zerdrückt das Schnapsglas mit leerer Hand und bringt dabei seine Hand zum Bluten, was ihn ›in Stimmung‹ bringt. Schließlich läuft die Vergewaltigung der Mutter durch die Männerhorde wiederum nach grotesk wirkenden zivilisatorischen Präliminarien – Wegrücken der störenden Sitzgruppe, Zurechtlegen des Seidenteppichs –, schweigend und geradezu rituell ab: »Meine Mutter lag mit nacktem Unterleib wie eine Gekreuzigte«. Der Junge sieht über die Schulter eines Soldaten zu, der ihn währenddessen wie in einem Schraubstock festhält und mit alkoholdicker Stimme unverständlich auf ihn einredet – »Ich kann nicht sagen, wie kurz oder wie lange die Kreuzigung meiner Mutter dauerte.«



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Schon bis hierhin ist das mehr und anderes als das erwartbare Grauen – es ist ein durch christliche Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster des Opfers zugleich gebändigtes und extremiertes Entsetzen, das sich dem Kind unauslöschlich einbrennt. Jetzt aber tritt ein Ereignis ein, das der textimmanente Ich-Erzähler, der ja längst nicht mehr das sensible Kind ist, sondern ein hoch traumatisierter Erwachsener, spitz wie einen Stachelkranz formuliert: In der Tür stand mit einem Mal die aus ihrem Versteck hervorgekrochene zwölfjährige »Rahel, ganz nackt, eine Erscheinung hellen Wahnsinns, und begann zu singen […] mit zitternder Stimme eine Strophe nach der andern«: »Befiehl du deine Wege und was dein Herze kränkt«. Das ist Paul Gerhardts berühmter und gottesdienstlich noch heute oft gesungener Choral des Gottvertrauens mit den Versen:

> […] dein Tun ist lauter Segen,
> dein Gang ist lauter Licht;
> dein Werk kann niemand hindern,
> dein Arbeit darf nicht ruhn,
> wenn du, was deinen Kindern
> ersprießlich ist, willst tun.

Nichts anderes als die in diesem Zusammenhang wahnwitzigen, gotteslästerlich klingenden Reime könnte das Ungereimte, den Irrsinn des Geschehens stärker ausdrücken, und doch erzeugt diese ›Erscheinung‹ eines Kindes in völliger Selbstpreisgabe und Märtyrerbereitschaft eine nochmalige weitere Drehung der Situation:

Statt daß nämlich die enthemmte Soldatenbande auch noch über das nackte Mädchen herfällt, bedeckt sie einer der Männer mit einer Decke und zieht diese vor ihrer entblößten Brust zusammen. Auch die sexuelle Peinigung der Mutter hört sofort auf. »Einer faßte den Rock, der bis zu ihren Schultern hochgezerrt war, behutsam an, bedeckte sie damit und versuchte ihn glattzustreichen.« Der Mann, der den Jungen festgehalten hatte, begann zu schluchzen und grub seine Fäuste in die Augen. »Derjenige, der zu befehlen hatte« schreit, wohl ein Kommando, die Russen ordnen ihre Kleider, nehmen ihre Waffen, sammeln sich und ziehen im Gänsemarsch ab, nicht ohne daß der Befehlshaber vorher der am Boden liegenden Mutter nach Kavaliersklischee »den Arm bot«. Sie zieht sich,



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

darauf gestützt, hoch, steht eine Weile in äußerster Einsamkeit im Raum und schließt dann den Jungen und die kleine Schwester in die Arme.

### Ein verstörtes Ich und seine Selbst- und Welterfindungsspiele

Das Nachkriegs-Leben Iring Selbers ist eine Kettenreaktion auf dieses Geschehen, das dramatisch die von Sigmund Freud beschriebene ödipale Verfassung des männlichen Kleinkindes zwischen dem dritten und fünften Lebensjahr ausagiert. Die Soldaten sind Kollektivverzerrungen des Vaterbilds: Muttervergewaltiger und Ausschließungsinstanz des Sohns von der Mutter. Dieses Erlebnis war für die Kinderseele so zerstörerisch, daß Iring fortan Grandiositätsbilder des eigenen Ich aufbauen muß und damit Karriere macht. Sein Leben ist die Flucht aus der Kindheitskatastrophe in Egowelten und Rollenspiele, aus Ohnmacht in Machtphantasien. »Irings Selbstentdeckung hatte etwas Napoleonisches. Aus allem, was dem Ich zustieß, wußte sie ein Imperium zu machen.« (127) Er wird zum überaus erfolgreichen Persönlichkeits(er)findungs-Guru, esoterischen Lebenssinnstifter, Autor von Lebenshilfeliteratur und Leiter einer angeblich amerikanisch finanzierten »Academy of Signs and Sense« in Berlin. Alles in allem: eine »Selbstwertschöpfungsmaschine« (144). Das einstige auslösende Geschehen aber muß der Gestörte auf Lebenszeit in einer geheimen Aufzeichnung verstecken. Sie bricht ab mit dem Verschwinden der Vergewaltiger vom Ort der Tat. Im Textkorpus des Romans erscheint Iring erstmals als stillgestelltes Objekt auf einer Fotographie aus Nachkriegswestdeutschland, die zum Zeitpunkt der Betrachtung schon vor Alter vergilbt ist. Auf dem Foto ist Iring ein Schulkind in einer Kindergruppe, ein Gesicht, das »nur ein kleiner leerer Fleck« war (99). Zunächst will ihn keiner kennen. Mühsam muß dieser Fleck von einem Außenstehenden durch Recherche angefüllt werden. So schlägt der Inhalt des Romans – das biographische Trauma der Hauptfigur in seiner Verdrängung – in Form um.

In einem immer wieder angesprochenen Lebenshilfebuch gibt der erwachsene Autor Iring Selber die Regeln:

> »Lerne auf die Nadelstiche Gottes achten.« »Um zum Komponisten deines Lebens zu werden, mußt du seine Notenschrift erkennen.« »Deine



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Lebenskunst besteht darin, an den Punkten, wo sich bei dir etwas Wirkliches ereignet hat, Fermaten zu setzen: hier ist dir dein Engel begegnet.« (119)

Er hat begriffen: Es ist Sache des selbstschöpferischen und damit weltschöpferischen Ich, im eigenen Leben die Fermate der Engelsbegegnung zu »setzen«! Der Roman führt eine solche Selbstsetzung im Lebensratgeber Irings vor: Mitschüler haben einst den Außenseiter Iring unter falschen Vorspiegelungen in einer von ihnen entdeckten Riesenhöhle eingesperrt und lassen ihn da endlos sitzen; Iring, nur mit einer Taschenlampe ausgerüstet, deren Dynamo im Handbetrieb Strom erzeugt, dichtet als Autor die Szene der Demütigung in eine Szene des Triumphs um: Er macht den innerhalb eines schon erschlossenen Karsthöhlensystems neu gefundenen Riesenraum zu *seiner* Entdeckung. Läßt er die Taschenlampe verlöschen, stürzt die Höhlenwelt ins Nichts. Aber: »Ein Druck meiner Hand, und die Schöpfung springt wieder an.« (126) Aus dieser Lebens-›Komposition‹ kann man schließen, daß wahrscheinlich auch die ›Kreuzigungs‹-Szene der Mutter imaginativ umgeformt und überhöht ist, vor allem was den Auftritt des nacken Mädchens, der Mutterschwester, betrifft. Sie dürfte das Urbild der in der Lebensfermate selbst zu setzenden Engelserscheinung sein, von der er als Guru spricht.

Jedenfalls bleibt Iring Selber in einer Übersprungreaktion sexuell fixiert auf jungfräuliche Kind-Frauen, Nachfolgefiguren des martyriumsbereiten Halbkindes, das als Schwester der vergewaltigten Mutter deren Korrespondenz- und Stellvertretergestalt ist. Auf dieser Spur wird der neunjährige Flüchtlingsjunge 1949 der kleine Bräutigam bei einer folgenreichen Kinderhochzeit in Nieburg, einem fiktiven Ort an der Rheingrenze zwischen Deutschland und der Schweiz, wohin es ihn mit seiner Mutter aus Ostdeutschland verschlagen hat. Das schon erwähnte Gruppenfoto ist bei dieser Gelegenheit entstanden. Iring heiratet später die damalige Kind-Braut Imogen, dem keltischen Namen aus Shakespeares »Cymbeline« gemäß die Jungfrau, und verliert sie wieder, als er nach zahlreichen Affären die Adoptivtochter ihrer kinderlosen Ehe, das Indianermädchen Judith, sexuell missbraucht. Wieder der Namenssymbolik entsprechend wird Judith – in Haßliebe an ihn gebunden – zur tödlichen Rächerin dieses Kindesmißbrauchs. Sie steigt zum mächtigen Oberhaupt einer militanten amerikanischen, nach Deutschland ausstrahlenden Sekte auf, in der sie wohl lernt, die erlittene männliche Übermacht ins Heilige um-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zukostümieren, die sexuelle Verführung als orgiastisch-enthusiastisches Promiskuitätsspiel gottesdienstlich zu inszenieren. So setzt sie sich auf die Spur Irings. Sie verfolgt ihn auf seiner Flucht aus der Berliner Akademiedirektion, spinnt ihn intrigant am Fundort ein und begräbt ihn schließlich lebendig im ›Mutterschoß‹ der Sekte.

Abermals erweist dabei die Vergangenheit ihre Prägekraft. Ist Irings nach dem Selbstmord seines SS-Vaters ›absolute‹ Mutter Herrnhuterin, so vollendet sich in Herrnhut und Görlitz Irings Weg von der Egomanie in den religiösen Wahn, in dem er sich mit dem Görlitzer Barockmystiker Jakob Böhme, dann dem Barock-Ekstatiker und Erotiker Quirinus Kuhlmann, einem Propheten des apokalyptischen Tausendjährigen Reichs, schließlich mit Jesus Christus und dem Bräutigam des Hohenlieds identifiziert. Ein schauriges Zeugnis davon ist ein weiterer Appendix, eine blasphemische Hohelied-Paraphrase unter dem Titel »Die Berufung« (555–557). Judith ist die Braut, Überlieferungsträgerin und zumindest Mitverfasserin dieses auf Bräutigam und Braut verteilten Rollengedichts zwischen Gewalt und Begehren. Teuflisch konsequent macht Judith den nach einem Schlaganfall in ein ›locked-in-Syndrom‹ lebend eingesargten pseudo-religiösen Phantasten zum Offenbarungsträger, den sie in widerlicher liturgischer Inszenierung als zeichengebendes Orakel verwendet. Nach seinem Tod wird seine Asche in der angeblich von Iring als Schüler entdeckten Höhle in der Nähe von Nieburg verstreut, die von der Stararchitektin Zaha Hadid mit dem Davidstempel der Sekte gekrönt werden soll. Auch König David, nach alter kirchlicher Überlieferung der königliche Prophet mit dem Saitenspiel, war eine Rolle des nun endlich Toten. Irings egomanische Selbst- und Welterfindung hat sich als selbstmörderisch erwiesen; denn der Selbst- und Welterfinder ist zuletzt zur Erfindung seines Opfers geworden. Seine Welterfindungsphantasien aber sind mutiert in das eschatologische Weltheilsversprechen einer aggressiven Sekte.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## Die Parallel- und Kontrastfigur: Der Historiker, der sich in der Vergangenheit verliert

Die kontrastive Entsprechung Iring Selbers ist der junge Schweizer Historiker Klaus Marbach.[2] Als ehemaliges Mitglied der 1996 gegründeten Schweizer Bergier-Kommission zur Untersuchung des Verbleibs von Vermögenswerten, die im Zweiten Weltkrieg in die Schweiz transferiert worden waren, dringt er bei Weiterforschungen auf eigene Faust Schritt für Schritt in das Deutsch-Schweizer Geschlinge der Hitlerzeit und noch tiefer in diese Iring Selber-Geschichte ein und wird zugleich in sie verwickelt. Seinem Erfahrungsweg folgend ist die Hauptmasse des Romans erzählt, immer mit dem Gefälle auf Iring zu. Als vaterloses Produkt der Gruppenvergewaltigung eines volltrunken gemachten einfachen Mädchens durch Schweizer Verbindungsstudenten fühlt Marbach sich »gewissermaßen« als Selbers »nächster Verwandter« (129). »Meine Mutter ist auch vergewaltigt worden.« (227) Eine weitere Gemeinsamkeit ließe sich in beider Tendenz sehen, ihre Mütter im Stich zu lassen, wohl gerade deshalb, weil ihre Prägung als Söhne verlassener Frauen so bedrängend ist. Beim Tod der Mutter verfolgt Marbach »die Phantasie, er habe sie geopfert« (41), und nicht von ungefähr nimmt er als Erbe die Schulden seines treulosen bürgerlichen Vaters auf sich. Zum Nachfolger Irings wird er bei Imogen, der maßlos reichen Schweizer Industriellentochter im deutschen Teil des Grenz- und Industriestandorts Nieburg, einer Mittelstadt mit historischem Kern, dem Fokus seiner Forschungen. Wie Imogen von Iring getrennt, aber nicht geschieden ist und ihn insgeheim quasi-mütterlich finanziert und ›ernährt‹, damit auch manipuliert,

[2] In der Einschätzung des Verhältnisses von Marbach und Iring Selber befinde ich mich in diametralem Gegensatz zur Rezension von Roman Bucheli (Les enfants du paradis. In: Neue Zürcher Zeitung v. 20./21.9.2008, S. 30), der textnächsten und eindringlichsten der mir bekannt gewordenen Zeitungsbesprechungen. Bucheli deutet Marbach als die Hauptfigur des Romans, Iring Selber als »Marbachs Spiegelfigur«, sein »Alter Ego«. Ich verstehe das Verhältnis umgekehrt. Aus meiner folgenden Argumentation dürften meine Gründe hierfür hervorgehen, nicht zuletzt der, daß Marbach selbst sich in den Schatten Irings stellt. In Buchelis Charakteristik spielt eine wichtige Rolle, daß er Marbach in Parallele zum »Grünen Heinrich« und damit vor den Hintergrund von Adolf Muschgs Keller-Monographie stellt; aber von der Art seines Pseudokünstlertums und seiner Phantasielastigkeit her ist Iring Gottfried Keller und dem Grünen Heinrich viel näher als der wissenschaftliche Historiker Marbach. Für mich ist deshalb auch Iring zentral für die Thematisierung von Dichtung und Autorschaft in diesem Roman (s. u.).



