

Unmögliche Pädagogik. Chandos als Vater

I Der Satz und eine Antwort

Die rhetorische Bravour des »Briefes« – eine Bravour, die bekanntlich ihr eigenes Dementi voraussetzt und damit zur glanzvollsten Präteritio ihrer selbst gerät –, diese Bravour also findet sich exemplarisch in einem seiner Sätze:

Es begegnete mir, daß ich meiner vierjährigen Tochter Katharina Pompilia eine kindische Lüge, deren sie sich schuldig gemacht hatte, verweisen und sie auf die Notwendigkeit, immer wahr zu sein, hinführen wollte, und dabei die mir im Munde zuströmenden Begriffe plötzlich eine solche schillernde Färbung annahmen und so ineinander überflossen, daß ich den Satz, so gut es ging, zu Ende haspelnd, so wie wenn mir unwohl geworden wäre und auch tatsächlich bleich im Gesicht und mit einem heftigen Druck auf der Stirn, das Kind allein ließ, die Tür hinter mir zuschlug und mich erst zu Pferde, auf der einsamen Hutweide einen guten Galopp nehmend, wieder einigermaßen herstellte.¹

Man kann diesen Satz rhetorisch lesen, wie das im folgenden versucht werden soll. Man kann aber auch, soviel sei vorausgeschickt, von einem Inhalt des Satzes getroffen werden, der da lautet: ein Kind wird allein gelassen. In der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung« haben Schriftsteller unserer Tage auf den Chandos-Brief repliziert. Eine solche Antwort stammt von Wolfgang Hilbig, der die seinerzeitige Flucht aus der DDR stilistisch an den besagten Satz anlehnt und thematisch mit der Sprachverzweiflung verknüpft:

Es geschah mir, und ich muß das ein Verbrechen nennen, daß ich mein Töchterchen eines Abends in den Schlaf wiegte und, als ich es tief schlafend wählte, wie der Dieb das Haus verließ, um mich abzusetzen, um mich [...] in die Welt der Gegenseite davonzumachen. [...] Wenn meine Töchter heute vor mich tritt und mir Lügen sagt, schon längst keine kindischen mehr, so weiß ich doch nicht zu antworten [...]. Ich würde mir Abstraktionen aus der Kehle, die nichts erklären, entschuldige mich mit der Literatur, in der ich

¹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 45–55, S. 49.

mich versuchte und die mir wichtig gewesen, aber gleich darauf schließe ich den Mund, bin keines erlösenden Wortes mächtig und starre in die eigene Leere, die in mir zunimmt wie eine ausgebrannte dunkle Wüstenei.²

Sprachzweifel ist hier nicht Ursache, sondern *Folge* des Verrats an der Tochter, die verlassen wird um der Literatur, also um der Worte willen. Erst dieser Verrat zeitigt die Lüge der Tochter, falsche Worte, und die Sprachnot des Vaters, fehlende Worte. Aus dem einen Satz des »Briefes« hebt diese Lektüre das Verlassen der Tochter hervor, die Niederlage der Väterlichkeit und die Kapitulation des Pädagogen, der keine Wahrheit mehr verlangen kann. Dieser Lesereflex eines reuigen Vaters stammt aus einer sehr besonderen Biographie, er belegt aber prinzipiell, daß man Chandos als *Vater* wahrgenommen hat; dessen Sprachlosigkeit gegenüber der Tochter gibt dem Versagen Hilbigs die Worte.

II Rhetorik und Körpersprache

Zurück zu dem Satz, der dieses Scheitern enthält: Vater Chandos verstummt vor der Tochter und reitet ihr davon. Dieser Satz wird gleichsam selbst bravourgeritten an die Grenzen der Syntax, atemlos und erst in der letzten Wendung eben noch »einigermaßen« gezügelt. Er gleicht damit einem Satz aus Heinrich von Kleists »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, als dessen Kontrafaktur sich der »Brief« ja lesen läßt. Bei Kleist gilt der Satz der Klärung der Begriffe während des Redens, mit der er selbst bis zum Punkt, der ihn abschließt, wörtlich zu Rande kommt:

Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.³

² Wolfgang Hilbig: Aufruf zum Widerstand. Warum wir dem Zerfall trotzen müssen. In: FAZ vom 19. 7. 2002, S. 37 (= Lieber Lord Chandos 1).

³ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. 2 Bde. München ⁹1993. Bd. 2, S. 319–324, S. 319f.

Ebenso performativ wie Kleists Satz, der inhaltlich und syntaktisch gleichzeitig »fertig ist«, stellt sich Chandos' Satz am Ende wieder her. Was ihn fast gesprengt hat, ist eine andere, im Wortlaut verschwiegene Rede, die er einkapselt: der gescheiterte Sprechversuch. Gerade in der Mitte des Satzes steht das gehaspelte Ende dieses eben nicht zum guten Ende, nicht »fertig« gebrachten Sprechens. Das wieder durch eine »Präteritio« Umgangene, das Unausgesprochene, läßt sich aber leicht erschließen: Es wäre die pädagogische Rede gewesen, Tadel der Lüge und Unterweisung zur Aufrichtigkeit. Auf den gescheiterten Sprechversuch folgt eine somatische Reaktion – Chandos findet sich »tatsächlich bleich«, mit Druck auf der Stirn. Die Sprache des Körpers setzt sich im stummen – aber lauten – Abgang und in der sportlichen Bewegung fort. Anstelle des väterlichen goldenen Wortes gibt Chandos Fersengeld. Insofern ist er Vorläufer oder besser: Vorreiter des Andreas Ferschengelder. Paradoxerweise stellt er sich dann fortgaloppierend »wieder her«: ein logischer Bruch, sofern die Wendung wörtlich genommen wird. Bemerkenswert ist dabei ein zweites: So wie die Sprache – oder der gescheiterte Sprechversuch – vom stummen Handeln abgelöst wird, so gleitet auch die Lüge vom Wort zum Körper. So wie Katharina Pompilia kindischerweise gelogen hat, so fängt auch Chandos selbst an zu simulieren. Um sein Sprachversagen zu bemänteln, tut er, »wie wenn« ihm »unwohl geworden wäre«, er lügt also mit dem Gestischen, worauf ihn die Wahrheit einholt – es ist ihm wirklich schlecht. Auffallend auch ein drittes: Daß er »tatsächlich bleich im Gesicht« geworden ist, kann Chandos eigentlich nicht sehen, höchstens als Abfluß des Blutes spüren, es sei denn, er habe einen Kontrollblick in einen Spiegel getan. Jedenfalls muß das Erbleichen als Körperzeichen, als Indiz oder als Spur sein Übelbefinden bestätigen. Lüge und Wahrheit fließen im Körper daher ebenso ineinander über wie sie es im Mund taten. Es hilft dann nur noch die Flucht in die schnelle Bewegung mit Türgeknall und Hufgetrappel als bezeichnender Geräuschsprache. Hat sich Chandos als Sprecher unmöglich gemacht, dann eben hier noch in einer besonderen Rolle: als sprechender Vater. Ausdrücklich läßt er das Kind allein, ein Vorgang, der sich nun auch in der Syntax abbildet. Der Konsekutivsatz aus dem Sprachversagen lautet ja eigentlich: »daß ich das Kind allein ließ«, nicht etwa: »daß ich den Satz zu Ende haspelte«. Objekt dieses Satzes ist nicht der »Satz«, sondern das »Kind«. Subjekt »ich« und Objekt »das Kind« werden aber getrennt – durch den unaus-

sprechlichen Satz eben, der zum Partizip »haspelnd« gehört, und durch das umständlich mitgeteilte Somatisieren. Isoliert, also verlassen im Satz steht die Tochter da, erratisch wie ihr Name. Näher besehen, fängt allerdings dieser Name zu sprechen an.

III Katharina Pompilia oder: Wer lügt da?

Er, der Name, ist ein biographisches Signal. Maya Rauch hat seinerzeit darauf aufmerksam gemacht, daß Hofmannsthals im Mai 1902 geborene Tochter am 28. August, also an Goethes Geburtstag und unmittelbar nach der Entstehung des »Briefs«, getauft wurde; sie hieß fortan »Christiane Maria Anna Katharina Pompilia Hofmann von Hofmannsthal«. »[S]o many names for one poor child«, könnte man hier schon sagen. Welche Bedeutung, so Maya Rauch, »jener so versteckte Bezug« zwischen dem Dasein der Tochter und der des Lord Chandos für Hofmannsthal gehabt habe, bleibe offen, zum Nachdenken jedenfalls würden wir angeregt.⁴ Das allerdings. Nachdenklich macht bereits Hofmannsthals Mangel an väterlicher Schicksalsfurcht. Schon die heilige Katharina – die Verkörperung der geistvoll beredten Frau – sollte auf einem Rad mit Messern gefoltert werden, weil sie ihre Jungfräulichkeit bewahren wollte; Buch und Rad sind ihre Attribute. Pompilia hingegen, des Schreibens und Lesens unkundig, ist eine Ehemärtyrerin des 17. Jahrhunderts, die an 22 Messerstichen stirbt, wobei es sich angeblich um einen Auftragsmord ihres Gatten handelt. Nachzulesen war der Fall in Robert Brownings Versepos »The Book and the Ring« (1868f.);⁵ Hofmannsthal hatte das im Jahr zuvor, im Sommer 1901, getan. Die tragische Heldin des Epos heißt also Francesca Camilla Vittoria Angela Pompilia Comparini – »so many names for one poor child«,⁶ wie sie selber sagt. Denn sterbend, aber ungemein gesprächig, darf sie ihre eigene Geschichte im siebenten Buch des Epos noch erzählen: wie sie, zwölfjährig, ihres Geldes wegen,

⁴ Maya Rauch: KATHARINA POMPILIA. Die Tochter des Lord Chandos und die Tochter des Dichters. In: HB 35/36 (1987) S. 131f.

⁵ 4 Bde. London 1869; vgl. Hanna Ballin Lewis: Hofmannsthal and Browning. In: Comparative Literature 19 (1967) S. 142–159.