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

so zieht sie später Klaus Marbach als Telefongeliebten und Nachmittagsteegast an sich und hält ihn zugleich fern, bis sie sich schließlich als leise alternde Frau in einer von ihr inszenierten überschwenglichen Liebesnacht von ihm töten läßt. In dieser Liebesnacht ist sie ihm »alle[s]«, »Jungfrau […], Nymphe […] und Alte« (421), und der von ihr ferngesteuerte Geliebte fährt schließlich wie beauftragt mit der Urne der Eingeäscherten in den Schweizer Nationalpark am Ofenpaß, um sie dort am geheimen Ort zu begraben. Wie Judith ist also auch Imogen eine von Iring Gezeichnete, die sich gegenläufig ihm und noch seinem Nachfolger Marbach einfleischt. »Spiegeln Sie sich jetzt in Irings Geschichten?« fragt Imogen ihn hintersinnig (227).

Für seine erste Frau Manon war Klaus Marbach »Tabis«, der Held seines Lieblingskinderbuchs »Tabis Nuckerli« (39), und sie fragt ihren männlich schönen Mann kryptisch: »[B]ist du auch echt?« (33) Eine viel spätere Schlüsselszene zeigt den schönen Mann, starken Schwimmer und willensschwachen Klaus vor einem sonst zugehängten Spiegel im befremdeten Blick auf sich selbst. Als Iring Selber ihm früher ein einziges Mal in pseudonymer Verhüllung entgegengetreten ist, hat auch der ihn etwas gefragt – die Rätselfrage, ob er ein Gott sei (96). Jetzt begreift Marbach den Sinn von Irings einstiger Erkundigung. Er erkennt *sich* als Mängelwesen, indem er Gott *ex negativo* versteht. Wie Irings Weltschöpfung letztlich Wirklichkeitsverneinung ist, so kommt Marbach vor dem Spiegel auf eine negative Bestimmung Gottes: »[E]r ist der einzige, der nicht an sich zu glauben braucht.« Iring und Marbach – beide sind Pseudo-Götter, denn ein Gott *muß* nicht an sich glauben, weil er seiner vollkommen sicher ist; Marbach und Iring können nicht wirklich an sich glauben, weil sie ihrer vollkommen unsicher sind. Sie haben deshalb auch nur die Macht zu verschwinden – die Gegenbewegung zur göttlichen Epiphanie. »Sein Spiegelbild lächelte dazu, aber Klaus lächelte nicht zurück, und mit der nächsten Bewegung hängte er den Spiegel wieder zu. Das, fiel ihm ein, hatte man früher in einem Trauerfall gemacht.« (366) Bei der Urnenbeisetzungsaktion verschwindet Marbach tatsächlich – auch im kriminaltechnischen Sinne spurlos – aus dem Roman, löst sich quasi in Luft auf – eine vexatorische Anspielung auf die entsühnende und lebenskrönende Apotheose des uralt-blinden Königs Ödipus im antiken Mythos. Schon als Kind hat Marbach das Verlieren als



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Lebenskunst gelernt – im Verlust seines symbolträchtigen Taschenmessers, das schließlich wiederzubekommen eine Spur von Enttäuschung in sich enthielt. Am Ende ist er verloren. Ein ödipaler Held mithin auch er, gefesselt wie Iring Selber an eine heiligenhaft-nymphenhafte Jungfrau-Mutter-Geliebte, von der beide nicht loskommen: Iring, der Treulos-Treue, hat, ehe er im Bann Judiths verschwand, sein Wichtigstes, den Vergewaltigungsbericht, als Nachlaß zu Lebzeiten Imogen in die Hände gespielt, die ihn verwirft.

## Vergrabene Vergangenheit als individuelles und gesellschaftliches Syndrom

Mit der Urne der Industriellentochter Imogen vergräbt Marbach-Tabis-Ödipus den Kernfund seiner historischen Forschungen, das geheime Tagebuch von Imogens Großvater, des großen alten Mannes des Schweizer Industrie-Imperiums, nachdem er schon vorher seine eigenen Aufzeichnungen über Nieburgs NS-Vergangenheit mit ihren Schweizer Verflechtungen verbrannt hat (415). Indem Marbach seine Forschungserkenntnisse als Historiker in der Urne Imogens verschwinden läßt, ›blendet‹ er sich wie König Ödipus, aber er fährt nicht, wie dieser, entsühnt in den Götterhimmel, sondern in das Gebärmuttersymbol in der Tiefe. Diese Aktion könnte nun wie ein ungewolltes Sinnbild dafür erscheinen, daß Adolf Muschg einen breit angelegten historisch-zeitkritischen Romanstoff mit weit aufgefächertem Personal, ausgreifend schließlich in die sich globalisierende Zeitgeschichte bis zum Irak-Krieg, unter Individualkonflikten und -neurosen verschüttet. Als würde der Gesellschaftsroman begraben in einem ödipalen, religionspathologisch aufgeladenen Psychodrama mit kolportagehaften Zügen, die im knappen Inhaltsreferat ja besonders grell hervortreten. Aber ich sehe das anders. Was bei Marbachs Forschungen herauskommt, hat nichts von Sensation an sich, es ist furchtbar, aber es ist die furchtbare Banalität des Bösen – Mitläufertum; der Geschäftsgeist des *non olet* gegenüber einem Europa in Trümmer legenden Verbrecherregime; Ausbeutung, auch sexuelle, von Opfern des Systems; die Augen schließen. Schwamm über das, womit zu leben Mut und Kraft notwendig wäre. Deshalb ist das Vergraben des Eigenen im Muttersymbol der Urne durch einen neuen Ödipus ein nicht nur biographisches, sondern auch



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kollektives zeitkritisches Symbol für die Verdrängung der Katastrophengeschichte des jetzigen und des vorigen Jahrhunderts, letzten Endes für die regressive Sehnsucht, die Geburt, damit das Leben in den Schlaf der Welt zurückzunehmen. Indem der Roman das Zudecken von Geschichte durch einen Hauptakteur, einen Historiker, erzählt, bewahrt er sie in sich auf, und gerade hierin hat er sein zeitkritisches Gewicht, nicht in dem, was an historischem Material vergraben wird.

»Kinderhochzeit« stellt zudem dar, wie geschichtliche Altlast, hier materialisiert im ›Nibelungenhort‹ der Schweizer Aluminiumkönige Bühler am Rhein, mit dem sowohl Imogen wie Judith operieren, bis in die Familiengeschichten hinein und wieder über sie hinaus bösartig virulent ist. Etwa im Nieburger Honoratiorenklub »Stillstand«, dessen Name satirisch gleichzeitig auf die restaurativen Tendenzen der Nachkriegszeit und auf das psychologisch Regressive seiner im Ort maßgeblichen Mitglieder verweist. Denn sie sind allesamt ehemalige Mitschüler und Rivalen des Flüchtlingskinds Iring Selber, später komfortabel alimentiert als Beiräte einer Bühlerstiftung zur Aufwertung Nieburgs. Das vergilbte Foto der Kinderhochzeit, die dem Roman seinen Namen gibt, ist nicht nur auf der Rheinbrücke an der Deutsch-Schweizer Grenze entstanden als Dokumentation einer Anstrengung, die finstere Vergangenheit mit ihrer anrüchigen Kollaboration der Nachbarländer unter erneuerter Freundnachbarlichkeit zu begraben; die Kinderhochzeit ist auch die Brücke zwischen öffentlichen und privaten Verstickungen, politischem und psychologischem Roman. Dieselben Leute, die aus der damaligen Faszination durch die unnahbar-verführerische Nymphe Imogen auch als Erwachsene nicht herauskommen, sind – und wenn sich die meisten noch so sehr dagegen wehren – unlösbar seit dieser Kinderhochzeit mit dem Hitlerkriegskatastrophenkind Iring und seinen Wahnwelterfindungen verklammert. Sie sind gleichermaßen Verkörperungen einer individuellen Fesselung in ihrer Kindheitsgeschichte wie eines zudeckenden Umgangs mit der anrüchigen NS-Vergangenheit der Pseudo-Idylle Nieburg. Sie vollenden ihre Karriere schließlich als Exponenten der weltweit wie eine subkutane Großmacht operierenden Sekte Judiths, des Iringschen Missbrauchsopfers. Sie spinnt am Ende alles in ihr Machtsystem ein und manipuliert noch die Industriekönige Bühler in der Gestalt ihrer letzten Repräsentantin Imogen, die ihrerseits alles manipulieren wollte.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Schließlich beansprucht einer aus dem »Stillstand«, der später als Funktionär der Sekte zu seinem angestammten Namen August Kaiser den alttestamentlichen Prophetennamen Ezechiel annimmt, der Erfinder des neuen, klinisch reinen und aufgeräumten, geschichtslosen Nieburg zu sein. Er sieht sich wie sein alttestamentlicher Namenspatron als apokalyptischer Prophet und Kaiser Augustus dieser repräsentativ deutschen Provinzstadt mit internationaler Wirtschaftsverflechtung, in der die »Machtergreifung« (439) Judiths stattfindet. Dieses Wort mit seiner NS-Geschichte fällt im Romantext wie ein Donnerschlag. Daß sich August Kaiser, der Neuerfinder des putzig schmucken Nieburg über den Katakomben der Vergangenheit, als Lehrling der fatalen Ich- und Welterfindungskünste Iring Selbers bekennt, legt die Gelenkstelle des Zusammenhangs von individuellem und politisch-gesellschaftlichem Elend geradezu chirurgisch frei. Es illustriert noch einmal die tiefe Unfähigkeit dieser Gesellschaft, historisch ins Offene zu gelangen, und erklärt ihre letztendliche Bereitschaft, sich stattdessen auch noch endzeitlich inszenieren und instrumentieren zu lassen. Alles das reicht in nicht bewältigte psychische Verstümmelungen durch eine katastrophische Epoche zurück. Die schwachen Männer Iring und Klaus mit ihrer regressiven Mutterschoßbindung, der folgenlose Historiker und der utopische Phantast, der Deutsche und der Schweizer, beide Verfehler ihrer Gegenwart, sind Repräsentanten zweier beschädigter Generationen.

Tiefsinnig bezieht der ›Neuerfinder‹ Nieburgs ein barockes Historiengemälde, das Prunkstück seines Nieburger Büros, darstellend die Schlacht bei Rheinfelden, die so nie stattgefunden hat, von der Nachbarstadt auf Nieburg: »Das Vexierbild der Schlacht von Rheinfelden zeigt das Gesicht der Vanitas. Ihr Name ist Iring.« (158) Er ist die Schlüsselfigur, auch des Symbolgewebes. Das gilt noch für einen zusätzlichen Mythenbezug, der ein weiteres Mal dem Thema verfehlter Vergangenheit Resonanz gibt: Iring, alias König David mit dem Harfenspiel, *rex et propheta*, der Biographie-Dichter, ist ein anderer Orpheus, der sich nach seiner verlorenen Eurydike-Imogen und damit seiner Vorgeschichte umsieht und – dabei selbst im Orkus untergeht. »Daß ich mich nach ihr umgedreht habe, war mein größter Fehler«, wird er nach seinem Tod zitiert (564). So kommt auch Marbach, als Historiker Fachmann für Vergangenheit, abhanden, sogar dem Romantext, auch er, indem er sich nach Imogen umkehrt. Der



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Roman »Kinderhochzeit« zeigt als Umschlagbild ein berühmtes antikes Relief aus dem kapitolinischen Museum, Amor und Psyche im Kuß –, »ein Bild unvollendeter Zusammengehörigkeit«, wie kommentiert wird (117). Aber der antike Mythos von Amor und Psyche bleibt nicht stehen in Versteinerung; er endet in vollendeter Umarmung, in endgültiger Vereinigung, im gemeinsamen Heraustreten eines Paars aus Schatten der Vergangenheit – das Gegenbild zur Pseudo-Eschatologie-Verheißung am Ende des Romans, von der noch die Rede sein wird.

Aber ist das alles ein Einwand gegen die These, der Roman gleite in Kolportage ab, sei so etwas wie eine Schweizer-Deutsche Variante der ›Denver-Clan-Soap-Opera‹? Gehört nicht das Verstecken und Aufdekken, das Maskenspiel gleichfalls ins Arsenal der Kolportage, die sich durchaus mit politischen und gesellschaftlichen Themen aufwerten kann – man denke etwa an Johannes Mario Simmel? Ein noch genauerer Hinblick auf Iring Selber zeigt exakt den Unterschied zwischen Kolportage und virtuoser Instrumentalisierung des Kolportagehaften, hier des Versteckspiels. Ein Kennzeichen der Indienstnahme der Kolportage-Elemente, daß das Motiv des Verbergens mit Irings Biographie bis in die Struktur hineinreicht – als Verstecken der Vergewaltigungserzählung im Appendix – und sich so psychologisches Motiv, politisch-gesellschaftliches Motiv und Struktur wechselweise Widerhall geben: Nieburg vergräbt seine Vergangenheit, Klaus Marbach vergräbt seine zeitgeschichtlichen Forschungen und Funde und sich selbst, der Roman vergräbt Iring Selbers unerträgliche Sckreckensgeschichte im Anhang, und Iring Selber vergräbt noch seine Autorschaft als Autobiograph, sogar indem er sie der untergründig immer geliebten Frau offen legt. So gibt er sein Typoskript als Erinnerung eines amerikanischen, aus Europa geflohenen Juden F. Schaumgold aus, benutzt aber andernorts den Namen Schaumgold für sich als Pseudonym. Imogen kennt diese Namensspiele, denn sie waren Teil ihrer Liebesgeschichte und auch deren Abgrund. Sie erzählt von Irings gewohnheitsmäßiger Verwendung von »Schaumgold« für Scheibenkleister, was ein Deckwort für ›Scheiße‹ ist. Dazu paßt, daß Iring schon als Schüler das genetische Programm des Menschen ›beschissen‹ nennt (369). Iring heißt ›Selber‹ nach dem Muster *lucus a non lucendo*, der Wortableitung vom Gegensatz. Er ist kein Selber und er hat kein Selbst; denn man hat es ihm zerstört. Er ist Jedermann, und Jeder-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

mann, der Mensch, ist für ihn ›beschissen‹. Nicht umsonst wird Iring zur Vanitas-Allegorie ernannt. Und nicht umsonst ›vergräbt‹ Imogen als letztes Glied der Kette auch noch Irings Urszenen-Niederschrift, indem sie sich weigert, sein Typoskript zu lesen. Marbach muß es lesen und trägt die Lektüre stumm bis zum Verschwinden mit sich herum. Und wo wird Iring, der sich mit dem barocken Ekstatiker Quirinus Kuhlmann identifiziert und gelegentlich mit dem Namen des falschen russischen Thronprätendenten Demetrius demaskiert hat (537), begraben? In der Quirinus-Höhle bei Nieburg. Der Sektenheilige und Quirinus-Imitator deckt den mittelalterlichen Heiligen Quirinus als ursprünglichen Namengeber des Höhlensystems zu.