⁶ Browning, The Ring and the Book, Bd. 3, S. 10 (Buch VII, Vers 5) (Anm. 5).

mit dem Grafen Guido Franceschini verheiratet wird; wie er sie haßt und jahrelang peiniget und sie in den Ehebruch treiben will, um sie loszuwerden; wie sie flieht und ein Kind bekommt und am Ende von Guidos Spießgesellen niedergestochen wird. Im Sommer 1901 also hatte sich Hofmannsthal mit diesem »merkwürdigen sehr großartigen tragischen Stoff«⁷ intensiv beschäftigt und bereits ein Szenario für ein fünftaktiges Trauerspiel entworfen. Obwohl er sich sehr um Präzision und Disziplin bemühte, um sich von den früheren »lyrisch-rhetorische[n]« Dramen wegzuschreiben,⁸ blieben die Skizzen zur »Pompilia«-Tragödie im darauffolgenden Herbst liegen. Noch im Juni 1902 allerdings schilderte er die Anziehungskraft des Stoffes, der »aber im Augenblick durch seine kaum zu bändigende Fülle fast beängstigend« sei.⁹ Noch präsent also war die Erzählung der mädchenhaften Mutter, die nachdrücklich auf der Wahrheit ihrer Aussage besteht:

[...] what was all I said but truth,
Even when I found that such as are untrue
Could only take the truth in through a lie?
Now – I am speaking truth to the Truth's self:
God will lend credit to my words this time.¹⁰

In Hofmannsthals Entwurfsskizzen übt Pompilia darüber hinaus verzweifelte Sprachkritik an der Rede ihres Mannes:

[...] er gebraucht doch dieselben Worte wie ich: Rom Arezzo, Haus, Kirche, Vater Mutter, aber indem er sie ausspricht scheinen sie mir so ganz anders, als wären es böse Schwurformeln. Auch das Ja das er aussprach und das Ja das ich aussprach waren so verschieden wie er und ich. Und doch sollen diese beiden Ja unsere Leiber und unsere Seelen unlösbar aneinanderketten.¹¹

Im Munde Guidos schillern die Worte absichtlich, sie werden, sagt Pompilia zu ihm, »etwas anderes indem du sie aussprichst, ich kann nicht, ich will mit dir nicht mehr reden«.¹² Pompilia hält das für die

⁷ Brief vom 14. 3. 1901 an Hans Schlesinger. Zit. nach: Zeugnisse [zu »Die Gräfin Pompilia«]. In: SW XVIII Dramen 16, S. 481–485, S. 481.

⁸ Brief vom 16. 8. 1901 an Harry Graf Kessler. Zit. ebd., S. 483.

⁹ Brief vom Juni 1902 an Theodor von Gomperz. Zit. ebd., S. 484.

¹⁰ Browning, *The Ring and the Book*, Bd. 3, S. 58 (VII, 1195–1199) (Anm. 5).

¹¹ Die Gräfin Pompilia. In: SW XVIII Dramen 16, S. 163–244, 462–503, Fragment N 63, S. 202, 24–29.

¹² Ebd., Fragment N 72, S. 205, 13f.

linguistische Zurüstung eines Verbrechens, für eine Todesart: »Du sagst nicht wie Du's meinst, du willst einen mit deinen Worten niederdrücken, furchtbaren Gebrauch machst du vom Athem: das ist *Mord*«. ¹³ Das fatale Agon des Dramas, soweit es sich abzeichnet, besteht aber eben darin, daß Guido seinerseits von der Lügenhaftigkeit seiner Frau überzeugt ist. Was beide sagen, wird durch eine ominöse Verkettung der Umstände als Lüge kontextualisiert. Die kindliche Pompilia steht im Drama gleichsam am Zusammenfluß von Wahrheit und Lüge. Auf diese Weise wird sie natürlich zur Patronanzfigur von Chandos' Tochter.

IV Der Wahrheitsauftrag

Die Chandos »im Munde zuströmenden«, dann »schillernden« und »ineinander überströmenden« Begriffe können daher eigentlich nichts anderes als »Wahrheit« und »Lüge« sein. Damit dürfte er seinen Adressaten recht brüsk vor den Kopf gestoßen haben, denn genau um die Klärung dieser Begriffe geht es in Francis Bacons allererstem Essay »Of Truth«, der sich gleich eingangs und programmatisch gegen die Skepsis der Pilatusfrage wendet:

What is truth? Said jesting Pilate; [...]. and would not stay for an answer. Certainly there be that delight in giddiness, and count it a bondage to fix a belief; affecting free-will in thinking, as well as in acting. ¹⁴

Chandos oder doch sein Autor ist aber schon infiziert durch einen solchen Menschen, auch wenn er es nicht zugeben wollte, nicht einmal diesem selbst gegenüber: Im ersten Band von Fritz Mauthners »Beiträgen zu einer Kritik der Sprache« wird diese Pilatusfrage viermal gestellt; die Antwort lautet jeweils: Da Wahrheit nur in der Sprache ist, kann man

¹³ Ebd., Fragment N 71, S. 205,9f.

¹⁴ Francis Bacon: The Essays. The Wisdom of the Ancients. New Atlantis. London 1907, S. 15 (»Was ist Wahrheit?« fragte Pilatus spöttisch und wartete die Antwort gar nicht ab[...]. Es gibt nämlich Menschen, die an Unklarheiten ihr Gefallen haben und es als lästig empfinden, wenn sie sich auf eine Begriffserklärung festlegen sollen«: Francis Bacon: Essays. Hg. von Levin L. Schücking. Leipzig 1940, S. 3).

es nicht sagen.¹⁵ Solche »giddiness«, also »Schwindeligkeit« des Begriffs, wird bei Bacon noch dem Individuum angelastet. Die Begriffsklärung von »Wahrheit« ist in den Essays um so dringlicher, als auf dieser Voraussetzung die Richtigkeit *aller* Begriffe beruht. Bacons Essaybuch,¹⁶ der immer so genannte »Nährboden« des Chandos-Briefes, ist aber nun gleichsam die Ausfaltung einer traditionellen zeitgenössischen Diskursform, der väterlichen Anweisungen oder »Instructions«, die häufig anlässlich der Abreise eines Sohnes gegeben wurden. Bacons angeheirateter Schwager William Burleigh beispielsweise war einer der berühmtesten Verfasser solcher »Precepts«. Zehn betreffende Lebensregeln schrieb er seinem Sohn Robert 1584 auf. Die elisabethanische Literatur kennt viele weitere reale und fiktive Beispiele. Die üblichen Themen – über Reden und Schweigen, gutes Benehmen, den Umgang mit Freunden und mit Geld – sind auch in Bacons Essays durchwegs enthalten.