## Eschatologischer Triumph der Hure Babylon und schwarze Groteske

Wie sich in Irings Namensversteckspiel der Kolportagezug markant als Glied einer tief gestaffelten, virtuosen Komposition erweist, so erweisen sich im Blick auf den Gesamtroman die beim ersten Blick konsternierenden Kolportage-Elemente vom selbstmörderischen SS-Vater Irings bis zum Mörder-Geliebten Marbach als kompositionelles Widerlager für die schwindelerregende, pseudo-religiös-pseudo-eschatologische Auftürmung einer Apotheose des Bösen, die in diesem Widerspiel auch groteske Züge annimmt. Der Nieburg-Erfinder August Ezechiel ist nicht nur Kaiser Augustus und Apokalyptiker von Nieburg. Er ist auch Narr und dummer August. Der eigentliche Erbe Irings ist nicht sein Schüler August Kaiser, sondern sein ihn verschlingendes Opfer Judith. Sie extrapoliert seine napoleonische Ego-Welt ins grotesk Grandiose. Judiths Sektenimperium ist einerseits die Vision eines endzeitlichen Weltreichs finsterer Mächte, errichtet durch Judith als Inkorporation der großen Hure Babylon, die sich zuletzt Victoria nennt. Und schwindelerregend wird ihr System mit der Einverleibung Irings oder besser seiner Attrappe. Denn Iring war seinerseits als Direktor der ominösen »Academy of Signs ans Sense« in Berlin und als CIA-Strippenzieher mit undurchsichtigem Wirkungsgrad ein Rädchen auch im Politikbetrieb. Dieser setzt sich beim Quasi-Staatsbegräbnis Irings mit Ministerrede und Prominenz in Bewegung, und zwar blindlings und ahnungslos, was das der Bei-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

setzung vorhergehende Intrigenspiel Judiths betrifft, das sich seinerseits des vorhergehenden Intrigenspiels von Imogen bedient. Imogen ordnet Marbach ab, Irings Leiche aus dem Machtbereich Judiths in Herrnhut nach Nieburg zu entführen; Judith sieht dem insgeheim aus dem Hintergrund zu und macht daraufhin Nieburg zum Ort ihres Triumphs und ihrer Machtoffenbarung, indem sie den Eindruck erweckt, die Beisetzung in Nieburg entspreche dem Sektenwillen. Sie inszeniert das Beisetzungstheater; der Staat liefert seine Zeremonien. Imogens Selbsttötung mit Hilfe Marbachs ist nicht nur Vereinigung mit dem toten Iring – die »helle Sonne und die schwarze […] im Kern bleiben sie eins« (386) kommentiert Marbach als Nur-Platzhalter Irings seine Irrelevanz in dieser Beziehung – es ist auch Eingeständnis ihrer Niederlage durch Judith.

Andererseits ist Judiths System eine Satire mit slapstickartigen Einlagen auf weltumgreifende Verschwörungstheorien und expandierendes Geheimdienst- und Scientology-Treiben. Im letzten Horizont der Judith-Sekte lauert gewiß das Gespenst der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts Kommunismus und Faschismus, die sich ja selbst ins apokalyptische Licht eines Neuen Himmels und einer Neuen Erde zu setzen liebten. Aber was sogar einem Genie wie Charlie Chaplin in »The great dictator« (1940) mißlingen mußte, die Komisierung des politisch-eschatologischen Alptraums, ergibt sich in »Kinderhochzeit« gleichsam nebenher aus der zunehmenden Selbstläufigkeit gesellschaftlicher und kultureller Zerfallsprozesse, Verschichtungen und Katastrophen der Gegenwart, die zwar ihre Repräsentanten haben, jedoch den Eindruck erwecken, sich ihr Vollzugspersonal quasi selbst zu suchen und zu erzeugen. Hitler, Stalin, Mussolini sind Täter. Iring, Judith, August Ezechiel Kaiser sind ingeniöse Dienstleister eines banalen und chaotischen Zeitgeists. Sogar in der Götterdämmerung bleibt die Banalität ihrer bösen Phantastik präsent. Und auch die Gattung Kriminalroman mit ihrer Trivial-Apokalyptik, ihrer Spurensuche und Aufdeckkunst im Alltäglichen, gerät ins Spiel der »Kinderhochzeit«, denn der Roman beginnt mit einem Tötungsdelikt und einem Kriminalkommissar, der, wegen möglicher Befangenheit von der Ermittlung ausgeschlossen, sich in puerile Verliebtheitserinnerungen an das Opfer verliert, die für ihn den aktuellen Kriminalfall emotional überschwemmen – schon hier wird also das Motiv der ›Gegenwartsbewältigung‹ von der Vergangenheit her angeschlagen. Daß keiner die-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ser Aspekte sich definitiv durchsetzt, weder die Kolportage, noch der Krimi, noch die Vanitas-Allegorie, perfektioniert den grotesken Zug des Romans. Er ist eine schwarze Groteske, Ausdruck des tief schwarzen Pessimismus eines Autors, der mit intuitiver Sicherheit an der Klippe des konventionellen gesellschaftskritischen Romanschinkens vorbeisteuert.

Er peilt das labile und prozeßhafte Gleichgewicht an, das sich im virtuosen Jonglieren mit den grellen Gegensätzen einer Welt aus den Fugen herstellen läßt. Das Gräßliche ist auch unsagbar komisch. Das unsagbar Komische ist auch gräßlich. ›Realistisch‹ ist Judiths Sekten-Weltmacht mit CIA-Auslegern und Apokalypse im Überbau ebensowenig wie Irings Ödipus-Komplex als geschichtsbildende Kraft. Der vertraute Duktus des realistischen Erzählens ist in Muschgs »Kinderhochzeit« vielmehr das Medium für die unheimlich-komische Entfaltung antagonistischer Perspektiven auf eine in der Tiefe ›verrückte‹ Welt. In einem Augenblick, in dem die Erzählung auf sich selbst durchsichtig zu werden scheint, hält Klaus Marbach eine die Honoratioren von Nieburg verstörende Tischrede auf die (bald darauf von ihm getötete) Imogen und den (schon toten) Iring. Das volle Glas, das Klaus in der Hand hält, wird dabei zum Symbol des Balanceakts, der in diesem Roman stattfindet, ja, der dieser Roman ist. Wäre das Glas, heißt es da, »ein Seismograph gewesen, es hätte hie und da beben, Wein verschütten müssen, aber es war wohl eher eine Wasserwaage, an welcher der Sprecher überprüfte, ob er sich noch im Gleichgewicht befand. Vielleicht war es auch ein Kristall, der ihm mit seinem Funkeln das gesuchte Wort zuspielte.« (384) Muschgs Erzählen treibt in dieser Äquilibristik mit Entsetzen Scherz und überspringt den realistischen Gesellschaftsroman, statt ihn zu verfehlen. Der realistische Roman hätte ein Handlungsziel, müßte die Fäden des gesellschaftlichen und individuellen Geschehens zu einem Gesamtergebnis zusammenführen. Aber hier herrscht ein facettenreiches Funkeln – Hochzeit und Trauerfeier, Katastrophe und Weiterwursteln. Und das Weiterwursteln als die Katastrophe.

## Verzweifelte Hoffnung: Das Lächeln von Antikratos

Das erste Wort des Romans ist unter der Oberfläche der Handlungseröffnung ein Prolog, ein Vorwort, eine Gebrauchsanweisung – ihn



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht lösungsorientiert wie einen Kriminalroman zu lesen, nicht auf die Spurensuche, sondern auf die Zeichensuche zu gehen. Das letzte Wort des Romans ist kein Ergebnis, nicht einmal das einer Verlobung zweier Spätberufener. Es ist ein Epilog, eine leise Öffnung eines unbetretenen Raums, ein Tableau; vorbereitet mit der Durchbrechung der epischen Welt im spurlosen und roman-intern nicht begründeten Verschwinden der Ödipus-Figur Marbach. Der Roman ›entdeckt‹ sich hier – ein zentrales Muster der Selbstdurchschauung der literarischen Moderne – als literarischer Text, indem er durch eine Motivationslücke auf einen klassischen literarischen Text, eben den Sophokleischen »Ödipus auf Kolonos« verweist. Ein anderer literarischer Verweis führt noch weiter: Bei der pompösen Totenfeier für Iring Selber sprechen zwei aus dem »Stillstand« ausbrechende Mitglieder des Nieburger Honoratiorenklubs einander das Friedrich-Hebbel-Gedicht »Zwei Wanderer« zu. Gott schickt in diesem Gedicht einen Stummen durch die Lande, der eine Botschaft trägt, und einen Tauben, für den sie bestimmt ist.

> Daß sich die Beiden finden,
> Ihr Menschen, betet viel!
> Wenn, die jetzt einsam wandern,
> Treffen, einer den andern,
> Ist alle Welt am Ziel.

Im Epilog geschieht seinesgleichen. Schon das Hebbel-Gedicht ist ja ein Gegenwurf zur Tradition eines katastrophisch einbrechenden Weltendes, derer sich Judith bedient. Zu einer unscheinbaren Begegnung kommt bei Hebbel die Welt ans Ziel. Adolf Muschg verwandelt die Stille dieses Gegenwurfs ins kaum noch Wahrnehmbare. Manon, erste Frau Marbachs und laut Imogens Testament verfügungsberechtigt über das Industriellen-Vermögen, findet in den Trümmern eines Lagers albanischer Flüchtlinge auf der imaginären griechischen Insel Antikratos – dem Namen nach Gegenbild von Herrschaft – ein kleines, scheues, wohl von den Vertriebenen des postjugoslawischen Balkankriegs zurückgelassenes Mädchen. Als Traumatisierungsfolge ist sie gegenüber anderen Menschen völlig stumm, aber jetzt spielt sie allein in einer toten Feuerstelle leise singend vor sich hin. Sie baut aus geschwärzten Trümmerteilchen des zerstörten Barackendorfes ein neues Dorf. Und plötzlich durchbricht sie ihre



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

psychische Gefangenheit und ›Sprachlosigkeit‹ und beginnt zu der Fremden zu sprechen – albanisch, was Manon nicht versteht.

Trotz solcher ›Taubheit‹ Manons entsteht ein Zwiegespräch zwischen beiden, ein erschütterndes Spiel elementarer Verständigung, wie es Adolf Muschg ähnlich schon viel früher prägnant verwendet hat – in der Erzählung »Der Zweitsitz oder Unterlassene Anwesenheit.«[3] Die Geschichte erzählt von einer alten sprachunfähigen Frau in den Bergen, die sich mit einem Städter, der ihr altes Haus als Feriensitz kaufen will, dem Ich-Erzähler, in einer vorsprachlichen, fast animalischen, aber eine innige Verbundenheit stiftenden ›Sprache‹ unterhält. Er verrät sie, denn er kommt nicht wieder. Aber Manon weiß in diesem Augenblick, daß sie das durch Kriegsgewinne beschmutzte Schweizer Geld, den Bühlerschen Nibelungenhort aus dem Rhein, in Zukunft für ein Antikratos der Kriegswaisen einsetzen wird. Die Privatinsel der Bühlers, auf der sie sich in Szene gesetzt haben, wird zum Ausgangspunkt einer neuen, nun radikal neuen gemeinnützigen Stiftung. Hebbels Stummer und Tauber haben einander getroffen – in einem unscheinbaren Winkel der Romanhandlung.

Im letzten Satz des Roman-Epilogs öffnet sich zwischen der hörend gewordenen Manon und einem Freund des verschwundenen Klaus Marbach »das Lächeln von Antikratos« – die Ahnung einer Ahnung einer menschlichen Welt? Licht für die Kinder der Finsternis? Der Ariadnefaden, der den Weg aus dem Labyrinth weist? Ist das albanische Kind das helle Erlösungsbild vom Kinderelend, das Iring Selber lebenslänglich hinter sich herzieht? Ist sie nun wirklich der Engel, den Iring sich eingebildet hat? Ist alle Welt am Ziel? Manon allerdings hat keine Kinder; aus der Ehe mit dem glänzenden Verlierer Marbach ist sie geflohen in eine lesbische Beziehung; später hat Imogen sie verführt und die Spur Marbachs in ihrem Körper ausgelöscht. Der letzte Mann, der sich ihr im Roman annähert, der hinterbliebene Freund Marbachs, heißt »Balthasar Nicht«. Der Vorname babylonischen Ursprungs bedeutet »Gott schütze dein Leben«. Der Nachname widerruft den Vornamen. Ein großer literarischer Erzähler spricht am Ende eines großen Romans ein letztes Wort – nicht. Er läßt offen. Der Rest ist Schweigen.

[3] Adolf Muschg: Der Zweitsitz oder Unterlassene Anwesenheit. In: Ders.: Leib und Leben. Frankfurt a. M. 1982, S. 29–38.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## Dichten selbst ist schon Verrat?