Den Lord Chandos muß man sich jedenfalls als Kenner von Burleighs berühmtem Traktat denken. Er kann zum Zeitpunkt der Niederschrift seines »Briefes« jedoch auch ein neues Schauspiel sowohl gelesen als auch auf der Bühne gesehen haben. Die erste nachgewiesene Aufführung von Shakespeares »Hamlet« nämlich fand im Juli 1602 statt, der First Quarto-Druck erschien 1603. Chandos mag sich also im Publikum des Globe Theaters befunden haben und Zeuge der Unterweisung gewesen sein, die in Shakespeares »Hamlet« dem abreisenden Laertes erteilt wird. Es ist der Höfling Polonius, der seinem Sohn diese Lebensregeln zukommen läßt, »these few precepts«, die Laertes seinem Gedächtnis einschreiben soll. Sie lauten (in der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel):

Gib den Gedanken, die du hegst, nicht Zunge,
 Noch einem ungebührlichen die Tat.
 Leutselig sei, doch keineswegs gemein. [...]
 Dein Ohr leih jedem, wen'gen deine Stimme;
 Nimm Rat von allen, aber spar dein Urteil. [...]
 Kein Borger sei und auch Verleiher nicht [...].¹⁷

¹⁵ Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Wien, Köln, Weimar 1999, Bd. 1, S. 693–696.

¹⁶ Zu den verschiedenen Bezügen: H. Stefan Schultz: Hofmannsthal and Bacon: The Sources of the Chandos Letter. In: Comparative Literature 8 (1961), S. 1–15.

¹⁷ William Shakespeare: Sämtliche Dramen. Bd. 3: Tragödien. München 1988, S. 589–701, S. 605.

Polonius, sonst der pompöse Dummkopf, ist hier – da scheint sich die Shakespeare-Forschung einig zu sein – durchaus ernstzunehmen; was er spricht, ist Konvention, aber eben um die Weitergabe nützlicher Konventionen von Vater zu Sohn geht es ja. Die nahe Themenverwandtschaft der väterlichen Ermahnung mit Burleighs »Precepts« ist immer wieder diskutiert worden; Polonius' Verse kondensieren gleichsam die didaktischen Inhalte der Essay-Literatur. Polonius' letzte Regel allerdings fällt durch Tiefsinn und Vieldeutigkeit aus diesem Rahmen:

This above all: to thine own self be true,
And it must follow as the night the day
Thou canst not then be false to any man.

Dies über alles: sei dir selber treu,
Und daraus folgt so wie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgendwen.¹⁸

Diese Stelle, meinte Lionel Trilling seinerzeit, habe »a unique and touching charm«.¹⁹ Nun heißt »to thine own self be true« einerseits »sei dir selber treu«, sogar in dem Sinn, daß man seinen eigenen Vorteil zu wahren wisse; gleichzeitig und in der Opposition zu »false« erhält es zweitens die Bedeutung von »wahr«, »richtig« und »aufrichtig«; es heißt sowohl »loyal« als auch »honest«. Aufrichtigkeit wäre die Konkordanz des sozialen, öffentlichen Selbst mit dem intimen, verborgenen »Ich«. »[W]ere ever two beings better suited to each other?«, fragte Trilling ironisch und unterstrich damit die Paradoxie der »Aufrichtigkeit«: daß sie immer schon das Ergebnis der Gespaltenheit des bürgerlichen Zeitalters ist.²⁰ Wahrheit stellt sich gleichsam im Rapport von »außen« und »innen« her, wobei es zu Shakespeares Zeiten das »own self«, dem man treu sein könnte, allerdings noch gibt. Das Prinzip der Aufrichtigkeit bleibt in Kraft, bis das immer schon gespaltene Ich endgültig in die Facetten seines Rollenverhaltens dissoziiert und als ein eigenes und daher wahres nicht mehr zu haben ist, etwa dreihundert Jahre später. Die Vorschrift, »true«, also »wahr« zu sein, kommt in »Hamlet« notwendig als väterli-

¹⁸ Hamlet. Ed. by Harold Jenkins. London 1987 (The Arden Shakespeare), S. 203 (dt.: Sämtliche Dramen, Bd. 3, S. 605 [Anm. 17]).

¹⁹ Lionel Trilling: Sincerity and Authenticity. Cambridge/Mass. 1972, S. 3.

²⁰ Ebda., S. 4.

cher Auftrag: Identität ist zuerst genealogisch markiert, bevor sie sich im individuellen Selbstgefühl und im sozialen Verhalten beweisen kann. Der Wahrheitsauftrag markiert aber umgekehrt auch die Identität dessen, der ihn ausspricht. Gibt es weder Ich noch Aufrichtigkeit, wird die pädagogische Potenz des »Als-ein-Vater-Sprechens« obsolet. Die Ironie der bürgerlichen Pädagogik bestand natürlich immer darin, die Zöglinge gemäß der Schizophrenie zwischen »true self« und gesellschaftlichem Rollenverhalten zu konditionieren. Im *Fin de siècle* hatte eine Generation von »Söhnen« zuerst einen neuen Dissoziationsschub von Ich und Sprache beobachtet und literarisch registriert. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts und in neuen biographischen Turbulenzen – nämlich: eigener Vaterschaftserfahrung – stellten diese Schriftsteller die Frage: Kann es eine Identität als Vater geben? Und kann der Vater als Subjekt pädagogischer Sprache den Wahrheitsauftrag erteilen und solchermaßen performativ seinerseits »wahr« sein?

V Rufe nach dem Vater

Vaterschaft ist daher ein Konzept, das die Autoren des sogenannten Jungen Wien nach 1900 zunehmend beschäftigt – allerdings in den seltsam obsessiven Formen, zu denen eine Gruppe notorischer Söhne in diesem Fall tendieren mag. Mit merkwürdiger Koinzidenz kann 1904 das Jahr der Väterdramen genannt werden; in diesem Jahr erschienen Richard Beer-Hofmanns »Graf von Charolais«, Arthur Schnitzlers »Einsamer Weg« und Hofmannsthals »Elektra«. Von einer Söhnerevolte ist in keinem dieser Texte etwas zu spüren – im Gegenteil. Der Vater wird, nach einigen mühseligen Vorarbeiten, endlich entschlossen reinstalled.

Richard Beer-Hofmann beispielsweise hatte sich schon in der Novelle »Das Kind« (1891) mit dem Problem unfreiwilligen Vatertums geplagt. Dort kommt es zu einem gefährlichen Zusammenstoß von Biologie und Legitimität, der auch durch lebensphilosophische Textpuffer nicht abgefedert werden kann; an diesem Aufprall stirbt aber nicht der Vater, sondern das titelgebende Kind. Ein gutes Jahrzehnt und drei legitimierte Vaterschaften später brachte Beer-Hofmann Vater-Sohn-Beziehungen gleich multipel auf die Bühne. Er selbst war der Sohn zweier Väter, des biologischen Hermann Beer und des Pflegevaters Alois Hofmann; seine

eigenen Kinder wurden 1897, 1898 und 1901 geboren. Im »Graf von Charolais« (1904) wird das Prinzip der Vaterschaft dementsprechend vervielfacht: Drei Söhne dienen zwei toten und einem blinden Vater, bevor in der Figur eines Gerichtspräsidenten Vaterschaft und Jurisdiktion endgültig konvergieren. Die Prinzipien von Pietät und Kindesliebe werden triumphal ins Recht gesetzt.

Mit dem »Graf von Charolais« teilte Schnitzlers Schauspiel »Der einsame Weg« die Neigung zum vaterschaftlichen Pluralismus. Schnitzler war wie Hofmannsthal 1902 selbst Vater geworden; den unehelich geborenen Sohn hatte er (wie Beer-Hofmann seine erstgeborene Tochter) hinterher diskret legitimiert. Im »Einsamen Weg« konkurrieren der biologische und der Pflegevater um den mittlerweile adoleszenten Sohn, der sich gesinnungstreu und liebevoll für letzteren entscheidet, mit einer rhetorischen Aufgipfelung im Finale: »Vater ... [...] Vater [...] Vater! [...] Mein Vater!«²¹ Im »Graf von Charolais« hingegen wird der Vaternruf zum Schluß des 5. Aktes nur angekündigt: »Dadrinnen schläft ein Kind! Wenn es / erwacht – so wird es nach der Mutter rufen, / nach seinem Vater auch vielleicht«,²² eine Verheißung *con sordino* und mit um so mehr Effekt. Hofmannsthal hingegen verlegt den Vaternruf an den Beginn seiner Tragödie und läßt ihn als wildes Geschrei ankündigen:

ERSTE [DIENERIN] [...]

Wo bleibt Elektra?

ZWEITE Ist doch ihre Stunde,
die Stunde wo sie um den Vater heult,
daß alle Wände schallen.²³

Und in der Tat stößt Elektra den Vaternruf mit der Verzweiflung des alleingelassenen Kindes aus: »Wo bist du, Vater? [...] Vater! / Ich will dich sehn, laß mich heut nicht allein!«²⁴ Mit ähnlicher Intensität ist seit

²¹ Arthur Schnitzler: Die Dramatischen Werke. 2 Bde. Frankfurt 1962, Bd. 1, S. 759–836, S. 836. – Der Vaternruf erklingt bei Schnitzler als Klimax auch im »Weiten Land«, und zwar besonders wirkungsvoll *hinter* der Bühne (ebd., Bd. 2, S. 217–320, S. 320).

²² Richard Beer-Hofmann: Der Graf von Charolais. Ein Trauerspiel und andere dramatische Entwürfe. Hg. und mit einem Nachwort von Andreas Thomasberger. Paderborn 1994, S. 5–235, S. 235.

²³ SW VII Damen 5, S. 61–110, S. 63.

²⁴ Ebd., S. 66f.

Schiller auf dem Theater nicht mehr nach dem Vater gerufen worden. Dreifachrufe – »o Vater! Vater! Vater!« – hörte man sowohl von Franz Moor als auch von Max Piccolomini; ob böser oder guter Sohn, ob lügnerisch oder wahrhaftig, es ist jeweils ein ödipales Agon, welches das Drama antreibt, wenn auch der Sturz des Vaters mit dem Tod des Sohnes erkaufte werden muß.