Doch kehren wir noch einmal zu Iring Selber und seiner Karriere zurück, dem Initialzünder dieser Romanwelt. Der Name der Berliner Akademie, der Iring Selber vorsteht, »Academy of Signs and Sense«, ist mit allen Wassern gewaschen. Er umwirbt geschickt gleichzeitig modisch-moderne Zeichentheorie und konservative Hermeneutik und erinnert auffällig an den Titel von Irings Lebenshilfebuch »Zeichen und Wunder«, das wiederum eine alttestamentliche Formel zitiert (etwa Ex 7,3), die in der Kapuzinerpredigt aus »Wallensteins Lager« prominent parodiert wird. Diesem Buch Irings liegt ein Faltblatt bei mit der Abbildung der antiken Plastik von Amor und Psyche, von der oben schon die Rede war. Daß es in Irings Ratgeber Grundlage für ein esoterisch-erotisches Lebensentwurfs-Spiel ist, kann hier beiseite bleiben. Bedeutungsvoll ist, daß diese Darstellung, wie schon erwähnt, auch den Schutzumschlag von Adolf Muschgs »Kinderhochzeit« schmückt und dort kontrastiv auf Imogen und Iring und ihre Kinderhochzeit mit deren Folgen deutet. Gibt es einen Querverweis zwischen dem Buch »Zeichen und Wunder« und dem Roman »Kinderhochzeit«, dem gedichteten Buchautor Iring Selber und dessen Dichter, dem Autor Adolf Muschg?[4] Ich neige dazu, in Iring Selber einen von Muschg imaginativ hervorgebrachten dunklen Bruder des literarischen Autors als Instanz zu sehen. Iring Selber ist gleichzeitig Scharlatan, Phantast, Verführer und Kranker, der unter dem psychischen Zwang steht, die frühkindlich empfangene unheilbare Wunde seines Lebens ›zuzuschreiben‹, seine Verstümmelung als Grandiosität zur Geltung und Wirkung zu bringen. Seine Lebenslüge setzt sich in eine Schreiblüge um, und seine Schreiblüge manifestiert sich in Mystifikationen, Rollenspielen und Rattenfängerei. Er lebt in der Erzeugung von Illusionen, die zwischen Wahn und Wirklichkeit changieren. In seiner im Druck modifizierten Frankfurter Poetik-Vorlesung »Literatur als Therapie«[5] nimmt Muschg auch für den Dichter eine neurotische Lebenswunde als Quelle der literarischen Produktion in Anspruch, die

4 Wäre »Kinderhochzeit« ein ›realistischer‹ Gesellschaftsroman, müßte diese Frage erweitert gestellt werden – nach Spiegelungsmomenten auch zwischen dem Autor und dem Historiker Klaus Marbach. Sie tauchen aber nur gelegentlich auf – siehe Marbachs zitierte Tischrede.

5 Frankfurt a. M. 1981.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

vom Dichter offen gehalten wird, eben weil sie der Quell der Inspiration ist. Aber literarische Autorschaft erzeugt Fiktionen, die der Realität in deutender Darstellung und darstellender Deutung *gegenübertreten*. Sie sind als Fiktionen Mitteilungen, nicht Selbstberauschungen, die Kollektivräusche erzeugen wollen. Darin ist der literarische Autor der einzig *legitime* Schöpfer von Ich-Welten, weil sie sich in der Mitteilung objektivieren und nicht nur prolongieren. Des literarischen Autors »Phantasie für die Wahrheit des Realen«[6] erschafft so in seinen Ich-Welten Wirklichkeiten, die wirklicher sind als die Realität, weil deren Quintessenz. Und die dichterischen Werke tragen dabei ihre Fiktionalität offen an der Stirn – zum Beispiel durch die Kennzeichnung »Roman«. »Kinderhochzeit« ist ein deklarierter Roman.

Trotzdem ist Adolf Muschgs gedichtete Figur Iring Selber nicht nur ein Gegenspieler des literarischen Autors und der literarischen Autorschaft, sondern markiert in Verzerrung ein immanentes Fragwürdigkeitsmoment auch der Literatur – ein altes poetologisches Thema, das literarische Werke seit Goethe häufig selbstreferentiell mit sich führen. Kann etwas wirklicher sein als die Realität? In deutender Darstellung die Quintessenz der Wirklichkeit zu ziehen, bedeutet Stilisierung, Durchleuchtung der Lebenstrübe, Fixierung des Fluktuierenden in Bildern, Erzeugung von Idealtypisierungen. Goethes »Tasso« thematisiert, was die Kunst tut. Sein Tasso verherrlicht in seiner Dichtung die Prinzessin von Ferrara, aber er ›mißbraucht‹ sie auch, indem er den lebendigen Menschen in ein Idealbild verwandelt. Seine katastrophische Umarmung der Prinzessin als Kurzschluß zwischen seinem Idealbild und der lebendigen Prinzessin macht diesen Mißbrauch manifest. Oder für den, der es aktueller und ohne das Raffinement des Selbstreferentiellen will: Der gute Thriller ist aufklärerisch, er zeigt Verbrechen, Intrige und Gewalt in ihrer Brutalität, aber er tut es, indem er dem Schrecklichen den ›Thrill‹, den Nervenkitzel abgewinnt, den wir genießen. »Dichten selbst ist schon Verrath« – das härteste Wort zum Thema stammt vom größten Dichter – Goethe sagt es im »Schenkenbuch« des »West-östlichen Divan«.[7]

Auch in »Kinderhochzeit« wird dieses Fragwürdigkeitsmoment thematisiert und reflektiert. Es geschieht in einer Auseinandersetzung Irings

6 Goethe zu Eckermann am 25. Dezember 1825. In: WA V,5, S. 256.
7 Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Divan. In: WA I,6, S. 219.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit seinem Gymnasiallehrer. Es ist ausgerechnet Imogens in den Bühler-Clan eingeheirateter, gleichsam von ihr einverleibter und doch durch Krankheit zum Tode unverfügbarer Vater. Ausgerechnet anläßlich einer Kontroverse mit ihm über Shakespeares »Cymbeline« und seine Heldin Imogen schreibt der frühreife Gymnasiast Iring Selber: Shakespeares »Imogen täuscht sich nicht weniger als alle andern. Sie will treu sein und weiß nicht mal wem. […] Was ist ein Körper, wenn man an seine Stelle ein Phantom wie ›Treue‹ setzt?« (544f.) Shakespeares Imogen als Bild der Treue verdeckt in Irings Sicht Lebens- und Lebenswiderspruchsmomente. Schon Shakespeares Märchenspiel vertreibt das Entsetzen, indem sie mit Entsetzen Scherz treibt. Schließlich führt Selber ein Dictum seines Lehrers und Kontrahenten gegen ihn selbst und seine verklärende Deutung des Shakespearischen Dramas ins Feld: »Sie [die Kunst] macht ihr Glück mit jedem Stoff. Mit dem ganzen Elend des Menschen macht sie es.« (546) Mittels des Scheins bringt die Kunst Welt zur Erscheinung, mittels des Arrangements die Faktizität. Sie macht ihr Glück mit dem Unglück. Die Imogen Shakespeares, der tatsächlich die Imogen des Romans ihre biologische Existenz verdankt (denn im Zeichen von Shakespeares Imogen haben sich einst der Studienprofessor und seine Schülerin Constanze Bühler vereinigt und die Tochter Imogen gezeugt), erkennt als alternde Frau – exakt auf der Linie von Irings Kritik an Shakespeares Imogen: »Hätte ich Iring geliebt, ich hätte nicht so erbarmungslos treu sein müssen.« (417) Diese Imogen, die Treue zu ihrem Machtinstrument macht, ist ›wirklicher‹ als die Shakespeares, aber – durch noch mehr literarisches Raffinement. Deshalb weist das von dem Pseudo-Autor Iring zitierte Wort seines Lehrers untergründig-ironisch auch auf die »Kinderhochzeit« zurück, diesen großen Roman, der so viel von den Arrangier-Kunststücken aller Kunst und ihrer Fähigkeit, Ambivalenzen und infinite Relativierungsketten herzustellen, vorführt und – in Frage stellt, verzweifelt hoffnungsvoll.

Daß Adolf Muschg damit auch seinen Roman in Frage stellt, ist vielleicht am meisten zu bewundern. Wichtiger als schnelle positive oder negative Wertungen ist, daß die Lese-Geister die Wachheit und den Respekt finden, sich auf das Werk und seinen Anspruch wirklich tief einzulassen, statt behende ein Klischee zu suchen, mit dem sie es rubrizieren und domestizieren, jedenfalls beiseite legen können. Selbst beim Urteil,



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

der Roman »Kinderhochzeit« sei gescheitert – es dürfte klar geworden sein, daß es meines nicht ist! –, sollte Übereinstimmung darüber bestehen, daß mehr dazu gehört, ein grenzgängerisches Projekt so grandios offen zu lassen, als konventionellere und kleinformatige Projekte wohlbehalten unter Dach zu bringen. Hier hat ein großer Autor sich selbst rückhaltlos aufs Spiel gesetzt.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

## Mitteilungen

### Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft in Frankfurt a. M. 11. bis 14. September 2008

Die Internationale Tagung der Hofmannsthal-Gesellschaft fand vom 11. bis 14. September 2008 in Kooperation mit dem Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum und dem Institut für Deutsche Sprache und Literatur II der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt a. M. statt. Getagt wurde in dem 1928 bis 1931 von Hans Poelzig entworfenen Campus Westend der Johann Wolfgang Goethe-Universität am Grüneburgplatz, das Rahmenprogramm fand im Arkadensaal des Freien Deutschen Hochstifts und in den Räumen des Fischer-Verlags statt. Das Tagungsthema »Hofmannsthals Korrespondenz. Briefkultur um 1900« galt dem immensen Brief-Œuvre Hofmannsthals, das inzwischen zum Großteil in zuverlässigen Editionen zugänglich ist. Die Tagung stellte sich die Aufgabe, die Themen, die organisierenden Strukturen und rhetorischen Mittel brieflicher Kommunikation bei Hofmannsthal sichtbar werden zu lassen und darüber hinaus die eng vernetzten Korrespondenzsysteme der Zeit um 1900 auszuleuchten.

Im Eröffnungsvortrag mit dem Titel »Korrespondenz, Textwelt, Narrativität. Hofmannsthal im Briefwechsel mit Leopold von Andrian und Ria Schmujlow-Claassen« lenkte Jochen Strobel (Marburg/Lahn) den Blick auf Funktion und Leistungen des Briefs in der Medienkonkurrenz und im literarischen Feld um 1900. Die beiden behandelten Briefwechsel, vor allem der mit Leopold von Andrian, wurden lesbar als Narrative, die zunächst der wechselseitigen Modellierung von Künstlertum und dem Bemühen um die Darstellung des inneren subjektiven Erlebens durch beide Briefschreiber galten (für Andrian wurde der Begriff des »Künstlers ohne Werk« prägend), deren Akzent sich dann aber zu einem sich nach ›außen‹ wendenden Erzählen von Alltäglichem verschob, zur Komplementarität von Autor- und Leser-, von Arzt- und Patientenrollen.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die anfänglich ästhetisch konstituierten Textwelten näherten sich damit an die ›reale‹ Welt der Referenz an. Die scheinbar ›natürlich‹ gegebene dialogische Struktur des Briefwechsels folge, so Strobels Fazit, tatsächlich Prinzipien kollektiver Autorschaft, erst mit dem Editor sei die Riege der empirischen Autoren komplett.

In seinem Vortrag »Briefpoesie – Hugo von Hofmannsthals Kunst des schriftlichen Gespräches« ging Alexander Košenina (Hannover) von Georg Simmels 1908 formulierter Charakterisierung des Briefs aus, welche diesen als »Objektivierung des Subjektiven« bestimmte, ganz gleich ob es sich um »lyrische Expektorationen« oder »konkrete Mitteilungen« handelt. Ausgewählte Briefe Hofmannsthal seien, so Košenina, in diesem Sinne als Sprachkunstwerke interpretiert worden, die das dichterische Œuvre in Form epistolarer Erzählungen und Gedichte vorbereiten und flankieren. Obgleich nicht selbst als Poesie intendiert, gebe es Hinweise, daß Hofmannsthal und seine Freunde einzelne Teile der Korrespondenzen genau so lasen und diese Eingang in Lesungen oder Anthologien fanden. Als ästhetische Kategorien der vorgeschlagenen literarischen Briefanalyse galten Unmittelbarkeit, Präsenz und symbolisches Sehen im »guten Augenblick«.

Elsbeth Dangel (Basel) untersuchte in ihrem Vortrag »›Halb zufällig, halb absichtlich‹. Die Inszenierung von Brüchen in Hofmannsthals Briefwechseln« die Brüche und Zerwürfnisse, die geradezu als Signatur von Hofmannsthals Briefwechseln angesehen werden können. Zunächst skizzierte sie das Freundschaftspanorama einiger Briefwechsel (besonders der Wiener Schriftstellerkollegen), das von einer intensiven Teilhabe Hofmannsthals an den Freunden, vom Wunsch nach ihrer Gegenwart und von Klagen über zu seltenes Sehen gekennzeichnet ist. Dann ging sie der Frage nach, wie die postalischen Brüche im Freundschaftsgefüge zustande kamen und durch welche Textstrategien sie inszeniert wurden. Die Brüche erfolgen alle in Korrespondenzen mit anderen Schriftstellern und spielen sich damit in der agonalen Arena der Autorschaft ab, sie weisen in einigen Briefwechseln ein verblüffend ähnliches Szenario auf und lassen sich lesen als Dramolette in vier oder fünf Akten mit analogen Inszenierungsregeln, zu denen die Verwerfung einer Schrift des Briefpartners durch Hofmannsthal aus heiterem Himmel gehört, sowie die anschließende Versicherung, daß er sich selbst seinen Angriff nicht er-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

klären könne, und daß Nerven, Wetter, Krankheit, unachtsames schnelles Schreiben usw. die Schuld daran trügen. An zwei genauer untersuchten Briefwechseln (Schnitzler und Beer-Hofmann) wurde evident, wie sehr die überfallartig provozierten Zerwürfnisse einem fast unbewußten, spontanen Schreiben geschuldet sind, das Analogien zum Modus des poetischen Schreibprozesses bei Hofmannsthal insgesamt aufweist, der – wie seine Briefe vielfach bezeugen – ganz dem plötzlichen, fast gewalttätigen Hervordrängen des Stoffes unterworfen war; wobei die jeweilige Ausarbeitung – spontanes Niederschreiben ohne Überlesen hier, jahrelanges Ringen um die Form dort – sich erheblich unterscheidet. Die im Schwebezustand von bewußt und unbewußt produzierte postalische Kränkung rückt damit in die Nähe der von der Kontrolle des Bewußtseins befreiten »écriture automatique« der französischen Surrealisten.