So wird es sich auch in den expressionistischen Vaterdramen verhalten; in den Väterdramen der Wiener Moderne ist das gegen alle Erwartungen genau nicht der Fall. Väter sollen nicht gestürzt werden, schon gar nicht um der Mutter willen. Zu Beer-Hofmanns vier Vätern im »Graf von Charolais« gibt es keine einzige Mutter, von der auch nur die Rede wäre, im »Einsamen Weg« wird die Mutter möglichst schnell, nämlich zwischen erstem und zweitem Akt, durch vorzeitiges Hinscheiden aus dem Weg geräumt. Soziales Strukturmuster dieser Texte ist die Junggesellenfamilie; unter Elimination der Mütter entstehen die Kinder durch Junggesellenzeugung, die Sohnesfiguren sind also Kopfgeburten in doppeltem Sinn. Die ödipale Konkurrenz von seiten des Sohnes wird abgeschafft zugunsten einer narzißtischen Inauguration des Vaters; im Grunde werden umgekehrt die Väter erst aus der Liebe des Sohnes geboren.²⁵

Im »Einsamen Weg« behält der mehrfach »Vater« gerufene Vater dann das allerletzte kommentierende Wort: »Müssen solche Dinge geschehen, daß mir dieses Wort klingt, als hört' ich's zum erstenmal ...?«²⁶ Geboren wird also nicht nur der Vater; neugeboren wird in diesem Zusammenhang auch das »Wort«. Als Identitätsgarant scheint die »Vaterschaft« auch die Sprachkrise zu kurieren; im eigenen Vaterwort dürfen sich die Söhne als geheilt betrachten.

²⁵ So Astrid Lange-Kirchheim in: Die Verklärung des Sohnes und die Tötung der Frauen. Arthur Schnitzler: »Der einsame Weg«. In: Methoden in der Diskussion. Hg. von Johannes Cremerius u. a. Würzburg 1996, S. 147–175, bes. S. 150 ff.

²⁶ Schnitzler, Die Dramatischen Werke, Bd. 1, S. 836 (Anm. 21).

VI Paradoxe Lektion

In Hofmannsthals »Elektra« verhält sich die Sache freilich etwas anders, und nicht bloß im Sinn einer geschlechtsspezifischen Umkodierung des Komplexes. Der Sturz des Vaters hat stattgefunden und wird durch die Ermordung des Ägisth noch einmal nachinszeniert – im filmischen Ausschnitt des Fensters –, wirklich hochgradig besetzt wird aber die Elimination der Mutter. Elektra entwickelt aber nicht nur ein nekrophiles Inzest-Phantasma und tritt damit an deren Stelle. Mutter wird sie auch in quälend vergeblichen Gebäraphantasien. Was sie – verzweifelt – hervorbringen will, ist aber kein Kind, sondern der Vater. Ihre Tragödie besteht darin, daß sie, in Parthenogenese, den Vater hätte auf die Welt bringen sollen; statt dessen bleibt sie die einsame Tochter. Ihr Vaternruf wird am Ende durch den Bruderruf der Schwester ersetzt: »Orest! Orest«, schreit Chrysothemis vor dem Fall des Vorhangs²⁷ –, die patriarchale Position bleibt verlassen.

Ähnlich im »Brief«. Auch Katharina Pompilias Mutter ist bedeutungslos. Sie hat keinen Namen, kommt nur ein einziges Mal vor und wird chiasmatisch mit dem Gesinde gleichrangiert: Chandos, heißt es, habe Mühe, »die Starre meines Innern vor meiner Frau [/] und vor meinen Leuten die Gleichgültigkeit zu verbergen«.²⁸ Die Frau gibt es also nur zusammen mit den Domestiken, rhetorisch eingekapselt in starre Indolenz. Allerdings tritt an ihre Stelle die grausige Vision der Rattenmutter inmitten der sterbenden Jungen, einer »erstarrenden Niobe« gleich.²⁹ Solche monumentale und mortifizierte Mütterlichkeit, noch dazu in der Montage von widrig Animalischem und erhaben Mythologischem, steht in sprechendem Kontrast zu Chandos' jämmerlichem Abgang als Vater. Jedenfalls ist die lebendige kleine Lügnerin Katharina Pompilia immer noch seine Tochter und gehört weder zum Hausinventar noch zur toten Staffage einer tragischen Niobe. Aber von der kopfgeborenen Tochter wird seine Vaterschaft trotzdem nicht bestätigt, sondern dementiert – dazu ist sie erfunden. Sie bezeugt lediglich das Versagen

²⁷ SW VII Dramen 5, S. 110.

²⁸ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 52.

²⁹ Ebd., S. 51.

des Vaterworts. Wahr zu sein, kann der Vater Katharina Pompilia nicht mehr abverlangen.

Und auch ihre literarische Namenspatronin repräsentierte eine subjektive Wahrheit, die sich nicht mehr objektivieren läßt. Denn Brownings Epos ging zwar entschieden auf die Suche nach der »Wahrheit« im historischen Mordprozeß gegen Pompilias Gatten, sogar auf kriminalistische Weise. Aber aus der Polyperspektivik der Zeugenaussagen entwickelt sich eine fundamentale Skepsis, die nicht mehr einen einzelnen Satz, sondern die Sprache selbst als falsch erweist. Paradoxerweise wird am Ende des Epos, im Publikumsappell, dann doch noch eine »Lektion« erteilt – aber eine, welche die übliche Lebensregel ad absurdum führt:

So, British Public, who may like me yet,
(Marry and amen!) learn one lesson hence
Of many which whatever lives should teach:
This lesson, that our human speech is naught,
Our human testimony false, our fame
And human estimation words and wind.³⁰

Damit ist die Tradition der »precepts« dementiert. Und dabei bleibt es im »Brief«, der sich aus der Zwiesprache mit Bacon ausklinkt. Seiner Tochter hat Chandos nichts mehr zu sagen – aber er läßt sich von ihr auch nicht mehr zum Vater machen. Narzißtische Inszenierungen der väterlichen Identität unterbleiben. Auf die Wiederherstellung der Vaterposition durch das Inkrafttreten des Vaterwortes hat Hofmannsthal im »Brief« konsequent verzichtet.