In seinem Vortrag »Ästhetische Erziehung oder ›Lebensdichtung‹? Briefkultur in Zeiten des Ästhetizismus« rekonstruierte Jörg Schuster (Münster) die Versuche ästhetischer Erziehung, die sich häufig in Hugo von Hofmannsthals Briefen beobachten lassen und die insbesondere für die Korrespondenz mit Edgar Karg von Bebenburg und Ottonie Gräfin Degenfeld konstitutiv sind. Der Briefwechsel mit Karg von Bebenburg sei nicht nur von Hofmannsthals – vermeintlich am Vorbild der Briefkultur des 18. Jahrhunderts orientierten – ästhetisch-literarischen Vorgaben geprägt, der Dichter verteile auch die Rollen zwischen den Briefpartnern und übernehme die Deutungsmacht über das ›Leben‹. Zugespitzt erscheine die Situation im Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld, die Hofmannsthal durch seine epistolar-ästhetische Erziehung und eine für sie konzipierte Lese-Therapie ›ins Leben zurück‹ führen will. Bei genauerem Hinsehen verbleibt die Brief-Beziehung jedoch weitgehend im ›toten‹, scheinhaften Bereich der Kunst; sie bildet als ›Lebensdichtung‹ eine Art ästhetischen Schutzraum, vergleichbar dem Intérieur des Jugendstils.

Gerhard Schuster (München) sprach in seinem Vortrag »›Die endliche Tuba‹. Über den Briefwechsel Rudolf Borchardt – Hofmannsthal« zunächst über die Editionsgeschichte des Briefwechsels, den Borchardt selbst zu Lebzeiten nicht ediert wissen wollte. Mit großen Auslassungen (besonders Karoline Borchardt betreffend) und fast ganz ohne Kommentar wurde er von Marie Luise Borchardt 1954 herausgegeben:



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Briefe sollten für sich sprechen. Die jetzige Edition sieht dagegen vor, das ganze Netzwerk, in dem vor allem die Freundschaftstrias Borchardt – Hofmannsthal – R. A. Schröder stand, sichtbar zu machen, die jeweiligen Texte der Korrespondenten übereinander (»Eranos«–Brief usw.) aufzunehmen und damit einen kulturgeschichtlichen »Hallraum« herzustellen, in dem die Stimmen der Korrespondenten in all ihrer – manchmal auch disharmonischen – Polyphonie als ein ›unendliches Gespräch‹ erklingen. Inzwischen ist der Briefwechsel Hofmannsthal – Borchardt ediert, der umfangreiche Kommentarband wird demnächst erscheinen.

In seinem Vortrag charakterisierte Ulrich Schlie (Berlin) den Briefwechsel mit Carl Jacob Burckhardt, der die letzten zehn Lebensjahre Hofmannsthals umfaßte, vor allem unter der Leitthematik der Krisenerfahrung und des zeithistorischen Umbruchs: »Alles in unserer Generation ist Abschied«. Schlie ging so weit, hinsichtlich der Rolle des neuen Freundes von einer Art Nachfolgeregelung bei der Wahl von Hofmannsthals Korrespondenzpartnern zu sprechen: Burckhardt kam ihm zum rechten Zeitpunkt als Ersatz für den gerade verstorbenen Freund Eberhard von Bodenhausen. Dazu kommt die geteilte historische Krisenerfahrung nach dem Untergang der Donaumonarchie hinzu, die Hofmannsthal an Burckhardt band, die Furcht, die Erfahrung seiner Generation nicht mehr weitertragen zu können. »Es ist ein großes Glück für mich, daß Sie mir in dieser Epoche meines Lebens begegnen«, schrieb er dem fast 20 Jahre Jüngeren.

Timo Günther (Berlin) leitete eine Arbeitsgruppe zum Thema »Korrespondenzen. Funktionen des Fiktiven in Hofmannsthals ›Erfundenen Briefen‹«. Diskutiert wurden mehrere erfundene Briefe Hofmannsthals, die teils von ihm selbst veröffentlicht wurden, teils auch aus dem Nachlaß stammen (»Brief an einen jungen Freund«, 1896; »Gespräch über den Reichtum«, 1901/02; »Der Brief des letzten Contarin«, 1902; »Ein Brief«, 1902; »Briefe des jungen Goethe«, 1903/04; »Frau v. Grignan an ihre Mutter Frau v. Sevigné«, 1916/17; »Nicolas Poussin an M. de Chantelou,« 1916/17). Während an Hofmannsthals ›realen‹ Briefen im Laufe der Tagung vielfach deutlich wurde, daß sie auf verschiedene Weise versuchen, Kohärenz zu erzeugen, so zeigte sich demgegenüber in der Arbeitsgruppe, daß Hofmannsthals fiktive Briefe, wiewohl einem Narrativ folgend, doch häufiger Brüche und weniger Kohärenzen betonen.



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Besonders evident wurde dies an der für die fiktiven Briefe zentralen Thematik der Subjektkonstitution, die von Hofmannsthal seit seinen frühen Experimenten mit dem erfundenen Brief bis zu deren späten Beispielen immer wieder problematisiert wird. Gerade die erfundenen Briefe in ihrer häufig historischen Situierung ermöglichen es, das Subjekt als geschichtliches und damit wandelbares zu entwerfen. Hofmannsthal identifiziert in geschichtlichen Epochen oder Konstellationen ›Korrespondenzen‹ mit der eigenen Zeit, die es ihm entweder erlauben, auch noch Momente der Krise des Ich im Licht der Kontinuität zu betrachten, oder umgekehrt die neuzeitliche Idee der absoluten Selbstmächtigkeit des Subjekts, wie sie Francis Bacon, der Empfänger des Briefs von Lord Chandos, vertritt, als Fiktion zu dekonstruieren.

Christoph Perels (Frankfurt a. M.) leitete eine Arbeitsgruppe zum Briefwechsel mit Stefan George. Er gab zur Einführung einen Überblick über die Editionsgeschichte dieses Briefkorpus‹ von den ersten Veröffentlichungen einiger Briefe Hofmannsthals an George 1938 in der Zeitschrift »Corona« bis zum Buch von Jens Rieckmann 1997. Er teilte mit, daß Elisabeth Höpker an einer historisch-kritischen Neuedition arbeitet, die erstmals das gesamte Material, also auch die zahlreichen Briefentwürfe Georges und Georges Briefvorlagen für Carl August Klein und andere, berücksichtigen wird. Die Defizite der Boehringerschen Editionen von 1938 und 1953 wurden knapp verdeutlicht. Die anschließende Diskussion knüpfte daran an, daß sich Klagen und Beschwerden über die jeweilige »Kürze« und »Knappheit« des anderen wie ein roter Faden durch die Korrespondenz ziehen und daß »Kürze« zwar ein stilistisches Postulat zumal Georges gewesen sei, daß sie aber auch als kommunikatives Kalkül eingesetzt werden könne, das von einigen Diskussionsteilnehmern dem Beherrschungswillen Georges zugerechnet wurde. Da dem Teilnehmerkreis zahlreiche vorzügliche Kenner beider Dichter angehörten, bot die Diskussion ein anspruchsvolles Niveau.

Die gemeinsam mit Juliane Vogel (Konstanz) konzipierte, von Sabine Schneider (Zürich) geleitete Arbeitsgruppe zum Thema »Bindungszauber und Seelendiätetik. Strategien postalischer Verführung im Briefwechsel Ottonie von Degenfeld und Hugo von Hofmannsthal« ging drei strukturierenden Elementen bzw. Modellierungen des Briefverhältnisses nach. Als erste dieser Strukturierungen hat sich die Komplementarität



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

von Abstandsökonomie/Fernliebe und deren Überwindung durch magische Besitzergreifung in einem Spiel von programmatischer Abwesendheit und imaginierter Nähe erwiesen, die darauf abzielt, den Lebenskreis der begehrten Frau »mit einer magischen geistigen Linie« zu umschließen. Die zweite Strukturierung betrifft den phantasmatischen Raum des ›Dazwischen‹, der zu einer Kinderphantasie verleiblicht und in der Physiognomie eines Zwischenmenschen ausphantasiert wird. Der dritte strukturelle Komplex untersuchte die Praktiken dieser Fernliebe, die diätetischen Anweisungen in die Ferne, die mit monastischen Parametern von Stille, Kontemplation und Isolation arbeiten und vor allem durch Lektüreanweisungen die geistige Welt der Frau besetzen wollen. Dabei bestimmt eine Dialektik von Halten und Lassen, Machtphantasien und Ohnmacht die Strategien postalischer Verführung, welche die Medialität des Briefs konsequent in ihre *ars amatoria* mit einbeziehen.

Der von Robert Seidel (Frankfurt a. M.) und Dietlind Wünsche (Heidelberg) veranstaltete Arbeitskreis trug den Titel »… ›über die Erdteile u. Meere hin plaudern‹ – Zur Rhetorik des Gebrauchsbriefes in der Zeit des Wilhelminismus«. Es ging hier also nicht um Hofmannsthal und die mit ihm befreundeten Autoren, vielmehr wurden – gewissermaßen komplementär zur literarisch ambitionierten Korrespondenz in den Kreisen der Wiener Moderne – Briefe von Offizieren analysiert, die als Angehörige des »Ostasiatischen Expeditionskorps« im Jahre 1900 zur Niederschlagung des Boxeraufstandes nach China entsandt worden waren. In einem einführenden Referat wurde zunächst der historische Kontext des Feldzuges rekapituliert, bevor die Teilnehmer des workshops sich in einer Sequenz von Interpretationen ausgewählter Briefe mit den spezifischen Kommunikationsstrategien der Soldaten auseinandersetzten. Deren Mitteilungen, meist an enge Familienangehörige gerichtet, dienten häufig in erster Linie der Selbstpositionierung und Selbstvergewisserung, nicht selten aber auch der Legitimation eines von der gesamten Bevölkerung des Reiches grundsätzlich begrüßten, in seinen Exzessen jedoch zunehmend als problematisch beurteilten militärischen Vorgehens. Die genaue strukturelle und rhetorische Analyse der Dokumente machte gerade auch unbewußte Komponenten des Kommunikationsverhaltens sichtbar, so können etwa auffällige Abstufungen der Distanznahme (von »ich« und »wir« über »man« zur Umschreibung der betreffenden Handlungen im



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Passiv) oder die Wahl bestimmter Metaphernfelder Aufschlüsse über innere Konfliktlagen geben, die kaum je offen zur Sprache gebracht wurden. Unmittelbar nach der Tagung erschien ein Band, der das Thema monographisch aufarbeitet: Dietlind Wünsche: Feldpostbriefe aus China. Wahrnehmungs- und Deutungsmuster deutscher Soldaten zur Zeit des Boxeraufstandes 1900/1901. Berlin 2008.

Erstmals bot die Tagung auch Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern die Gelegenheit, in kurzen Referaten vor dem Plenum über ihre laufenden Dissertationsprojekte zu berichten:

Claudia Bamberg (Frankfurt a. M.) stellte ihr Projekt »Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge« vor: Es untersucht die vielfältigen Funktionen und Bedeutungen der Dinge in und für Hofmannsthals Schaffen, die in der Forschung bislang nur am Rande ein Thema waren. Ausgehend von der Rede »Der Dichter und diese Zeit« (1906/07) soll gezeigt werden, daß die Dinge für den Wiener Autor zum Ausgangspunkt einer neuen, modernen Poetik werden. Die Arbeit wird dabei auch die Entwicklung dieser Problemstellung vom Früh- bis zum Spätwerk verfolgen.

Anna-Katharina Gisbertz (Chicago) berichtete über ihr Projekt mit dem Titel »Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne«: Die Dissertation untersucht das Konzept »Stimmung« in diversen Diskursen der Wiener Moderne. »Stimmung« werde in diesen Diskursen als experimenteller Zugang zur Ich-Welt-Einheit aufgefaßt. Dieser Gedanke führe zu einem paradoxen Resultat, denn obgleich die Stimmung Leib, Geist und physikalische Welt um 1900 vereint, entziehe sich dieser Zusammenhang begrifflicher Erfaßbarkeit. Nach einer Einführung in die historische Semantik der Stimmung im Kontext unterschiedlicher Disziplinen seit 1800 erfolgt eine Analyse der entsprechenden philosophischen Auseinandersetzung bei Nietzsche, Dilthey, Heidegger und Bollnow. Anschließend soll das Stimmungskonzept der Wiener Moderne exemplarisch anhand der wissenschaftlichen Werke von Ernst Mach und der poetologischen Äußerungen und Prosawerke von Hugo von Hofmannsthal entfaltet werden.

Katja Kaluga (Wuppertal) referierte ihr Dissertationsprojekt »›Beeinflussung der öffentlichen Meinung‹. Hugo von Hofmannsthals Austriaca 1914–1917«. Die nach den Prinzipien der »Sämtlichen Werke« erarbeitete kritische Edition bietet eine Auswahl von 14 politischen Texten, darun-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ter zwei bislang unpublizierten Aufsätzen (»Vorrede zu den Grundsätzen des ›Dienstagvereins‹«, entstanden 1914, »Über die Beeinflussung der öffentlichen Meinung in Deutschland«, entstanden 1915) sowie Notizen aus dem Nachlaß. Sie leistet Grundsätzliches durch die Klärung der Entstehungsgeschichten, durch die historisch-politische und biographische Kontextualisierung, durch Quellennachweise und die Wiedergabe von Varianten und Zeugnissen. An der Auswahl wird exemplarisch sichtbar, wie sich Hofmannsthal als inoffizieller Mittler in die politische Kommunikation zwischen dem Deutschen Reich und Österreich-Ungarn einzuschalten versuchte, um deren krisenhaftes Verhältnis auf eine neue Basis gegenseitigen Verstehens zu stellen.