VII Pädagogische Abstinenz

Chandos läßt sein Kind also lapidar »allein«. Eindringliche Bilder des einsamen Kindes und seiner quälenden und zugleich genußreichen Ekstasen hat Hofmannsthal selbst in »Age of Innocence« gegeben; vielleicht muß man sich Katharina Pompilia, die ja bereits lügt und also die unschuldigen Urbilder von Joshua Reynolds bis Kate Greenaway offenbar hinter sich gelassen hat, als ein solches Kind denken. Bezogen auf die zeitgenössische pädagogische Debatte verhält sich das anders: Daß ihr

³⁰ Browning, *The Ring and the Book*, Bd. 4, S. 234 (XXII, 831–836) (Anm. 5).

Vater sie alleinläßt und vor allem auf Tadel und Unterweisung verzichtet, ist bei weitem nicht das Schlimmste, das Katharina Pompilia passieren kann, im Gegenteil. Erziehungsgeschichtlich koinzidiert der »Brief« mit einem Paradigmenwechsel, der den Rückzug des Erziehers und Schweigen statt Reden empfiehlt. Das Erscheinungsjahr des »Briefes« fällt zusammen mit der deutschsprachigen Übersetzung jenes Buches, welches das ganze 20. Jahrhundert als neues »Age of Innocence« ausrief, nämlich Ellen Keys »Jahrhundert des Kindes« (1900). Für die Pädagogik jedenfalls in Österreich-Ungarn bedeutete tatsächlich erst die Jahrhundertwende den Abschied vom alten Herbartianismus. Vermittelt durch zahlreiche, in Österreich akademisch etablierte Schüler Johann Friedrich Herbarts war seine Lehre noch in den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts unangefochtene Staats- und eben vor allem Schulphilosophie,³¹ und Lehrplan und Didaktik im Akademischen Gymnasium machten da keinen Unterschied. Auf der »Bildsamkeit« des kindlichen Subjekts hatte Herbart bestanden, »Zucht« und »Regierung« sind seine Mittel. In seiner Abhandlung »Von der Erziehungskunst« (1831) findet man die betreffenden Prinzipien der Erziehung zur Aufrichtigkeit. In dieser Aufgabe erkennt Herbart, ebenso klarsichtig wie redlich, sofort ein pädagogisches Paradox, das folgendermaßen aussieht: Jede Gehorsamsforderung ruft im Zögling das Bedürfnis hervor, keinen Anstoß zu erregen – was sich durch Verheimlichung und Lüge am leichtesten erreichen läßt. Erziehung produziert daher absurderweise erst die Lüge. Dies berührt sich mit dem ursprünglichen Dilemma der Aufrichtigkeit, die ja nach Trilling darin bestand, äußere Person und inneres Selbst zur Dekkung zu bringen. Ein Abweichung der beiden voneinander ist gleichzeitig im Sozialverhalten unabdingbar; die Wahrheit *muß* man nicht jedem und nicht immer sagen, das konzedierte auch Bacon. Der Erziehungsprozeß übt die Differenz zwischen dem Ich und seinen Äußerungen nun ebenso

³¹ Zur Dominanz des Herbartianismus in Österreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert und seiner verspäteten Ablöse vgl. Georg Jäger: Die Herbartianische Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880). Hg. von Herbert Zeman (Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung). Graz 1982, S. 195–219; Helmut Engelbrecht: Geschichte des österreichischen Bildungswesens. Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs. Bd. 4: Von 1848 bis zum Ende der Monarchie. Wien 1986, S. 44–49.

ein wie er sie als Lüge sanktioniert. Um diesen »Knoten zu zerhauen«, so Herbart wörtlich, empfiehlt er interessanterweise die Rede selbst. Seien die Kinder an stete Mitteilung gegenüber ihren Erziehern gewöhnt, dann entwickle sich ein der Lüge entgegengesetztes Gefühl, und erst dann sei es erlaubt, strenge Aufrichtigkeit zu verlangen und einzelne Lügen zu strafen.³² Fortwährende Rede allein ist für Herbart also Bedingung der Aufrichtigkeit des Kindes, Wahrheit ist eine Funktion des Sprechens. Versagt die Rede, muß verheimlicht und gelogen werden.

Diese Redekontrolle, die man auch als permanenten Lauschangriff auf die Aufrichtigkeit des Kindes bezeichnen könnte, rechnet mit einer gewissen Lügenautomatik innerhalb des Erziehungssystems. Hier taucht ein Problem auf, das in Herbarts gesamter, in der Subjektphilosophie fundierter Erziehungslehre nicht gelöst wird.³³ Wenn Sittlichkeit die autonome Selbstbestimmung der individuellen Subjektivität bedeutet, ist sie für fremde, also auch pädagogische Einwirkung prinzipiell nicht erreichbar; Aufrichtigkeit als pädagogisches Produkt wäre dann nie selbstbestimmt. Diese Aporie wird bei Herbart in der Tat nicht erledigt, er umgeht sie mit Hinweis auf die Praxis: Wer zu erziehen verstehe, vergesse diese Schwierigkeiten.