Stefan Kleie (Basel) stellte sein Dissertationsprojekt mit dem Titel »›Sie gehören alle zueinander, und was das Beste ist, liegt zwischen ihnen‹. Die ›allomatische Lösung‹ als Sphärologie in Hofmannsthals Opernlibretti« vor: Die Leitthese der Arbeit lautet, daß sich Hofmannsthals Opernlibretti als Gattungsexperimente begreifen lassen. Eine strukturalistische Dramenanalyse verfehle jedoch das »Atmosphärische« jenes semantischen Überschusses, der sich besonders in den »seligen Augenblicken« der Oper entlädt. Eine Neudeutung der »allomatischen Lösung« im Sinne einer »Sphärologie« erweist das mediale »Zwischen« der Sphäre als den Ort konsubjektiver Verwandlung.

Karl Marx (Metz) stellte sein Dissertationsprojekt mit dem Titel »Hugo von Hofmannsthal und die österreichische Identität« vor, das verschiedenen Strategien nationaler Identitätsfindung im Werk Hofmannsthals nachgeht.

Norman Rinkenberger (Marburg a. d. Lahn) referierte über sein Projekt mit dem Titel »Die Performanz der Schrift. Körper und Gebärde im dramatischen und filmischen Schaffen Hugo von Hofmannsthals«: Die Frage bejahend, ob eine eher auf Performanz basierte Kultur textuell vermittelt werden könne, werden *text*analytische Modelle auf eine größere Materialbasis angewendet, um zu verdeutlichen, daß keine prinzipielle Trennung von Text und Performanz bestehen muß. Hofmannsthals Ausweg aus der Diskursivität einer Begriffs-Kultur zeige sich im stetigen Suchen nach ›sinnlicher Semiotik‹, wobei im Umfeld des breiten Kulturwandels um 1900 und der Krise künstlerischer Repräsentation – gerade bei Hofmannsthal – eine neue Art der *Körper*sprache entstehe, die sich



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als Beginn der performativen Kunst bereits innerhalb der historischen Avantgarde lesen lasse.

Sabine Straub (Würzburg) informierte mit einem schriftlich vorgelegten *abstract* über ihr bereits abgeschlossenes Dissertationsprojekt mit dem Titel »Zusammengehaltener Zerfall – Suggestion, Dissoziation und Multiple Persönlichkeit in Hugo von Hofmannsthals Experimentalanordnungen ästhetischer Produktivität«: **»Zusammengehaltener Zerfall«** – eine von Hofmannsthal im Kontext eines Traumberichts geprägte Begrifflichkeit – bezeichnet die dem schöpferischen Produktionsprozeß idealiter zugrundeliegende Bewußtseinslage und die ihr verschwisterte Identitätskonstitution. Als Benennung sowohl des im Übergang zwischen Wachen und Schlaf verharrenden Bewußtseins als auch der sich aus Dissoziation und Re-Kombination konstituierenden Dynamik der Multiplen Persönlichkeit bildet sie das Zentrum der Hofmannsthalschen Rezeptions- und Produktionsästhetik und das Ziel seiner experimentellen Erprobung ästhetisch produktiver Bewußtseins-, Identitäts- und Wahrnehmungsmodi. Die Dissertation untersucht Hofmannsthals lebenslange Auseinandersetzung mit den Versprechungen und Grenzen dieses Produktionsmodells, dokumentiert zum einen die exzessive Rezeption der zeitgenössischen Diskurse zum dissoziierten Bewußtsein und analysiert zum andern die poetologischen und poetischen Konsequenzen anhand von Hofmannsthals »Kleinen Gebilden«, Texten also, deren formale Charakteristika der Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit untrennbar mit ihren Aussagen zur Textgenese und den dieser zugrundeliegenden Bewußtseins- und Ich-Konzepten verbunden sind.

Ein vielseitiges Rahmenprogramm begleitete die Tagung und bereicherte das Briefthema mit vielen neuen Façetten. Es erwies sich als besonders glückliche Koinzidenz, daß die Eröffnung der Ausstellung des Freien Deutschen Hochstifts »Der Brief – Ereignis & Objekt« (11. September bis 16. November 2008) am ersten Abend der Tagung stattfinden konnte. Sie wurde von der Direktorin des Hochstifts, Anne Bohnekamp-Renken, und von der Mitinitiatorin der Ausstellung, Waltraud Wiethölter (beide Frankfurt a. M.) eingeführt. Die Ausstellung legte den Akzent darauf, daß Briefe mehr sind als körperlose Texte, die sich beliebig reproduzieren lassen. Sie interessierte sich für die Materialität der Briefe, für ihren



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Status als gestaltete Objekte. Anhand von 164 Beispielen aus 250 Jahren verfolgte die Ausstellung die sinnlich-ästhetischen Besonderheiten brieflicher Kommunikation. Dabei stellte sie eine imaginäre Chronologie des Briefschreibens her: Die erste Abteilung zeigte, wie die Wahl des Briefpapiers an der Botschaft mitwirkt (Herta Müller schrieb auf eine Serviette), dann folgten die verschiedenen Schreibutensilien (Beethoven schrieb mit Bleistift an die »Unsterbliche Geliebte«), dann die vielfältigen Stilisierungsformen, denen Handschriften unterliegen (Philipp Christoph Kayser imitierte die Schrift seines Idols Goethe), weiter die verschiedenen Möglichkeiten, die Schreibfläche zu füllen (Fürst Pückler ließ nach der Anrede »Bettine!« die leere Seite sprechen), schließlich Beispiele, in denen das Schreiben ins Kritzeln, Skizzieren und Malen übergeht (Goethe zeichnete unvermittelt »statt allen weitern Schreibens« sein Arbeitszimmer). Diese Abteilung wurde ergänzt durch eine große Anzahl an Künstlerbriefen des 20. Jahrhunderts. Die sechste Station widmete sich den Briefbeigaben (Eichendorffs Tochter zerschnitt Briefe ihres Vaters, um Autographensammler zu beschenken), die folgende den sichtbaren Folgen des Briefversands (Zelters Briefe an Goethe wurden von der Post perforiert, um sie wegen der Choleragefahr zu ›desinfizieren‹), die nächste den Spuren, welche die Schreibszene des Verfassers oder die Leseszene des Empfängers auf den Briefen hinterließ (Anna Luisa Karsch kommentierte ihre Tränen auf dem Briefpapier) und schließlich die letzte all das, was Briefen im Bereich der privaten und öffentlichen Archivierung widerfuhr (Goethe versah einen Brief von Jean Paul mit einer Echtheitsbestätigung).

Am zweiten Abend war die Tagungsgesellschaft Gast in den Räumen des Fischer-Verlags, wo Heinz Rölleke (Wuppertal) – wie es nun schon Tradition der Tagungen geworden ist – den Stand der Kritischen Ausgabe vorstellte. Er tat dies etwas ausführlicher als sonst, indem er das Erscheinen der die poetischen Werke Hofmannsthals beschließenden Bände XVII (Dramatische Bearbeitungen) und XXVII (Ballette, Pantomimen usw.) im Jahr 2006 zum Anlaß nahm, die Geschichte der Hofmannsthal-Edition insgesamt aufzurollen und besonders einen Rückblick auf die Primordien dieser umfangreichsten Historisch-Kritischen Ausgabe eines modernen Dichters zu versuchen. Das Entstehen und Wachsen der Ausgabe und deren sich im Verlauf von 40 Jahren mode-



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rat wandelnde Charakteristika wurden nachgezeichnet. Rein quantitativ (es erschienen seit 1975 33 Bände in einem Umfang von 265 bis 1311 Seiten) und was das Tempo des Erscheinens betrifft (jährlich 1,03 Bände) nimmt die Ausgabe unter vergleichbaren Unternehmungen eine absolute Spitzenstellung ein. Auch die Qualität der Edition findet weiterhin große Anerkennung. Rölleke verwies darauf, daß die DFG das Projekt nur noch bis Ende 2008 fördere, daß aber das Freie Deutsche Hochstift alles dafür tun wolle, daß die Ausgabe abgeschlossen werden könne, es sei dabei aber dringend auf ein Sponsoring angewiesen. Weitere drei Bände stünden kurz vor der Drucklegung, darunter die erst vor kurzem konzipierte und mit besonderer Spannung erwartete Dokumentation der Hofmannsthalschen Bibliothek. Die verbleibenden sechs Bände (drei Bände »Reden und Aufsätze«, zwei Bände »Aufzeichnungen« und ein Band »Das Buch der Freunde« u. a.), die sämtlich mit wichtigen neuen Materialien aufwarten, sollen bis 2011 folgen. Die ideelle und die sporadische materielle Förderung durch die Hofmannsthal-Gesellschaft wurde besonders dankbar erwähnt.

Die Lesung des Samstagabends mit dem Titel: »›Wer sieht ihn wie ich?‹ Borchardt und Hofmannsthal – Briefe, Aufsätze, Novellistisches aus den Jahren 1902–1944« – wieder in Kooperation mit dem Freien Deutschen Hochstift – entwarf aus teilweise unveröffentlichten Briefen und Werktexten (zum großen Teil aus dem noch unveröffentlichten Kommentarband des Briefwechsels) ein Mosaik der Freundschaft zwischen Hofmannsthal und Borchardt, gestaltet als eine witzige Collage mit drei Stimmen und kongenial gelesen von Schauspielern des Theaters Frankfurt: Sandra Bayrhammer, Martin Butzke und Rainer Frank. Entlang eines fiktiven Briefes Gerty von Hofmannsthals an ihre Tochter Christiane Zimmer als dem narrativen Verbindungs- und Kommentierungsglied wurde das spannungsgeladene Auf und Ab der Freundschaft vor dem Hintergrund des gesamten Beziehungsnetzes der beiden beleuchtet.

Die Collage machte zugleich ein Frühstadium der Hofmannsthalschen Wirkungsgeschichte sichtbar: Geschmeichelt und hilflos stand Hofmannsthal zeit seines Lebens den hochfahrenden Deutungen gegenüber, mit denen Rudolf Borchardt sich selbst und der Mitwelt das Werk des Freundes interpretierte. Die Festschrift »Eranos« von 1924 drohte die Freundschaft zu sprengen, doch setzte sich Borchardt gleich nach



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Hofmannsthals Tod im Juli 1929 die Aufgabe, als Zeitzeuge gerade diesem Autor vor der unverständigen Mit- und Nachwelt ein gültiges Denkmal aufzurichten und dabei die Deutungshoheit über dessen Werk zu beanspruchen.

Auch die Matinee am Sonntag fand als gemeinsame Veranstaltung mit dem Freien Deutschen Hochstift statt. Sie galt einer Kurzform des Briefschreibens: der Postkarte in ihrer doppelten Funktion als Korrespondenz- und Sammlungsstück. Im Zentrum standen Alban Bergs »Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg« op. 4 (1913), die Fabienne Grüning (Sopran) und Hilko Dumno (Klavier) zu Gehör brachten. Die Lieder sind wahrscheinlich tatsächlich entstanden als Beischriften und Kommentare zu fünf realen Ansichtskarten aus der legendären Karten- und Fotosammlung Altenbergs.

Gerahmt wurde die musikalische Darbietung von zwei Vorträgen: Zunächst gab der Leiter der Hochstifts-Bibliothek Joachim Seng einen kurzen Überblick über die Geschichte der Postkarte, oder der »Correspondenz-Karte«, wie sie zu Anfang hieß. Postkarten entstanden als Folge der zunehmenden Mobilität und Reiselust des neuen Mittelstandes im Industriezeitalter. Sie wurden erstmals 1869 für den österreichischen Postverkehr zugelassen. Schon bald kam als Sonderform die Ansichtskarte hinzu. Seng zeigte am reichen Bildmaterial der Postkartenbestände des Hochstifts die vielseitigen Motive aus allen erdenklichen Bereichen auf den Ansichtskarten, die nicht nur zu neuen Formen des schriftlichen Austausches führten, sondern auch zum begehrten Sammlungsgegenstand wurden. Das ›goldene‹ Zeitalter der Bildpostkarte sind die Jahre zwischen 1895 und 1918, also genau die Zeit Hofmannsthals. Den Ansichtskarten in seinem Nachlaß galt die besondere Aufmerksamkeit des Vortrags. An ihnen wurde unter anderem der emblemhafte Charakter als Besonderheit der Bildpostkarte evident, nämlich das Zusammenspiel von Überschrift (*inscriptio*), dem Bild (*pictura*) und dem epigrammatischen Text (*subscriptio*).

Nach dem Liedervortrag schloß die Literaturwissenschaftlerin Ricarda Dick den synästhetischen Kreis und gab Einblicke in die berühmte Postkartensammlung des Wiener Schriftstellers Peter Altenberg, besonders in zwei bisher weitgehend unbekannte Ansichtskartenalben aus den Kriegsjahren 1915 und 1917, die insgesamt 631 Ansichtskarten und



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fotos enthalten. Vor allem die Ansichtskarten und Fotos von Frauen und Mädchen haben der Sammlung Altenbergs ihren legendären Ruf verschafft. Aber auch Abbildungen von Werken der bildenden Kunst, Blumenmotive, Kriegsbilder etc. werden durch die ›Schrift-Textur‹ Altenbergs verbunden, die den Zusammenhang stiftet und sich wie ein Gewebe zwischen den Karten über die Albumblätter zieht. So explizieren sich die Karten gegenseitig und zeugen von Altenbergs Intention, mit Ansichtskarten eine Gegen-Kunst des Alltags und des ›Kleinen Mannes‹ zu schaffen.