Gegenüber Herbarts pädagogischem Formalismus plädierte Ellen Key bekanntlich für pädagogische Nicht-Intervention und das Vertrauen auf die kindliche Selbstentwicklung; bei ihr wird die pädagogische Konsequenz aus dem Autonomiepostulat gezogen. Als Pädagogin hätte sie Vater Chandos vermutlich nicht am Fortgang gehindert; er wäre ja bloß ihrem Wahlspruch »Du sollst nicht erziehen« gefolgt: »Das Kind nicht in Frieden zu lassen, das ist das grösste Verbrechen der gegenwärtigen Erziehung gegen das Kind«.³⁴ Trotzdem enthält »Das Jahrhundert des Kindes« eine lange Passage über die Erziehung zur Aufrichtigkeit, welche allerdings am besten ohne Strafe und durch stetes Beispiel erfolge. Wieder geht ein Appell an die Erzieher, jede Zucht zu unterlassen: »Man giebt dem Kinde unwahre Motive, halb wahre Auskünfte, Drohungen

³² Johann Friedrich Herbart: Pädagogische Schriften. Hg. von Walter Asmus. Bd. 1: Düsseldorf 1964, S. 165–179, S. 168.

³³ Vgl. dazu Josef Leonhard Blaß: Pädagogische Theoriebildung bei Johann Friedrich Herbart. Meisenheim 1972, S. 125f.

³⁴ Ellen Key: Das Jahrhundert des Kindes. Studien. Übersetzt von Francis Maro. Berlin 1902, S. 113.

und Warnungen; man übt einen Druck auf Willen, Denken und Fühlen des Kindes aus, gegenüber welchem die Unehrllichkeit seine berechnigte Notwehr wird. So machen Erzieher, für die Wahrheit das oberste Ziel war, die Kinder unwahr.«³⁵ Wortlosigkeit hingegen ist bei Key immer ein positives Erziehungsmittel. Der größte Teil der Rede ist ihrer Ansicht nach in der Erziehung überflüssig. Die Ablöse des Herbartianismus durch die Reformpädagogik um 1900 lässt sich, was die Wahrheitserziehung betrifft, daher durchaus als ein Verstummen des Erziehers beschreiben. Die Wahrheit kommt am besten von selbst, ohne intervenierende Rede ans Licht. An die Stelle des Erziehers tritt sein Objekt; die Pädagogik vom Kinde aus erübrigt den Aufrichtigkeitsappell.

Chandos' unfreiwillige pädagogische Abstinenz entspricht also kurioserweise der intendierten reformpädagogischen Zurückhaltung, die man allerdings selbst als Zeichen einer patriarchalen Krise lesen könnte. Natürlich steht Chandos' Verstummen aber nicht im Zeichen fortschrittlichen Erziehungsdenkens. Er *muss* es aufgeben, als Vater zu sprechen, weil er als Übermittler patriarchaler Werte und Worte nicht mehr taugt. Die Position der Autorität, die schon im zeitgenössischen Drama auf die Pietät der Kinder angewiesen ist, wird im »Brief« ganz nebenbei demontiert. Chandos' Aphasie führt ihn selbst zu einer kindlichen, vorsprachlichen Welterfahrung, die als paradiesisch erlebt wird, zu einem semiotischen Rausch vor jeder symbolischen Sprache. In dieser regressiven Sprache der stummen Dinge ist das pädagogische Wort unmöglich, Chandos von keinem Vatteruf mehr erreichbar, Katharina Pompilia bleibt hinter der zugeworfenen Tür, auch sie ist stumm gemacht.

Nach dem »Brief« hat Hofmannsthal mehrfach der Verlockung der Väterlichkeit nachgegeben, am innigsten wohl in »Die Frau ohne Schatten«. Trotz der sehnächtigen Programmatik dieses und anderer Texte lässt sich bei Hofmannsthal die hartnäckige Ambivalenz des Vaterbildes nicht entschärfen. Allerlei Rufe nach dem Vater werden vernehmlich, aber das beschädigte Vaterwort wird nicht mehr »wieder hergestellt«, und das Wort »Vater« selbst bleibt kompromittiert. Es sei nochmals an das Finale von Schnitzlers »Einsamen Weg« erinnert, wo mit dem Vater auch das Vokabel »Vater« gerettet war und neu erfunden werden durfte: »Müssen solche Dinge geschehen, daß mir dieses Wort klingt, als hört'

³⁵ Ebd., S. 154.

ich's zum erstenmal ...?« Solche adamische Sprachverwendung kann es bei Hofmannsthal, gerade *nach* dem Paradies der stummen Dinge, nicht mehr geben. »Vater?«, heißt es mehr als zwei Jahrzehnte später im »Turm«, »Vater? Das ist ein furchtbares Wort. Nimmst du wirklich das Wort in den Mund? Vergeht dir nicht die Zunge, indem sie den unausdenklichen Geschmack davon schmeckt?«³⁶ Ein spätes Echo des »Briefs«, und ein konsequentes: Die verschlagene Rede kommt dem Vater nicht mehr zurück.

³⁶ Erste Fassung. SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 5–139, S. 48.