Elsbeth Dangel und Sabine Schneider



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

## Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft (November 2008 – Oktober 2009)

Yusuke Aramata, Tokyo, Japan
Andrea Graziano Cipolla, Mainz
Prof. Dr. Robert von Dassanowsky, Colorado Springs, USA
Olaf Enderlein, Berlin
Robert Forke, Freiburg i. Br.
Dr. Nicola Gess, Berlin
Till Huber, Hamburg
Reinhard Käsinger, Neubeuern
PD Dr. Manfred Koch, Sent, Schweiz
Prof. Dr. Alexander Košenina, Hannover
Immanuel Nover, Köln
Annemarie Opp, Frankfurt am Main
Prof. Dr. Thorsten Unger, Göttingen
Tobias Winter, Freiburg i. Br.

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/10.5771/9783968216935 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 2004–2008 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/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216935 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 Rudolf Hirsch (†), Clemens Köttelwesch (†), Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†), Frankfurt a. M.

| | |
|---|---|
| *SW I Gedichte 1* | Hg. von Eugene Weber. 1984. |
| *SW II Gedichte 2* | Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988. |
| *SW III Dramen 1* | 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. |
| *SW XVI.1 Dramen 14.1* | Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990. |



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

| | |
|---|---|
| *SW XVI.2 Dramen 14.2* | Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000. |
| *SW XVII Dramen 15* | Übersetzungen und Bearbeitungen. 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 und Ingeborg Beyer-Ahlert. 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. |
| *SW XXXIII Reden und Aufsätze 2* | Hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. 2009. |



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

*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 späterer abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr)

| | |
|---|---|
| *P I (1950)* | Prosa I. 1. Aufl. 1950 |
| *P I* | Prosa I. 1956 |
| *P II (1951)* | Prosa II. 1. Aufl. 1951 |
| *P II* | Prosa II. 1959 |
| *P III* | Prosa III. 1952 |
| *P IV* | Prosa IV. 1955 |
| *A* | Aufzeichnungen. 1959 |
| *E* | Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953 |
| *GLD* | Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952 |
| *D I* | Dramen I. 1953 |
| *D II* | Dramen II. 1954 |
| *D III* | Dramen III. 1957 |
| *D IV* | Dramen IV. 1958 |
| *L I (1947)* | Lustspiele I. 1. Aufl. 1947 |
| *L I* | Lustspiele. 1959 |
| *L II (1948)* | Lustspiele II. 1. Aufl. 1948 |



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

| | |
|---|---|
| *L II* | Lustspiele II. 1954 |
| *L III* | Lustspiele III. 1956 |
| *L IV* | Lustspiele IV. 1956 |
| *B I* | Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935. |
| *B II* | Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937. |
| *BW Andrian* | Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 1968. |
| *BW Auernheimer* | The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau, in: Modern Austrian Literature. Vol. 7. Numbers 3 & 4. 1974, S. 209–307. |
| *BW Beer-Hofmann* | Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt 1972. |
| *BW Bodenhausen* | Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Hg. von Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953. |
| *BW Borchardt* | Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt 1954. |
| *BW 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 1956. |
| *BW Burckhardt (1957)* | Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1957 (Erw. Ausgabe). |
| *BW Burckhardt (1991)* | Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt 1991. |



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

| | |
|---|---|
| *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 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 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 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 2001. |
| *BW Haas* | Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rudolf Italiaander. Berlin 1968. |
| *BW Harden* | Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6, 1998 S. 7–115. |



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

| | |
|---|---|
| *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 1998. (= BW Heymel I und II) |
| *BW Insel* | Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt 1985. |
| *BW Karg Bebenburg* | Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt/Main 1966. |
| *BW Kassner I* | Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil I: 1901–1910. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 11, 2003, S. 7–136. |
| *BW Kassner II* | Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil II: 1910–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 12, 2004, S. 7–190. |



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

| | |
|---|---|
| *BW Kassner (2005)* | Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg 2005. (= BW Kassner I und II) |
| *BW Kessler* | Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt 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 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 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. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 8, 2000, S. 7–155. |



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

| | |
|---|---|
| *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 1994. |
| *BW Redlich* | Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt 1971. |
| *BW Rilke* | Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt 1978. |
| *BW Schmujlow-Claassen* | Ria Schmujlow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a. N. 1982. |
| *BW Schnitzler* | Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1964. |
| *BW Schnitzler (1983)* | Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1983. |
| *BW Strauss* | Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin, Wien, Leipzig 1926. |
| *BW Strauss (1952)* | Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952 |
| *BW Strauss (1954)* | Erw. Auflage. Zürich 1954. |
| *BW Strauss (1964)* | Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von Willi Schuh. |
| *BW Strauss (1970)* | 4., erg. Aufl. Zürich 1970. |
| *BW Strauss (1978)* | 5., erg. Aufl. Zürich, Freiburg i. Br. 1978. |
| *BW Taube* | Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14, 2006, S. 147–237. |
| *BW Thun-Salm* | Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a. M. 1999. |



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

| | |
|---|---|
| *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 1991. |
| *TB Christiane ($^{2}$1991)* | 2. überarb. Aufl. Frankfurt 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 1995. |
| *Hirsch (1998)* | Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt 1998. |
| *HB* | Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Heidelberg 1971ff. |
| *HF* | Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Basel u. a. 1971ff. |



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

| | |
|---|---|
| *HJb* | Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler, Gotthart Wunberg. Freiburg 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/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# Anschriften der Mitarbeiter

*Prof. Dr. Elsbeth Dangel-Pelloquin*
Deutsches Seminar der Universität Basel
Nadelberg 4, Engelhof
CH–4051 Basel

*Dr. Anna-Katharina Gisbertz*
Universität Mannheim
Seminar für deutsche Philologie
Neuere Germanistik II
D–68131 Mannheim

*Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Gerhard Kaiser*
Kapellenweg 39a
D–79100 Freiburg i. Br.

*Dr. Hee-Ju Kim*
Deutsches Seminar II
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D–79085 Freiburg i. Br.

*PD Dr. Astrid Lange-Kirchheim*
Deutsches Seminar II
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D–79085 Freiburg i. Br.

*Prof. Dr. Fred Lönker*
Deutsches Seminar II
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D–79085 Freiburg i. Br.

*Prof. Dr. Gerhard Neumann*
Lietzenseeufer 3
D–14057 Berlin

*Prof. Dr. Ursula Renner-Henke*
Universität Duisburg-Essen,
FB Geisteswissenschaften
Universitätsstraße 12
D–45117 Essen

*Prof. Dr. Sabine Schneider*
Deutsches Seminar
Universität Zürich
Schönberggasse 9
CH–8001 Zürich

*Prof. Dr. Günter Schnitzler*
Deutsches Seminar II
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D–79085 Freiburg i. Br.

*Dr. Jana Schuster*
Ebertystr. 17
D–10249 Berlin

*Dr. Jörg Schuster*
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Germanistisches Institut
Abteilung Neuere deutsche Literatur
Stein-Haus, Hindenburgplatz 34
D–48143 Münster



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

*Prof. Dr. Bernd Stiegler*
Universität Konstanz
Universitätsstraße 10
D–78457 Konstanz

*Prof. Dr. Gotthart Wunberg*
Hartmeyerstraße 42
D–72076 Tübingen



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# Register


Abel, Günter 115
Adorno, Theodor W. 170
Alewyn, Richard 149f., 156, 222
Alexander der Große 96f.
Allemann, Beda 300, 312
Allen, Woody 105
Altenberg, Peter 364f.
Altheim, Karl 293
Amelunxen, Hubertus von 115
Andreas-Salomé, Lou 296, 316
Andrian, Leopold von 154, 165, 203, 353
Anton, Annette C. 199
Anz, Thomas 32, 147
Aramata, Yusuke 366
Armstrong, Tim 208
Arnim, Achim von 194
Asendorf, Christoph 328
Atget, Eugène 61-63, 65f., 68
Augustus 342, 344
Aurnheimer, Raoul 157
Auspitzer 10
Baasner, Rainer 147, 171
Bacon, Francis 357
Bahr, Hermann 148, 150-154, 157f., 168
Balzac, Honoré de 194, 227
Bamberg, Claudia 359
Bardot, Brigitte 105
Barraud, Francis James 296
Barthes, Roland 169
Bassermann, Dieter 323
Batut, Arthur 96, 102
Baudelaire, Charles 60, 145
Bauer, Felice 30, 33
Bauer-Wabnegg, Walter 7, 24, 33
Bayrhammer, Sandra 363
Becker, Claudia 187
Beer-Hofmann, Paula 153, 165
Beer-Hofmann, Richard 147, 149, 151-154, 157-159, 163-171, 173, 220, 255, 355
Beethoven, Ludwig van 162, 362
Beicken, Peter 31
Benjamin, Walter 57-90, 93-95, 114, 170
Benn, Gottfried 227-252
Benn, Ilse 239
Berg, Alban 364
Bertillon, Alphonse 25, 28, 97f., 101
Beta, Dr. H. 256
Biese, Alfred 206-209
Bigler, Niklaus 316
Binder, Hartmut 7
Bisset, Jacqueline 106, 108
Blake, William 36
Blasberg, Cornelia 187
Bloch, Ernst 71
Blossfeldt, Karl 61-63, 92, 94
Bodenhausen, Eberhard von 154, 356
Boehringer, Robert 357
Böhme, Jakob 337
Bohnekamp-Renken, Anne 178, 361
Bohrer, Karl Heinz 181
Bollnow, Otto Friedrich 359
Bolterauer, Alice 211
Borchardt, Karoline 355




https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Borchardt, Marie Luise 356
Borchardt, Rudolf 148f., 154f., 157, 165, 167, 173, 355f., 363
Born, Jürgen 30, 201
Bosse, Heinrich 204
Bowditch, Henry Pickering 96f., 100-102
Brandstetter, Gabriele 211
Braungart, Wolfgang 173
Braunwarth, Peter Michael 165
Brecht, Bertolt 60
Breschnew, Leonid 106
Breton, André 169
Breuer, Josef 192
Breuer, Stefan 173
Broch, Hermann 144
Brod, Max 30f.
Browning, Robert 194, 197
Bryk, Dr. 38
Bucheli, Roman 338
Buchholz, Kai 173
Buddha 110, 313
Burckhardt, Carl Jakob 148, 356
Burger, Hilde 183
Burson, Nancy 106f.
Buschhaus, Markus 98
Buschmeier, Matthias 309
Butzke, Martin 363
Byron, George Gordon 36
Caillois, Roger 150
Calderón, Pedro 260
Carling, Richard 106
Carpeaux, Jean-Baptiste 36
Cäsar, Julius 96
Castoriadis, Cornelius 224
Cézanne, Paul 71, 296, 313, 323
Chantelou, Paul Fréart de 356
Chaplin, Charlie 345
Charcot, Jean-Martin 28
Chiavacci, Lorenz 11
Cohen-Or, Daniel 104f.
Colli, Giorgio 184
Conant, James 201
Conrad, Dr. 38
Conrath-Scholl, Gabriele 114
Corot, Jean-Baptiste Camille 145
Courbet, Gustave 145
Czàky, Moritz 154
Dangel, Elsbeth 147-170, 173, 354, 365
Dassanowsky, Robert von 366
Daston , Lorraine 22, 99
Daumier, Honoré 145
Daviau, Donald G. 157
Davis, Bette 106f.
Deacon, Richard 289-330
Degenfeld, Christoph Martin Graf von 191
Degenfeld, Marie Therese Gräfin von 191
Degenfeld, Ottonie Gräfin von 154f., 157, 165, 171-202, 355, 357
Dehmel, Richard 203
Delacroix, Eugène 145
Delp, Ellen 199
Dembeck, Till 309
Deng Xiaoping 106
Detering, Heinrich 174, 241
Dewitz, Bodo von 12
Dick, Ricarda 364
Dilthey, Wilhelm 359
Döblin, Alfred 62, 93
Donizetti, Domenico Gaetano Maria 36
Doré, Gustave 36
Dostojewski, Fjodor 194
Dumno, Hilko 364



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dürer, Albrecht 83, 301
Duttlinger, Carolin 11, 28
Edwards, Elizabeth 98
Eichendorff, Joseph von 194, 362
Eichler, Wolfgang Dr. 115, 121, 136
Eisenstein, Sergej 93
Emden, Christian 184
Enderlein, Olaf 366
Engel, Manfred 291
Eurich 10
Feld 36
Ferrero, Guglielmo 101
Fick, Monika 218
Flaubert, Gustave 145
Fletcher, Alice C. 100
Flusser, Vilém 106, 215
Fonda, Jane 106, 108
Forke, Robert 366
Foucault, Michel 25,27-29, 169
Fraenkel, Dr. M. O. 8
Franckenstein, Clemens von 162
Frank, Rainer 363
Freud, Sigmund 161f., 164, 167, 169, 191f., 213, 259, 335
Freund 38
Friedelmeier, Herbert 10
Frizot, Michel 115
Fülleborn, Ulrich 291, 295
Galison, Peter 22, 99
Gall, Franz Joseph 96, 145
Galton, Francis 96-99, 101f., 104, 106
Gauguin, Paul 245
Geiger, Gisela 331
Geimer, Peter 21f., 26, 99
George, Stefan 154, 156, 173, 175, 186, 228, 230f., 239, 357
Gerhardt, Paul 334
Gernsheim, Helmut 92
Gerok-Reiter, Annette 291
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von 36
Gerstinger, Heinz 172
Gess, Nicola 366
Giedion, Sigfried 74-76
Gilman, Sander 28
Girard, René 153
Gisbertz, Anna-Katharina 203-225, 359
Glaser, Curt 86
Glück, Liesl 10, 12, 14, 32
Goeres, Ralf 102
Goethe, Cornelia 199
Goethe, Johann Wolfgang von 36, 93f., 102, 148, 181f., 194, 198, 218, 238, 294, 331, 350, 356, 362
Goldbaum, Dr. 36
Goodman, Nelson 224
Gotthelf, Jeremias 194
Grammer, Karl 104
Graziano Cipolla, Andrea 366
Grignan, Marguerite-Françoise, Comtesse de 356
Grillparzer, Franz 260
Grimm, Hans 145
Grivel, Charles 12,28
Groddeck, Wolfram 169
Gruber, Fritz 91
Grüning, Fabienne 364
Günderrode, Karoline von 167
Günther, Timo 356
Gunthert, André 12, 28
Haas, Walter 165
Haas, Willy 143, 156, 161, 164
Hadid, Zaha 337
Hafis 227



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hagestedt, Lutz 32
Hahn, Torsten 8
Hahn, Walter 85
Hamacher, Werner 294
Hamburger, Käte 300
Hammer, Erika 188
Hammer-Purgstall, Joseph von 227
Hattingberg, Magda (Benvenuta) von 318, 322
Haupt, Sabine 26
Heartfield, John 61, 64, 66
Hebbel, Friedrich 147, 170, 194, 231f., 238, 347f.
Hecht 36, 38
Heckert, Virginia 93
Heidegger, Martin 70, 292, 359
Heise, Carl Georg 85, 91
Heller, Erich 30
Henop, Carl 38
Henss, Ronald 105
Hepburn, Audrey 106f.
Heraklit 203
Herder, Johann Gottfried 36
Heumann, Konrad 222
Heymel, Alfred Walter 154, 156
Hilke, Manfred 169
Himmel, Hellmuth 303
Hine, Lewis 102
Hinterwaldner, Inge 98
Hitler, Adolf 106f., 331, 345
Hof, Holger 239
Hoffmann, Christoph 253
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 318
Hofmannsthal, Christiane von 148, 155, 363
Hofmannsthal, Gerty von 148, 152, 161f., 363
Holdaway, Larry 110
Hölderlin, Friedrich 194
Holitscher, Arthur 110
Honold, Alexander 70
Höpker, Elisabeth 357
Huber, Anton 11, 22, 26, 36f., 41, 43, 47, 51, 55f.
Huber, Till 366
Hulewicz, Witold 329
Iser, Wolfgang 223f.
Jacobsson, L. 38
Jensen, Johannes V. 82
Jesenská, Milena 201
Joyce, James 185
Jünger, Ernst 110f.
Kafka, Franz 201
Kaiser, Gerhard 294, 331-352
Kalkofen, Hermann 104
Kallai, Ernst 85
Kaluga, Katja 178, 359
Kant, Immanuel 103
Karg von Bebenburg, Edgar 154, 171-202, 355
Karsch, Anna Luisa 362
Käsinger, Reinhard 366
Kassner, Rudolf 145, 316
Kaupen-Haas, Heidrun 98
Kayser, Philipp Christoph 362
Keaton, Diane 106, 108
Keats, John 20, 228
Kekulé, Friedrich August 145
Keller, Gottfried 338
Kelly, Grace 106f.
Kessler, Harry Graf 150f., 153f., 156f., 162, 172, 174, 186f.
Khomeni, Ruhollah 106f.
Kim, Hee-Ju 253-288
Kippenberg, Katharina 319f., 324, 328



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kittler, Wolf 7, 32
Kleie, Stefan 360
Klein, Carl August 357
Kleist, Heinrich von 163, 194
Klossowska, Baladine (Merline) 293, 322-324
Kluge, Gerhard 263, 265, 271, 276, 282, 284
Koch, Hans-Gerd 14, 30
Koch, Joseph Anton 36
Koch, Manfred 366
Köhler, Regine 188
Kolb, Annette 194
Kolk, Rainer 173
Košenina, Alexander 174, 354, 366
Kracauer, Sigfried 75
Kramlich, David 106
Kraus, Karl 82
Kremer, Detlef 30f.
Kroß, Matthias 115
Krotkoff, Hertha 268, 288
Krull, Germaine 61, 74, 80, 94
Krumme, Peter 294
Krziwanek, Rudolf 22f., 26, 43, 47, 51, 55
Kubrick, Stanley 253
Kuhlmann, Quirinus 337, 344
Kühn, Joachim 209
Kurz, Gerhard 32
Lang, Helmut W. 11
Lang, Ladislaus 11
Lange, Susanne 114
Lange-Kirchheim, Astrid 7-56
Lasker-Schüler, Else 167
Lauster, Martina 184
Lavater, Johann Caspar 36, 96, 145
Lehmann, Alfred 24
Lenau, Nikolaus 212-214, 218
Lendvai-Dircksens, Erna 62, 110, 143
Leonhard, Kurt 318
Leoster, Dr. H. 38
Libitzky 36
Lichnowsky, Mechtilde von 162, 168
Lichtenberg, Georg Christoph 96, 145
Liebrand, Claudia 30
Limbeck, Dr. v. 36
Lippe, Rudolf zur 306
Lohner, Edgar 311
Lombroso, Cesare 101
Londe, Albert 26
Lönker, Fred 227-252
Loren, Sophia 106f.
Lorenz, Kuno 210
Loris (Pseudonym für Hugo von Hofmannsthal) 207, 255
Luciani, Luigi 8, 16, 18, 21f., 25, 30, 49
Luck, Rätus 313, 316
Luhmann, Niklas 219
Mach, Ernst 209, 213, 223, 359
Maeterlinck, Maurice 330
Mahler, Christian 109
Mallarmé, Stéphane 300
Man, Paul de 294, 301
Mandelkow, Karl Robert 199
Manet, Édouard 145
Mann, Golo 122f., 125, 144
Mao Zedong 106f.
Marey, Étienne-Jules 22
Marx, Karl 360
Mattenklott, Gert 289
Mauthner, Fritz 206, 208-211
Mayer, Mathias 187, 216



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mayerhofer, Lukas 154
Mell, Max 194
Menninghaus, Winfried 104
Meyer, Roland 98
Meyerbeer, Giacomo 17
Meyer-Kalkus, Reinhart 211
Mildenburg, Anna von 157
Mitchell, Breon 8f., 18, 24, 27
Mitscherlich, Alexander 164
Mitterand, François 106
Modersohn-Becker, Paula 323
Moholy-Nagy, László 74, 78f., 84, 94
Molière, Jean-Baptiste 153
Monroe, Marilyn 106f.
Monticelli, Adolphe Joseph Thomas 71f., 73
Montinari, Mazzino 184
Mörchen, Hermann 291
Müller, Andreas 104
Müller, Herta 362
Müller, Michael 30, 201
Munkacsy, Martin 74
Muschg, Adolf 331-352
Musset, Alfred de 177f., 194
Mussolini, Benito 106f., 345
Muther, Richard 290
Nähr, Moritz 103
Nalewski, Horst 291
Nedo, Michael 115
Neumann, Gerhard 7, 210
Nietzsche, Friedrich 172, 184, 186, 215, 294, 314, 359
Nostitz, Helene von 150, 173
Novalis 232
Nover, Immanuel 366
Oelkers, Jürgen 188
Oelmann, Ute 173
Oliphant, Laurence 179
Opalka, Roman 109
Opp, Annemarie 366
Ouckama Knoop, Wera 294, 315, 327
Overlack, Anne 167, 174, 192, 198
Pannwitz, Rudolf 154, 156, 158
Paschkeles, Dr. 36
Pasewalck, Silke 319
Pasley, Malcolm 30
Pasteur, Louis 145
Paul, Jean 362
Paupié, Kurt 10, 38
Payer, Peter 9, 18, 28, 33, 39
Péladan, Joseph 153
Penn, Irving 136
Perels, Christoph 357
Perlmann, Michaela 265, 282
Person, Jutta 8
Pestalozzi, Karl 213
Pethes, Nicolas 8
Pfeiffer, Ernst 296
Pfotenhauer, Helmut 152, 168, 190, 241
Phéline, Christian 102
Philipp, Claudia Gabriele 93
Picard, Max 145
Plunien, Eo 57
Poe, Edgar Allan 241
Poelzig, Hans 353
Polatschek, M. 38
Poncelet, Jaqui 290
Porges 38
Porto, Petra 32
Poussin, Nicolas 356
Proust, Marcel 194
Pückler-Muskau, Hermann von 362
Pudowkin, Wsewolod Illarionowitsch 93



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Rabelhofer, Bettina 192
Rácz, Gabriella 188
Rasch, Wolfdietrich 183
Reagan, Ronald 106
Regener, Susanne 21, 25, 98
Reinlein, Tanja 181
Renger-Patzsch, Albert 57-146
Renner, Ursula 210
Rey, William H. 253, 262, 273, 275, 279
Richards, Angela 164
Richardson, Jenness 100
Rieckmann, Jens 165
Rieckmann, Jens 357
Riedel, Wolfgang 152, 241, 243
Riegl, Alois 224
Rilke, Rainer Maria 185, 187f., 199, 239, 289-330
Rilke, Ruth (s. Sieber-Rilke)
Rinkenberger, Norman 360
Rispoli, Marco 175, 185
Ritter, Ellen 192, 215f.
Rodin, Auguste 36, 289f., 296, 300, 312-314, 323
Rölleke, Heinz 362
Roßbach, Nikola 38
Ruff, Thomas 109
Ruggieri degli Ubaldini 36
Rutsch, Bettina 228
Ryan, Judith 223
Saar, Ferdinand von 10
Sacco, Riccardo 32
Sachsse, Rolf 110
Saller, Christian 98
Salten, Felix 171
Sander, August 61-63, 91-146
Sandhop, Jürgen 215
Sarter, Eberhard 86
Schachian, Ellen 199
Scheerer, Thomas M. 169
Scheffel, Michael 253, 255, 281-284
Scheible, Hartmut 253f., 262, 266, 268, 272f., 275, 278
Schenk, Augusta Victoria 32
Schiller, Friedrich 148, 176, 188, 191
Schings, Hans-Jürgen 233f., 238
Schjeldahl, Peter 290
Schlegel, August Wilhelm 36, 311
Schlegel-Schelling, Caroline 199
Schlie, Ulrich 356
Schmid, Gisela Bärbel 367
Schmidt, Gunnar 98
Schmoll, Johannes A. gen. Eisenwerth 74, 85
Schmujlow-Claassen, Ria 353
Schneider, Sabine 152, 168, 190, 204, 241, 357, 365
Schnitzler, Arthur 149, 151-154, 157-165, 253-288, 355
Schögl, Uwe 10
Scholem, Gershom 170
Schönborn, Joseph Graf 175
Schöning, Matthias 111
Schöppe, Wilhelm 83, 86, 92, 115, 137
Schöttker, Detlev 171
Schrimpf, Hans Joachim 253, 284f.
Schröder, Gerhard 91f., 115f., 121, 136
Schröder, Rudolf Alexander 148, 165, 194, 356
Schuler, Alfred 316
Schumann, Robert 177f.
Schuster, Gerhard 239, 355
Schuster, Jana 289-330



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schuster, Jörg 151, 157, 171-202, 355
Schwarzkopf, Gustav 171
Schweppenhäuser, Hermann 170
Schwer, Hans Arnold 38
Sedlmayr, Hans 224
Seidel, Robert 358
Sekula, Allan 98
Sembdner, Helmut 163
Seng, Joachim 364
Sevigné, Marie de Rabutin-Chantal Marquise de 356
Shakespeare, William 96f., 194, 336, 351
Sheirich, Richard M. 165
Shelley, Mary 36
Shields, Brooke 106, 108
Sieber-Rilke, Ruth 148, 290
Simmel, Georg 72, 147, 149, 354
Simmel, Johannes Mario 343
Simon, Walter 199
Sophokles 347
Soupault, Philippe 169
Spencer, Herbert 96
Stadler, Ulrich 26
Stahl, August 291
Stalin, Josef 106f., 345
Starl, Timm 11, 22
Stauf, Renate 173
Steiner, Rudolf 45
Stendhal 194
Stenger, Erich 96
Stern, Martin 165, 208, 213
Sternberg, Fritz 60
Stewart, Garrett 214
Stiegler, Bernd 12, 21, 23, 57-146
Stiewe, Willy 23
Stifter, Adalbert 194
Stone, Sasha 61
Störk 36
Strachey, James 164
Strack, Michaela 104
Straub, Sabine 361
Strauss, Richard 148, 154, 168
Streep, Meryl 106, 108
Strobel, Jochen 147, 353f.
Succi, Giovanni 7-9, 11, 14-19, 21-27, 30-33, 35-39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55f.
Szabó, László V. 188
Tanner, Henry 18, 43
Tarnowsky, Pauline 100
Tazzi, Pier Luigi 290
Thatcher, Margaret 106
Thompson, Jon 290, 292
Thornhill, Randy 104
Thun-Salm, Christiane Gräfin von 172-174
Tiedemann, Rolf 57, 94, 170
Toller, Ernst 87
Treu, Georg 102
Udoff, Alan 8
Ugolino della Gherardesca 36
Ullmann, Regina 199
Unger, Thorsten 366
Urban, Bernd 191
Valero, Vicente 70
Valéry, Paul 206
van de Velde, Henry 187, 193
van Gogh, Vincent 193, 245
Vergani, Ernst 38
Verlaine, Paul 145
Vilain, Robert 232, 234
Vogel, Juliane 357
Vries-Hummes, Annette de 199
Waissnix, Olga 257
Waldberg, Manfred 169
Washington, George 97



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Weise, Bernd 12
Weiss, Robert O. 163
Weißwasser 36, 38
Wellbery, David E. 215, 235
Wellershoff, Dieter 245
Welsh, Carolin 253
Wergenthin, Georg von 162
Westhoff, Clara 290, 296
Wiethölter, Waltraud 178, 222, 361
Wilde, Ann 111, 143
Wilde, Jürgen 111, 143
Wilhelmy, Petra 172
Winter, Tobias 366
With, Karl 86
Wittgenstein, Helene 103
Wittgenstein, Hermine 103
Wittgenstein, Ludwig 115, 292
Wittgenstein, Margarethe 103
Wolf, Christa 167
Wolf, Herta 98
Woodbury, Walter E. 101
Worbs, Michael 191
Wunderly-Volkart, Nanny 316
Wünsche, Dietlind 358f.
Zand, Helene 154
Zelter, Carl Friedrich 362
Zenker, Ernst Viktor 10
Zimmer, Christiane (s. Hofmannsthal)
Zimmer, Dieter E. 104
Ziolkowski, Theodore 185
Zweig, Stefan 9



https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968216935 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY