

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
18/2010

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 18/2010

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums
für Wissenschaft und Forschung in Wien

© 2010, 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 978-3-7930-9640-5

Inhalt

Hofmannsthals Egeria
Elsa Prinzessin Cantacuzène, später verheiratete Bruckmann,
im Briefwechsel mit dem Dichter
vom 24. November 1893 bis zum 10. Januar 1894 in Wien
Mitgeteilt von Klaus E. Bohnenkamp

9

Der Briefwechsel zwischen Karl Gustav Vollmoeller
und Hugo von Hofmannsthal
Mitgeteilt und kommentiert von Hans Peter Buohler

105

»Lieutenant Gustl zittert vor den Folgen«
Ein Nachtrag von Ursula Renner

139

Thomas Nehrlich
Die Insubordinationen des Wachtmeisters Lerch
Zum Konflikt zwischen Ökonomie und Militär
in Hofmannsthals »Reitergeschichte«

143

Heinz Rölleke
Bruno Wille – ein Zeugnis
zeitgenössischer »Jedermann«-Rezeption

171

Thorsten Unger
Die Bestechung des »Unbestechlichen«
Zu Art und Funktion der Komik in
Hugo von Hofmannsthals Komödie

187

Gerhard Neumann
Die Welt im Fenster
Erkennungsszenen in der Literatur
215

Stefan Tetzlaff
Paul Scheerbarts astrale Hermeneutik
Vorschlag zu einer Bestimmung
des Begriffs ›Neoromantik‹
259

Günter Sasse
Eine Leiche begeht Selbstmord
Joseph Roth: »Der Radetzkymarsch«
287

Ulrike Stamm
Das Tier als Denk-Figur bei Elias Canetti
311

Gerhard Kaiser
Welt ist Text und Text wird Welt
Christoph Ransmayrs Roman »Die letzte Welt«
327

Rolf G. Renner
Von der Kreativität des Einzelnen
und ihrer Subversion
357

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e. V.
Mitteilungen
379

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
383

Anschriften der Mitarbeiter
393

Register
395

Hofmannsthals Egeria
Elsa Prinzessin Cantacuzène, später verheiratete Bruckmann,
im Briefwechsel mit dem Dichter
vom 24. November 1893 bis zum 10. Januar 1894 in Wien

Mitgeteilt von Klaus E. Bohnenkamp

Im Sommer 1913 folgt Elsa Bruckmann, geb. Prinzessin Cantacuzène, einem Rat Rudolf Kassners¹ und reist mit ihrem Gatten Hugo – das Paar hatte am 24. November 1898 in Starnberg geheiratet – Anfang Juli² nach Noordwijk aan Zee, um hier, im »am schönsten gelegenen Badeort der holländischen Küste«,³ nach längerer Krankheit Stärkung zu suchen. Die regen- und sturmreichen Wochen »am nordischen Meer« mit seinem melancholischen »feuchten Grau«⁴ inspirieren sie zu fruchtbarem lyrischen Schaffen⁵ und lassen den Wunsch aufkommen, den am Ort wohnenden Dichter Albert Verwey kennenzulernen. So bittet sie dessen alte Münchner Freundin Hanna Wolfskehl um Vermittlung, die »diese Anfrage gleich« weiterleitet und dem Ehepaar Verwey die unbekanntenen Gäste in liebevoller Ausführlichkeit vorstellt:

Also Herr Direktor Bruckmann ist einer der ersten Verleger Deutschlands [...] aus einer ächten alten Münchner Patrizier-Familie! seine Frau ist aber

¹ Rudolf Kassner an Elsa Bruckmann, 19. Juni 1913: »Gehen Sie doch in ein holländisches Seebad!« – Sämtliche zitierten Briefe an Elsa Bruckmann-Cantacuzène, ihre Briefberichte an Hugo Bruckmann sowie eigene Arbeiten stammen, sofern nicht anders verzeichnet, aus ihrem umfangreichen schriftlichen Nachlaß in der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München (BSB: Bruckmanniana); vgl. unten S. 38.

² Schon am 3. Juli 1913 gibt Elsa Bruckmann Rainer Maria Rilke anschaulich Bericht vom dortigen Aufenthalt und meldet: »Von Anfang August an, oder doch nicht viel später wollen wir zurück sein« (Rilke-Archiv, Gernsbach: RAG). Am 6. Juli geht auch eine Grußkarte an Norbert von Hellingrath (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart: WLB).

³ Karl Baedeker: Belgien und Holland. Leipzig 1904, S. 385. Die Bruckmanns steigen im als »ganz deutsch« empfohlenen »Hotel Huis ter Duine« ab.

⁴ So in ihrem in Anm. 2 zitierten Brief an Rilke.

⁵ Ein Schreibbuch mit auf »Juli 1913« datierten Gedichten ist im Nachlaß erhalten geblieben; einige von ihnen werden später in den Sammelband »Im Garten der Seele. Gedichte von Elsa Bruckmann-Cantacuzène«. Als Manuskript gedruckt, <München> 1940, aufgenommen; vgl. den Anhang, S. 82–91.

die Seele des Unternehmens! sie ist eine geborene Prinzessin Cantaguzeno [...] hat den größten officiellen Salon für Kunst! sie war die Egeria von Hofmannsthal, sie ist eine Freundin von Klages! Karl und ich lieben sie sehr weil sie so eine richtige Frau und Dame ist und lieb dabei – sogar Stefan George hat sie gern. Gundolf verehrt sie sehr u.s.w. und ihr Neffe der junge Helmingrath ist der, der den Hölderlin neu herausgiebt. Den Winter sah ich sie wenig weil sie viel krank war. Nun ist sie zur Erholung an der See! Also wenn Sie wollen dann lassen Sie sie bitten! Ja so – den Mann auch! der versteht seine Sache wohl sehr aber alle Menschen reden nur von ihr.⁶

»[...] sie war die Egeria von Hofmannsthal« – eine heute wohl überraschende Antonomasie, bei der offen bleibt, ob sie Elsa Bruckmann oder Hanna Wolfskehl nach deren Erzählung gefunden hat. Die Quellnymphe Egeria, eine Randfigur römischer Mythologie, gilt als Geliebte oder Gattin des Numa Pompilius, des sagenhaften zweiten Königs von Rom, den sie zu weiser Gesetzgebung und friedvoller Herrschaft anleitet, und der »durch die Liebe und das innige Zusammenleben mit ihr ein glückseliger, mit göttlichem Wissen erfüllter Mann geworden sei«.⁷ Ihre Grotte – Goethe hat sie am 11. November 1796 in Rom besucht und gezeichnet, Jacob Burckhardt sie zu Beginn seines »Cicerone« in »ihrer ganz wunderbaren vegetabilischen und landschaftlichen Umgebung« gerühmt – lag an der Porta Capena, wo sie mit den Camenen verehrt wurde, die man – wie sie – den römischen Musen zugerechnet hat.⁸

Die Gestalt war dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert vor dem Hintergrund des klassischen Bildungskanons und als idyllisches Motiv in Literatur und Malerei noch ganz gegenwärtig. Man kannte sie und ihre Kultstätte aus der Schullektüre des Livius (I 19,5), aus Vergils »Aeneis« (VII, 761–775), Ovids »Fasten« (III, 274–294) und »Meta-

⁶ Wolfskehl und Verwey. Die Dokumente ihrer Freundschaft 1897–1946. Hg. von Mea Nijland-Verwey. Heidelberg 1968, S. 116f. Die dort erschlossene Datierung »August 1913« ist mit Blick auf die in Anm. 2 genannten Zeugnisse vermutlich in »Juli« zu ändern. Zwar gibt auch Elsa Bruckmanns Dank an die »L<iebe> Frau Hanna«, »gleich an Verwey's geschrieben zu haben«, keinen genaueren chronologischen Aufschluß, da aus der Ansichtskarte »Kurhaus Huis ter Duin. Nordseebad Noordwijk aan Zee« die Briefmarke samt Poststempel ausgerissen ist (Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N.: DLA); immerhin aber erfahren wir, daß »Verwey's« »so freundlich <waren> uns für heut Nachm. aufzufordern u. wir haben diese ruhigen anregenden Stunden bei den lieben sympat. Menschen u. das temperamentvolle interessante Sprechen des Dichter-Hausherren sehr genossen.«

⁷ Plutarch, Numa 4, 2. In: Plutarch: Große Griechen und Römer. Aus dem Griechischen übertragen von Konrat Ziegler. Bd. 1. Zürich/München 1954, S. 172; vgl. auch Numa 8, 10; 13, 2 und 15, 2, 9.

⁸ Dionysios von Halikarnassos: Antiquitates Romanae II 60, 5, nennt sie »eine der Musen«.



Abb. 1: Hugo von Hofmannthal, um 1892/93, mit Widmung an seine Tante Laura Periz, geb. Schlesinger (25.2.1845–4.4.1924)
Photographie: Moritz Winter, Wien (FDH)

morphosen« (XV 479–496, 647–551), aus Juvenals Dritter Satire (Vers 10–20), vielleicht sogar aus Augustins »Gottesstaat« (VII, 35), der sich mythenkritisch mit ihr auseinandersetzt. Gelesen hatte man Byrons »Egeria«-Stanzas aus dem IV. Gesang von »Child Harold's Pilgrimage« (CXV–CXIX) oder Hermann von Linggs »Egeria-Grotte« aus dessen populären »Gedichten« von 1867. Man kannte Gemälde wie »Landschaft mit Numa Pompilius und der Nymphe Egeria« von Nicolas Poussin, Claude Lorrains »Egeria beweint Numa Pompilius«,⁹ Piranesis »Spelonca della Ninfa Egeria« aus den »Varie Vedute« (1745), Bertel Thorvaldsens Relief »Numa und Egeria« (1792) in Kopenhagen, die romantischen »Egeria-Grotten« in den Parks von Schloß Rheinsberg und Wörlitz und, nicht zu vergessen, den 1842 komponierten Walzer »Egerien-Tänze« von Johann Strauß Vater (op. 134). Die Beispiele wären leicht zu vermehren, zumal die Konstellation des Paares Numa – Egeria gern auf historische Personen übertragen wurde und so der bloße Name zum Synonym für die Beraterin und Anregerin eines bedeutenden Mannes werden konnte. Prosaisch knapp erläutert Hermann Bahr den aufs Alltägliche herabgestuften Bezug, wenn er die Titelfigur seines Romans »Drut« zu ihrem Geliebten Klemens Furnian in eigener Sache sagen läßt:

Das ist's ja, was dir fehlt, du armer Mann! Du aber bist hochmütig und verschmähst mein Talent. Während dein hochgepriesener <Minister> Döltsch sicher irgendwo heimlich eine kluge Frau sitzen hat, die ihm sagt, wie dumm die Männer sind! Ohne die geht's doch nicht, das wissen ja nur wir. Eine Egeria nennt man das, nicht?¹⁰

Hier ordnet sich die Antonomasie ein. Freilich liegen die Ereignisse, denen sie gilt, schon 20 Jahre zurück. Denn als ratende Muse hätte sich die damals 28jährige Elsa Cantacuzène allenfalls zwischen dem 6. November 1893 und Anfang Januar 1894 während ihrer ersten Begegnung mit

⁹ Vgl. Christopher Wright: Poussin. Paintings. A Catalogue Raisonné. London 2007, S. 63, Nr. 33: entstanden 1630/35 (Musée Condé, Chantilly). – Marcel Röthlisberger: Claude Lorrain. The Paintings. New Haven 1962, Vol. I: Critical Catalogue, S. 409–412, Vol. II: Illustrations, Abb. 284: entstanden 1669 (Museo Nazionale, Neapel).

¹⁰ Hermann Bahr: Drut. Berlin ²1909, Zehntes Kapitel, S. 375f.; vgl. die Bemerkung in Bahrs »Wiener Roman« »Theater«. Berlin o. J. [EA 1897], Achstes Kapitel, S. 86f., über die Zukunft eines fiktiven jungen Mannes, der »vielleicht jetzt noch als kleiner Statthalter in einer Provinz <sitzt> und wer wird seine Egeria sein? Ja, das konnte man nicht wissen.« Noch jüngst hat, freilich ohne Bezug auf »Egeria«, Katrin Hillgruber in ihrer Besprechung des Buchs von Wolfgang Martynkewicz (siehe Anm. 19) im Berliner »Tagesspiegel« vom 10. Januar 2010 »Elsa, die ehemalige Schauspielerin (!) aus dem byzantinischen Fürstengeschlecht Cantacuzène«, die »Muse des jungen Hugo von Hofmannsthal« genannt.

dem neun Jahre jüngeren Hugo von Hofmannsthal verstehen können.

Elsa Prinzessin Cantacuzène wurde am 23. Februar 1865 in Gmunden-Traundorf am Traunsee im Salzkammergut als älteste Tochter des Theodor Fürst Cantacuzène (1841–1895) und der Caroline Gräfin Deym von Strítež (1842–1921) geboren. Sie entstammt der russisch-bayerischen Linie eines griechisch-byzantinischen Adelsgeschlechts, das »ohne Zweifel das bedeutendste aller großen Häuser des christlichen Orients war«.¹¹ Ihm gehört der Feldherr und Staatsmann Johannes Kantakuzenos an, der sich 1341 als Johannes VI. zum Kaiser von Byzanz hatte ausrufen lassen und sich nach seiner Abdankung im Jahre 1354 als Mönch ins Kloster zurückzog.¹² Elsa wird ihn im August 1924, einem entscheidenden Wendepunkt ihres Lebens,¹³ zusammen mit dem vergötterten Vater am Beginn des programmatischen »Trutzlieds« heraufbeschwören:

Und da mein Ahn' ein Kaiser war,
Ein Freiheitsheld sein Sproß,¹⁴
Mein junger Vater ein Husar,
Der Kühnste seiner Reiterschar,
Ein Führer hoch zu Roß ...¹⁵

¹¹ Michel Sturdza: Allgemeine Einführung über die Familie Cantacuzene (samt Auszug der Stammfolge der Fürsten Cantacuzene). In: Archiv für Sippenforschung. 36 (1970), Heft 38: Mai, S. 457. – Zum Stammbaum vgl. Livre d'Or de la Noblesse Phanariote en Grèce, en Roumanie, en Russie et en Turquie. Par un Phanariote. Athènes 1892, S. 15–36, bes. S. 31: Famille Actuelle: A. Branche Moldave, en Bavière; Sturdza, S. 457–467; Jean Michel Cantacuzène: Mille ans dans les Balkans. Chronique des Cantacuzène dans la Tourmente des Siècles. Paris (1992), S. 448; zu Elsa Cantacuzène ebd., S. 277 und 416; ihr Vater Theodor wird namentlich nur in der Stammtafel (S. 448), nicht jedoch im Text oder »Index des Cantacuzène« (S. 483–489) genannt.

¹² Vgl. Lexikon des Mittelalters. Bd. V, Sp. 534; Cantacuzène (wie Anm. 11), S. 56–76.

¹³ Vgl. unten S. 36 mit Anm. 87.

¹⁴ Auf der Vorderseite eines einzelnen Nachlaß-Blatts mit der Tintenreinschrift des Gedichts hat Elsa Bruckmann-Cantacuzène mit Bleistift erläuternde Fußnoten angebracht, und zwar zu Zeile 1: »Kaiser Johannes Kantakuzenos/Byzanz«, und zu Zeile 2: »mein Urgroßvater in den griech. Befreiungskämpfen«. Dabei verwechselt sie wohl ihren Urgroßvater Matei Cantacuzène (er bekleidete ab 1790 die Hofämter Spatar und Großvestiar in der Moldau, wanderte 1791 nach Rußland aus, war Wirklicher Geheimer Rat des Zaren Alexander I. und starb dort 1817) mit dessen Sohn Georg (gest. 1845), der unter General Alexander Ypsilanti (1792–1828) am Freiheitskampf der griechischen Hetäria teilgenommen hatte, oder auch mit dem gleichnamigen Enkel Matei (1806–1842), der ebenfalls am Aufstand der Hetäria beteiligt war (vgl. Sturdza [wie Anm. 11], S. 459 und 462).

¹⁵ Im Garten der Seele (wie Anm. 5), S. 46; vollständig abgedruckt unten S. 90.

Die heroische Verklärung des Vaters im Ahnenstamm ändert nichts an der Tatsache, daß ihm als königlich-bayerischem »Premier Lieutenant« (Oberleutnant) eine höhere militärische Laufbahn verwehrt blieb und er eine andere Berufswahl nie in Betracht gezogen hat. Er führt, wie Elsa nach seinem Tod am 19. Juni 1895 erkennt, »ein unbeschreiblich lebendiges warmes Leben – Aber ein Leben voll Wehmut u. Sehnen. [...] So voll, so wenig schattenhaft wie er sind Wenige im Leben gestanden«¹⁶ – ungeachtet der bescheidenen finanziellen Mittel, über die er verfügen kann. Der Hauptteil des Familienvermögens – sein Vater Dimitri Cantacuzène (1817–1877)¹⁷ war Flügeladjutant König Ottos von Griechenland gewesen, Großgrundbesitzer und Senator in Rumänien – war Alexander (1838–1905), dem ältesten der drei Cantacuzène-Brüder,¹⁸ zugefallen, so daß geregelte Einkünfte aus Ländereien oder anderem Besitz fehlen. Zunächst lebt die Familie – Elsas Schwester Marie wird 1866 geboren, 1873 folgt das Nesthäkchen Paula – auf Schloß Strass bei Passau, das Theodor Cantacuzène im September 1865 gekauft hatte,¹⁹ dann ab 1868 auf Schloß Egg²⁰ und ab 1. November 1871 in München – wegen »Erziehung der Kinder«, wie der amtliche Meldebogen anmerkt. Man logiert in wechselnden Mietwohnungen in der Amalien-, Schelling-, Widenmayer- und Karlstraße, ehe man am 15. April 1888 nach Starnberg in das Fischerhaus in der Possenhofener Straße 175 (heute: Achheimstraße 1)

¹⁶ Elsa Cantacuzène in ihrer Antwort vom 15. Juli 1895 auf Hofmannsthals – verlorenes – Kondolenzschreiben (Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a. M.: FDH).

¹⁷ Vgl. Cantacuzène (wie Anm. 11), S. 276f.: »Toute la descendance de Démètre sera bava- roise jusqu'à nos jours.«

¹⁸ Jüngster Sohn – nach der zweitgeborenen Tochter Irene – ist Constantin Cantacuzène (1844–1875).

¹⁹ Darauf bezieht sich Theodor Cantacuzène, wenn er in seinem Münchner Meldebogen des Jahres 1871 als »k<öniglicher> Landwehroberleutnant und Grundbesitzer« firmiert. (Kopien dieser und weiterer zugehöriger Unterlagen verdanke ich Herrn Archivamtsrat Anton Löffelmeier vom Stadtarchiv der Landeshauptstadt München.) Er hatte das sogenannte Kühlbach-Schloß in Strass (Haus Nr. 58) nicht geerbt (so Wolfgang Martynkewicz: *Salon Deutschland. Geist und Macht 1900–1945*. Berlin 2009, S. 38), sondern – laut Grundsteuerkataster der Gemarkung Neuburg am Inn (Sign.: Kataster 13/20) – am 22. September 1865 gekauft und am 6. August 1872 wieder veräußert (freundliche Auskunft von Herrn Archivdirektor Dr. Martin Rüth, Staatsarchiv Landshut).

²⁰ So Marie von Hellingrath in ihren ungedruckten Erinnerungen »Aus unserer Kinderzeit«, die sie zum 70. Geburtstag der Schwester am 23. Februar 1935 in München vorgetragen hat (Typoskript; WLB: Hölderlin-Archiv. Hellingrath-Nachlaß, Abt. VIII., Fasc. 4). Das niederbayerische Schloß Egg bei Deggendorf gehört der Großmutter väterlicherseits, der Gräfin Sophie Armansperg-Egg, die Dimitri Cantacuzène 1835 in Athen geheiratet hatte. Von ihr fällt es im Erbgang an Elsas Onkel Alexander Cantacuzène.



Abb. 2: Elsa Bruckmann-Cantacuzène, um 1900 (DLA)

übersiedelt, eines der ältesten Gebäude am Ort, das Fürst Theodor 1891 erwirbt und zur »Villa Cantacuzène« ausbauen läßt.²¹ Hier wird auch Hofmannsthal in späteren Jahren mehrfach zu Gast sein.

Angesichts der beschränkten Mittel ist an eine »fürstliche« Lebensführung kaum zu denken. Dennoch – oder gerade deswegen – genießt Elsa, die schon im Kindesalter sehr »deutsch« gedacht und sich als Fünfeinhalbjährige im vom Vater genährten patriotischen Überschwang 1870/71 für den Krieg gegen Frankreich begeistert hatte,²² eine ausgezeichnete Schulbildung. Ab Herbst 1871 besucht sie in München das Lehr- und Erziehungs-Institut von Louise Siebert, sodann, ab dem 1. Oktober 1876, von der III. bis zur VI. Klasse, die Städtischen Höheren Töchter Schulen an der Luisenstraße und am Anger. Die beiden »Austritts-Zeugnisse« vom 30. Mai 1879 (Luisenstraße) und 6. August 1880 (am Anger) bescheinigen ihr ausschließlich »gute« bis »sehr gute« »Kenntnisse«, »sehr großen Fleiß« und »ein sehr lobenswertes Betragen«, mit der Bemerkung:

Diese Schülerin hat das Lehrziel der Töcherschule um ein Jahr früher erreicht, als dies normativmäßig zu geschehen pflegt, und es ist dies ebenso wohl ihrem sehr lobenswerten Fleiße als auch ihrer glücklichen Beanlagung zuzuschreiben. Besonderes Geschick zeigte sie für Lösung von Denkrechnungen. Sie besitzt gefällige Umgangsformen und ihr sittliches Verhalten war stets musterhaft.

Von September 1880 bis Februar 1882 studiert sie an der *École secondaire et supérieure des jeunes filles* in Genf. Die väterliche Meldeakte protokolliert unter ihrem Namen am 13. September 1881 vorausgreifend: »2 Jahre Schweiz« und faßt am 13. Oktober 1882 ergänzend zusammen: »3 Jahre Frankreich & Schweiz«. Über den Aufenthalt in Frankreich ist ebensowenig bekannt geworden wie über die Ereignisse der folgenden Zeit. Wahrscheinlich fällt in sie »das Nervenfieber«, von dem sie Hofmannsthal am Abend des 7. Januar 1894 erzählt. Hingegen ist »das Jahr

²¹ Freundliche Auskunft von Herrn Gerhard Schober, Kreisheimatpfleger, Unterbrunn. Heute beherbergt das Anwesen die Pension »Hotel Fischerhaus«, die in ihrem Internetauftritt mit dem Vorbesitzer wirbt: »Warum nicht fürstlich logieren? Im 17. Jahrhundert als Fischerhaus erwähnt, wurde das Anwesen 1891 vom Fürsten Theodor Cantacuzene zur Sommerresidenz umgebaut. Vermutlich schätzte schon der bulgarische (!) Fürst die zentrale Lage, die bis heute Besucher begeistert, und den ursprünglichen Charme.«

²² Hellingrath: »Aus unserer Kinderzeit« (wie Anm. 20).

Austritts-Zeugnis.

Cantacuzène Elsa, Fräulein,

Tochter des Fräulein Cantacuzène, L. v. am Lütz. et. d. in München, geoloff. C.,
geboren zu Gemünden am 23 ten Februar 1865, hat die höhere
Töchterschule anz Anger in München als Schülerin

der I. Klasse vom	_____	bis	_____
„ II. „ „	_____	„	_____
„ III. „ „	1. Oktober 1876	„	8. August 1877
„ IV. „ „	1. d ^e 1877	„	8. d ^e 1878
„ V. „ „	1. d ^e 1878	„	8. d ^e 1879
„ VI. „ „	1. d ^e 1879	„	6. d ^e 1880

mit sehr großem Fleiß besucht und hierbei ein sehr lobenswerthes
Betragen gepflogen.

Ihre Kenntnisse im einzelnen lassen sich bezeichnen:

in der Religion	1 1/2 d. i. v. a. <u>gut</u>
„ „ deutschen Sprache	2 d. i. <u>gut</u>
„ „ französischen Sprache	2 d. i. <u>gut</u>
„ „ englischen Sprache	2 d. i. <u>gut</u>
im Rechnen	1 d. i. <u>sehr gut</u>
in der Geographie	1 1/2 d. i. v. a. <u>gut</u>
„ „ Geschichte	1 1/2 d. i. v. a. <u>gut</u>
„ „ Naturkunde	2 d. i. <u>gut</u>
im Zeichnen	2 d. i. <u>gut</u>
„ Schönschreiben	—
„ Gesang	2 d. i. <u>gut</u>
„ Turnen	2 d. i. <u>gut</u>
in den weiblichen Handarbeiten	—
in der Stenographie	2 d. i. <u>gut</u>

Bemerkungen:

Diese Schülerin hat das
Lesejahr der Vorkursstufe
im einjährigen Kursus
erfolgreich, alle Studien
mäßig zu vollenden pflegt,
und als die Studien
wohl ihrem sehr lobens-
werten Fleiß als ein
ihre glücklichen Lern-
zeit zu genießen.
Besonders bei
zeigte sie ihre Lösung von
Vorbereitung. Die be-
steht gefällige Umgangsformen
und ihre stillen Wesen
was sehr lobenswert.

Dies wird derselben bei ihrem freiwilligen Austritt aus der Schule hiemit auf Verlangen bezeugt.

München, am 6 ten August 1880.

Directorium der Höheren Töchterschule anz Anger.



Schrick

Abb. 3: Elsa Cantacuzènes »Austritts-Zeugnis«, München 1880 (BSB)

am Altenburger Hof«²³ durch Akten des Herzoglichen Hausministeriums in Altenburg hinreichend gesichert. Sie belegen, trotz fehlender Anstellungs- und Entlassungsschreiben, daß »Fürstin Cantacuzène« von Oktober 1889 bis Anfang Dezember 1890 zu einem Jahresgehalt von »1200 M<ark>« bei »freier Station« am Hof des Prinzen Moritz von Sachsen-Altenburg (1829–1907) und dessen Gattin, Prinzessin Auguste, geb. Prinzessin von Sachsen-Meiningen (1843–1919), beschäftigt ist. Sie war mit ihrem Vater am 6. Oktober 1889 angereist und hatte ihr Amt als »Erzieherin« der Prinzessin Luise (1873–1953), jüngster Tochter des Prinzen, angetreten und deren »Confirmation« am 7. April 1890 begleitet. Mit der Familie des Prinzen wohnt sie im Prinzenpalais zu Altenburg oder in der herzoglichen Sommerresidenz in Hummelshain. Dort »ge-ruht« Moritz' Bruder, »Seine Hoheit der Herzog« Ernst I. (1824–1908), sie per »Decret« am 9. Oktober 1890 »zum Hoffräulein Ihrer Hoheit der Frau Prinzessin Auguste von Sachsen-Altenburg, Herzogin zu Sachsen« zu ernennen. Am 14. Dezember verläßt sie Altenburg und fährt, »da außer Diensten«, zurück »nach Starnberg zu ihren Eltern«. ²⁴

Im folgenden Jahr hält sie sich in London auf, wo sie, wie wir aus ihrem Brief an Hofmannsthal vom 30. Juni 1894 wissen, im Hause Walter Paters verkehrt:

Pater kenn ich freilich u. hab ihn ziemlich viel gesehn vor 4 Jahren in London. Merkwürdigerweise hatte er eine besondere Vorliebe für meine Stimme u. ließ sich – meist an stillen engl. Sonntag Nachmittagen – between 5 and 6 –

²³ Vgl. unten Anm. 199.

²⁴ Kopien der entsprechenden Akten aus dem Haus- und Privatarchiv der Herzöge von Sachsen-Altenburg und dem Herzoglichen Hausministerium verdanke ich der umsichtigen Hilfe von Frau Karin Lorenz vom Thüringischen Staatsarchiv in Altenburg. Da Elsas Nachfolgerin, Freiin Emily von Stein, ihre Berufungsurkunde Ende November 1890 erhält, kann man davon ausgehen, daß Elsas Dienstzeit zu dieser Zeit endet. Überraschenderweise findet sich in den »Akten der Herzogl. Sächs. Geheimen Kanzlei zu Altenburg betreffend die Hofdamen Ihrer Hoheit der Prinzessin Auguste von Altenburg geb. Prinzessin von S. Meiningen« der dringliche Vermerk des Hofsekretärs Opitz, daß, nach Mitteilung »Sr. Hoheit Prinz Moritz«, »die Fürstin Cantacuzène nicht Elsa heißt, wie sie bisher stets unterzeichnet, sondern Elisabeth; vielleicht kann der Wunsch Sr. Hoheit erfüllt und der Vorname im Staatsadreßbuch noch corrigirt werden«. Demgemäß lautet der Eintrag in der »Zählungsliste der Volkszählung im Herzogthum Sachsen-Altenburg am 1. Dezember 1890«: »Elisabeth Fürstin Cantacuzène, Hoffräulein, Hummelshain«, wohingegen das »Adreßbuch der Herzogl. Haupt- und Residenzstadt Altenburg. Zehnte Auflage. Ausgegeben im März 1890«, S. 46, noch: »Cantacuzène, Fürstin Elsa, Erzieherin, Prinzen-Palais« gemeldet hatte. Als ihr Vorname ist »Elisabeth« sonst urkundlich nicht belegt.

ital. Lieder von mir vorsingen: Pergolese u. Gordigiani²⁵ – die eigentl. nicht ganz zusammenpassen. – Er frug mich damals, – ich war nemlich ganz begeistert von seinen beiden Büchern²⁶ – ob ich sie nicht in's Deutsche übersetzen wolle. Wie sich mein äußeres Leben unterdessen gestaltet hat, hab ich der Sache nie näher treten können. Würden Sie mir dazu rathen? – Ich glaube nur, daß von den wenigen Menschen welche die Sachen lesen u. es werth sind, sie zu lesen, die Meisten es im Original thun können wie wir.

Gleichwohl hatte sie kurz zuvor mit der Übertragung von Oscar Wildes »Intentions« begonnen, ohne das Vorhaben abzuschließen²⁷ – anders als die deutsche Fassung des ab 1894/95 entstandenen Hauptwerks »La Musique et la mise en scène« ihres Freundes, des bedeutenden Bühnenreformers und –theoretikers Adolphe Appia (1862–1929), »an dessen Uebersetzung aus dem Manuskript resp. Entzifferung u. Uebearbeitung ich so lange geschrieben habe«, wie sie Hofmannsthal am 15. April 1899 mitteilt, als das Buch unter dem Titel »Musik und Inszenierung« eben in der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München ohne Angabe ihres Namens erschienen war.²⁸ Hingegen ist sie ein Jahr später, noch mit ihrem Mädchennamen »Elsa Prinzessin Cantacuzène (München)«, als Übersetzerin von Appias Aufsatz »Das Licht und die Inszenierung« in der »Wiener Rundschau« genannt. Hier hatte sie schon drei Jahre zuvor das erste Heft der von Hugo Bruckmann und Julius Meier-Graefe unter dem Titel »Decorative Kunst« gegründeten »Zeitschrift für angewandte Kunst« ausführlich und kundig rezensiert²⁹ und sich damit Zugang zu jenem Organ verschafft, in dem außer Hofmannsthal auch ihre künftigen Briefpartner Kassner und Rilke gelegentlich publizieren. Ein Menschenalter später wird sie 1938 Alfredo Panzinis Roman »Sokrates und

²⁵ Der hauptsächlich als Opernkomponist und Wegbereiter des Mozartschen Theaters geschätzte Giovanni Battista Pergolese (Pergolesi) (1710–1736) sowie der als »italienischer Schubert« geltende Liederkomponist Luigi Gordigiani (1806–1860).

²⁶ Gemeint sind Paters »The Renaissance. Studies in Art and Poetry« (London 1877) und »Imaginary Portraits« (London 1887).

²⁷ Vgl. unten Anm. 149.

²⁸ Die erst 1963 veröffentlichte französische Originalfassung ist jetzt am bequemsten zugänglich in: Adolphe Appia: Œuvres complètes. Tome II. 1895–1905. Ed. par Marie L. Bablet-Hahn. Bonstetten 1986, S. 51–173; zur Übersetzung vgl. ebd., Tome I. Bern 1983, S. 34–40.

²⁹ Wiener Rundschau, IV (1900), Heft 24: 15. December, S. 422–428, bzw. III (1897), Heft 2: 1. December, S. 59–65: »Decorative Kunst. Zeitschrift für angewandte Kunst. Herausgegeben von H. Bruckmann in München und J. Meier-Graefe in Paris. Von Elsa Prinzessin Cantacuzène (München).«

Xanthippe. Ernst und Ironie um den ›Weisesten aller Menschen‹ aus dem Italienischen ins Deutsche bringen.³⁰

Neben solcher Übersetzungsarbeit pflegt sie ihre künstlerischen, musikalischen und kunsthandwerklichen Fähigkeiten: Sie singt und schreibt Gedichte, verfaßt dramatische Szenen und »Festspiele« zu familiären oder zeithistorischen Anlässen, kleine Prosatexte und Sachartikel. Die frühesten datierten Manuskripte im Nachlaß stammen aus dem Jahr 1884, darunter ein Beitrag vom »Sommer 1884« über »Das Maaßnehmen und Schnittzeichnen« oder das mit »München, 26/IX. 1884« bezeichnete Polterabendspiel »Im Rosenduft«. Anderes ist noch früher entstanden, so das Gedicht »Lenzeswehen« von 1882, das sie 1940 in die Sammlung »Im Garten der Seele«³¹ aufnehmen wird. Im November 1896 veröffentlicht die exklusive Zeitschrift »Pan« ihre impressionistisch-jugendstilhafte Prosaskizze »Glück« unter dem Pseudonym »H. Elgo«.³² Mit ihr stellt sie sich selbstbewußt an Hofmannsthals Seite, dessen »Jüngling in der Landschaft« im vorangehenden Heft vom 15. September 1896 erschienen war; und so unterrichtet sie ihn am 1. Februar 1897 mit demonstrativem »auch«: »Ich hab auch im Pan etwas Gedichtetes. Haben Sie's gelesen? ›Elgo‹ gab ich als Namen.«³³ Den Weg dürfte Harry Graf Kessler geebnet

³⁰ Irrig ist die Behauptung, Elsa Bruckmann habe unter dem Pseudonym »Else Baronin (Freifrau) Werkmann« 1926 die »Bekenntnisse eines Kapitalisten« von Ernest J. P. Benn (so Gottfried Benn: Sämtliche Werke. Bd. IV: Prosa 2. Hg. von Gerhard Schuster. Stuttgart 1989, S. 591) oder 1930 Lucien Lévy-Bruhls »Seele der Primitiven« (so TB Christiane, S. 291) übertragen. In Wahrheit war die 1897 in Berlin geborene Else Baronin (Freiin) Werkmann von Hohensalzburg als ungemein fruchtbare Übersetzerin aus dem Englischen und Französischen tätig und hat auch mehrfach für den Verlag F. Bruckmann gearbeitet, der neben den genannten »Bekenntnissen eines Kapitalisten« 1926 ihre deutsche Version von Lord Greys Memoiren »25 Jahre Politik 1892 bis 1916« und 1927 Arthur Shadwells »Der Zusammenbruch des Sozialismus« herausbringt.

³¹ Wie Anm. 5, S. 6; abgedruckt unten S. 82.

³² Pan II (1896/97), Heft 3: November 1896, S. 219f.; abgedruckt unten S. 92–95. – Hofmannsthal hatte sie schon am 26. Dezember 1894 auf »Pan« als möglichen künftigen Publikationsort hingewiesen und dort im I. Jg., Heft 2: Juli/August 1895, S. 86–88, seine »Terzinen« veröffentlicht, denen nach dem genannten »Der Jüngling in der Landschaft« (II. Jg., 2. Heft, S. 111) im dritten Heft des III. Jahrgangs im Dezember 1897, S. 155–159, die »Figuren aus dem Puppenspiel Das kleine Welttheater« folgen werden.

³³ Welche Überlegungen Elsa Cantacuzène zur Wahl dieses seltenen männlichen Vornamens als Pseudonym veranlaßt haben mögen, bleibt offen. Immerhin fällt auf, daß der Name sich aus Anfangs- und Schlußsilben der beiden Vornamen »El(sa)« und »(Hu)go« (sc. Bruckmann, nicht Hofmannsthal) zusammensetzt. – Das von Sophie Pataky herausgegebene »Lexikon deutscher Frauen der Feder«. Berlin 1898, Bd. I, S. 121, beruft sich zweifellos auf persönliche Mitteilungen, wenn es dort unter »Cantacuzene, Prinzessin Elsa, München«, heißt, sie »schreibt Märchen für Frauenzeitungen. Unter dem Pseudonym M. <sic!> Elgo erschien ein

haben, der als Mitglied des Aufsichtsrats und der »Pan«-Redaktion an der Auswahl literarischer Beiträge maßgeblich beteiligt war. Sie hatte ihn im April 1896 in Berlin als »einen sehr netten, hübschen jungen« Mann kennengelernt: »auch einen für die ›Freundesliste«, erklärt sie Hugo Bruckmann am 16. April 1896, »aber viel lebendiger als Einige die gar so überfeinert sind«. ³⁴ Noch am 15. April des nächsten Jahres fragt sie den »lieben Graf Kessler«, »wie es unserem ›Pan‹ geht« (DLA).

Sie nimmt Mal- und Zeichenunterricht bei dem Bildnis- und Landschaftsmaler Ernst Noether (1864–1939), der 1907 in Rom ein eindrucksvolles Kreideporträt von Rudolf Kassner anfertigt, sowie bei Anton Joseph Pepino (1863–1921), dem Hofmannsthal im Herbst 1910 auf Schloß Neubeuern als Freund Ottonie von Degenfelds und Julie von Wendelstadts begegnen wird. ³⁵ Sie entwirft Randleisten für Zeitschriften, arbeitet an Schnitt- und Stickmustern und betreibt mit all dem das, was sie Hofmannsthal gegenüber am 1. Februar 1897 »applied art« nennt und wovon es am 15. April im zitierten Brief an Kessler heißt: »Ich bin frisch an der Arbeit: allerlei ›applied art‹. Ich wollte, ich könnte Ihnen Manches zeigen u. Sie um Ihr Urteil, Ihren Rath bitten.« ³⁶ Schon am 1. Januar 1896 hatte sie Hugo Bruckmann eröffnet:

[...] was immer geschieht, – eine Existenz will ich mir erkämpfen, die keine Verwandtengnade ist, u. die von meiner Arbeit abhängt, nicht von Launen. Leicht wird's nicht sein, das weiß ich, – aber mit viel treuem guten Willen u. frischer zielbewußter Thätigkeit wird's schon gehen!

Ganz in diesem Sinne hatte sie am 26. Januar 1897 in die Rubrik »Stand« ihres Münchner Meldebogens »Künstlerin« eintragen lassen und damit

Stimmungsbild ›Glück‹ im ›Pan‹. Gegenwärtig ist sie mit der Übersetzung eines ästhetischen Werkes aus dem Französischen [sc. Appias Buch] beschäftigt.«

³⁴ Vgl. Harry Graf Kessler: Das Tagebuch. Zweiter Bd. 1892–1897. Hg. von Günter Riederer und Jörg Schuster. Stuttgart 2004, S. 443f.: Einträge vom 7. und 11. Mai 1896. Am 29. April 1896 bestätigt Elsa im Brief an Hugo Bruckmann, sie habe »Randleisten für den Pan komponiert, die Kessler in der nächsten Pan-Sitzung vorleg<en>« wolle. Allerdings taucht ihr Name bei den signierten Randleisten und Illustrationen des »Pan« nicht auf; ob anonyme Leisten ihr Werk sind, ist nicht zu klären.

³⁵ Vgl. BW Kassner (2005), S. 102 mit Abb. S. 103; BW Degenfeld (1986), S. 35, S. 535, u.ö. Im Nachlaß (BSB: Bruckmanniana Suppl., Schachtel 17) befinden sich Skizzenbücher sowie eine Mappe mit Zeichnungen und Aquarellen von Elsas Hand aus den Jahren 1886 bis Sommer 1893; vgl. die Abb. 4 und 10.

³⁶ Zu »applied art« als »angewandter Kunst« und »Kunstgewerbe« vgl. Elsa Bruckmanns späteren Artikel »Das heutige Kunstgewerbe« in: Illustrierte Frauen-Zeitung. XXVI (1899), Heft 21: 1. November, S. 166; abgedruckt unten, S. 98–104.

jene frühere Bezeichnung aufgehoben, die ein älteres Aktenblatt, »angelegt am 9. XI. 93«, als »Gesellschaftsdame« festgehalten hatte.

Diese Aufgabe hatte sie Anfang 1893 in München bei Baronin Franziska, genannt Fanny, de Worms (1846–1922) übernommen, die als Tochter von Sophie und Eduard von Todesco, als Schwester Yella von Oppenheimers und Anna von Liebens sowie als Nichte Josephine von Wertheimsteins zum Umfeld jenes Familienkreises gehört, dem sich auch der junge Hofmannsthal verbunden fühlt, seit er Ende 1891 beim Unterricht in der Fechtschule des Johannes Hartl den gleichaltrigen Felix von Oppenheimer zum Freund gewonnen hatte. Am 5. Mai 1864 hatte Fanny von Todesco den Juristen, Schriftsteller und konservativen Politiker Henry de Worms (1840–1903) geheiratet, der als Unterstaatssekretär und Mitglied des englischen Parlaments 1895 mit dem Titel des Ersten (und letzten) Baron Pirbright of Pirbright zum Pair of the United Kingdom erhoben wird.³⁷ Zur »Verlobung« hatte Franz Grillparzer das Epigramm gedichtet:

Wer freute sich nicht solcher Kunde?
Auch gibt sie holder Deutung Platz:
Liegt nicht bei Worms im sichern Grunde
Der Nibelungenschatz?³⁸

1886 wird die Ehe geschieden, und Baronin Worms zieht mit ihrer Tochter Constanze in das Palais Hornstein in der Münchner Arcisstraße 17.³⁹

³⁷ Vgl. Leslie G. Pine: *The New Extinct Peerage 1884–1971*. London 1972, S. 217f.; Geoffrey Alderman in: *Oxford Dictionary of National Biography*. Vol. 60. Oxford 2004, S. 335f. Berühmt und nach wie vor lesenswert ist de Worms' 1877 erschienenes und 2008 nachgedrucktes Werk »*The Austro-Hungarian Empire: A Political Sketch of Men and Events Since 1866*«.

³⁸ *Sämtliche Werke*. Hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. Erster Bd. München 1960, S. 571.

³⁹ Im Stadtarchiv München sind die Meldeunterlagen von Franziska de Worms nicht erhalten geblieben. – Das Palais Hornstein wurde 1865 vom Münchner Architekten Rudolf Gottgetreu (1821–1890) für den Komponisten Robert von Hornstein (1833–1890), Schwiegervater Franz von Lenbachs, errichtet (vgl. Robert von Hornstein, *Memoiren*. Hg. von Ferdinand von Hornstein. München 1908, S. 248f.). Zur fraglichen Zeit lebt dort die Witwe Charlotte (1840–1901) mit den Söhnen Julius (1859–1938) und Ferdinand (1865–1951). Das Haus, ab 1938 Sitz der NSDAP-Bauleitung, wird nach dem Krieg abgerissen; im heutigen Gebäude befinden sich das Münchner Studentenwerk und die Mensa.

Constanze, genannt Conny, die 1875 in London geborene »äußerlich ungemein anziehende, wahrhaft aristokratisch aussehende [...] Tochter der schönen Baronin Fanny de Worms«,⁴⁰ war nach Alice⁴¹ und der 1869 geborenen Dora Sophie die jüngste der drei Schwestern. Friedrich Eckstein wird sie einmal »das Bild des decadenten jungen Mädchens« nennen,⁴² dessen Launen und sprunghafte Egozentrik auch Elsa Cantacuzène nicht zu bändigen vermag, obwohl sie, wie Hugo Bruckmann am 1. November 1893 erfährt, mit »Conny seit ein paar Tagen per Du« ist. Wiederholt schildert sie »endlose kleine u. größere Szenen« zwischen Conny »u. der Barⁿ« oder »allen Menschen«; und über ihre »Schutzbefohlene«⁴³ klagt sie resigniert am 12. November:

Conny ist, trotzdem sie so verwöhnt wird, überschüttet mit Allem was sie nur wünschen kann – unausstehlich, u. egoistischer, weniger dankbar u. liebenswürdig als je. Ich schäme mich, daß ich mit meinem Einfluss noch nicht mehr erreicht <habe>.

Wie schwierig für sie als »Fürstin« diese Situation gewesen sein mag, erhellt schlaglichtartig aus einer maliziösen Bemerkung der in unmittelbarer Nachbarschaft in der Arcisstraße 12 residierenden Hedwig Pringsheim, Schwiegermutter Thomas Manns, die noch nach 15 Jahren Maximilian Harden in gespielter Empörung zuruft:

⁴⁰ J[osefine] Winter: Fünfzig Jahre eines Wiener Hauses. Wien/Leipzig 1927, S. 66.

⁴¹ Vgl. unten Anm. 64.

⁴² Laut Elsa Cantacuzènes Bericht an Hugo Bruckmann fällt das Wort während eines Empfangs am 11. November 1893 im Salon der Fürstin Hedwig Liechtenstein, geb. Stein (1846–1921), vor ihrer Heirat mit Rudolf Fürst Liechtenstein (1838–1908) Schauspielerin am Burgtheater.

⁴³ An Hugo Bruckmann, 4. April 1893. – Conny de Worms lernt im Frühjahr 1895 in München Maximilian Grafen Löwenstein-Scharffeneck (1871–1952) kennen. Elsa berichtet am Ostermontag, dem 15. April, vom gestrigen »Dîner bei der Barⁿ, das »eigentlich wie Alles jetzt bei Worms – (unter uns gesagt) – einem jungen Grafen Löwenstein zu Ehren« stattfand, »der sich eifrigst um Conny bewirbt«. Die Hochzeit findet am 4. November desselben Jahres statt. Am 5. Mai 1912 wird die Ehe, aus der fünf Kinder hervorgehen, geschieden. Conny heiratet schon einen Monat später, am 6. Juni 1912, Vollrath von Alvensleben (geb. 1869), der im Dezember 1914 stirbt (vgl. Genealogisches Handbuch des in Bayern immatrikulierten Adels. Bd. III. 1952, S. 59f.). Sie übersiedelt, laut ihrem am »29.10.10« angelegten Meldebogen, am 12. August 1910 nach München und nimmt nach der Scheidung ihren Mädchennamen de Worms wieder an. Merkwürdigerweise trägt auch der aus der Verbindung mit Vollrath von Alvensleben stammende Sohn Werner, geb. am 27. Juli 1912 in Evian les Bains, den Namen Worms, allerdings »ohne Adelsprädikat«, wie das Münchner Aktenblatt anmerkt, das im letzten Eintrag vom 25. August 1912 als Aufenthaltsort Malagnon bei Genf angibt, ohne die Ehe mit Alvensleben zu erwähnen. Conny de Worms stirbt 1963 in London.

Elsa Bruckmann und ich – rein lächerlich. [...] Sie ist überhaupt eine ganz arme Prinzessin gewesen, war Gesellschafterin bei der Baronin Worms und mußte mir die Gummischuhe anziehen. [...] Sie hatte auch sehr viel Pickel im Gesicht und redet ungemein schöngeistig und gebildet.⁴⁴

Zeitweilig fühlt Elsa sich »angebunden u. abhängig u. hilflos«,⁴⁵ ohne jedoch zu verkennen, daß sie mit ihrem Einkommen die Eltern unterstützen kann.

Als Mutter und Tochter de Worms im Spätherbst 1893 ihre Verwandten, die Familien Todesco, Gomperz und Oppenheimer, in Wien besuchen, folgt Elsa ihnen Ende Oktober nach. In ausführlichen Tagebuchbriefen an Hugo Bruckmann, der ihr im Januar 1893 seine Liebe gestanden hatte und den sie seither, ohne Wissen der Familien, als heimlichen Verlobten betrachtet, erzählt sie von den Erlebnissen und Ereignissen aus dieser für sie neuen Welt, von Bällen, Dinern und Empfängen, von Tees und Abendgesellschaften, Opernbesuchen und Theaterstücken, und zeichnet so ein von genauen Charakterskizzen durchzogenes Panorama der höheren – meist jüdischen – Gesellschaft im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Sie trifft, von Starnberg über München kommend, am Mittwoch, dem 25. Oktober 1893, »Abends 9.10« mit dem Zug in Wien ein, nachdem Hugo Bruckmann »Blumen und das Briefel an die Bahn« hatte schicken lassen. Der erste ihrer Berichte, am 30. Oktober abgesandt, faßt die vorangegangenen Tage zusammen und meldet unter dem 26.: »Hier in Wien steh' ich wenigstens mitten im Reichtum d'rin u. kann ihn durchkosten u. mich verwöhnen – was gar nicht unangenehm ist. Ich habe ein sehr hübsches Zimmer in dem wirklich großartigen Palais.«

Das Palais Todesco in der Kärntnerstraße 51⁴⁶ ist Fanny de Worms' Elternhaus. Als eines der bedeutendsten Bauwerke der sogenannten Ringstraßenepoche wurde es zwischen 1861 und 1864 für Eduard von

⁴⁴ Hedwig Pringsheim: *Meine Manns. Briefe an Maximilian Harden 1900–1922*. Hg. von Helga und Manfred Neumann. Berlin 2006, S. 90: 12. Dezember 1908. Anton Joachimsthaler: *Hitlers Liste. Ein Dokument persönlicher Beziehungen*. München 2003, S. 103, merkt – ohne Quellenhinweis – an, Elsa Cantacuzène habe »als Kind die Pocken gehabt [...], wodurch ihr Gesicht durch Narben etwas entstellt war«; auch Moritz Pirol: *Halali*. Zweiter Bd. Hamburg 2010, S. 321f., spricht von »entstellenden ›Pocken‹- oder Aknenarben«.

⁴⁵ An Hugo Bruckmann, 8. Dezember 1893. – Sie wird ihre »Stellung bei Worms« zum Juli 1895 aufgeben und zunächst zu ihrer Schwester Marie von Hellingrath in die Akademiestraße 5 ziehen (an Hugo Bruckmann, 26. Juni 1895).

⁴⁶ Vgl. BW Oppenheimer I, S. 12: Abb. 4.

Todesco (1814–1887) nach Plänen der Architekten Ludwig Ritter von Förster (1797–1863) und Theophil von Hansen (1813–1891) erbaut. Die kostbar im Sinne eines Gesamtkunstwerks ausgestalteten Räume und der Festsaal in der Beletage waren am 4. Mai 1864, anlässlich der bevorstehenden Vermählung Fannys mit Henry de Worms, im Beisein von 500 illustren Gästen aus Gesellschaft, Kunst und Politik eröffnet worden.⁴⁷ Hier führt ihre Mutter Sophie (1825–1895) nach dem Tod des Gatten den »letzte<n> Salon großen Stils in Wien«,⁴⁸ unterstützt von Tochter Gabriele, genannt Yella (1854–1943), die 1883 – nach der Scheidung von Baron Ludwig von Oppenheimer (1843–1919) – mit dem Sohn Felix (1874–1938) in das Haus eingezogen war, in dem auch Hofmannsthal häufig und gern verkehrt.⁴⁹ In den drei herrschaftlichen Stockwerken leben, wie Elsa am 24. November Hugo Bruckmann erläutert, die »Oppenheimers im III., wir <d. h. Todescos> im II., Gomperz im I. Stock«; gemeint ist Max Ritter von Gomperz (1822–1913), ein Bruder Sophie von Todescos, mit seiner Gattin Louise, geb. Auspitz (1832–1917), und den Kindern Philipp (1860–1944), Cornelia (Nelly) (1865–1944) und Marie (1870–1940).⁵⁰

»Ich wurde«, so berichtet Elsa, »von der Barⁿ u. Conny mit so herzlicher Freude willkommen geheißen, daß es mir ganz wohl gethan. Ich glaube, man wird sehr gesellig leben u. Wien ist schon wunderschön!« Am selben Tag fügt sie hinzu: Jetzt »hab’ ich schon ausgepackt u. der übrige Vormittag wird verplaudert, – es thut schon wohl, so warm u. froh wieder aufgenommen zu werden. – Mittags kam der Dichter Saar, – ein

⁴⁷ Vgl. den Bericht der Wiener Tageszeitung »Der Botschafter« vom 5. Mai 1864, zitiert in: www.navigare.de/Hofmannsthal/todesco.htm

⁴⁸ Vgl. Karlheinz Rossbacher: *Literatur und Bürgertum. Fünf Wiener jüdische Familien von der liberalen Ära zum Fin de Siècle*. Wien/Köln/Weimar 2003, S. 117–127.

⁴⁹ In einem undatierten Brief des Jahres 1893 an Felix Oppenheimer bekennt Hofmannsthal, daß »das Haus Deiner Mutter zu den wenigen <gehört>, die ich immer herzlich und aufrichtig gern besuche« (BW Oppenheimer I, S. 55). Während Felix nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Österreich 1938 Selbstmord begeht, stirbt seine Mutter Yella 1943 eines natürlichen Todes, nachdem sie durch die beherzte Intervention Elsa Bruckmanns bei Baldur von Schirach, dem Gauleiter und Reichsstatthalter in Wien, und bei »höchster Stelle« vor der Deportation in die Gaskammern von Auschwitz hatte bewahrt werden können (vgl. BW Oppenheimer I, S. 36; Martynkewicz [wie Anm. 19], S. 511, S. 576f.).

⁵⁰ Marie Gomperz hält sich derweil in Meran auf (vgl. BW Gomperz, S. 214f.), wo Elsa Cantacuzène sie Ende November 1895 als »ein merkwürdig zusammengesetztes Wesen« kennenlernen wird (an Hugo Bruckmann, 25. November 1895). Die älteste Tochter Rosa Gomperz (1862–1944) hatte im November 1887 den Schweizer Diplomaten Gaston Carlin (1859–1922) geheiratet.

urgemüthlicher alter Wiener, der spricht wie ein Fiaker vom Graben. Abends Burgtheater.«⁵¹ Am nächsten Nachmittag lernt sie »Conny's Cousinen: Ilse u. Valla Lieben« kennen. Beide – Ilse (geb. 1873) und Valerie (Valla, 1874–1938), Töchter des Bankiers Leopold von Lieben (1835–1915) und seiner Frau Anna, geb. von Todesco (1847–1900), einer Schwester von Fanny de Worms – hatten an den Aufführungen »lebender Bilder« mitgewirkt, die Yella Oppenheimer am 28. Februar und 2. März 1893 im Palais Todesco ausgerichtet hatte und die auch jetzt das Gespräch bestimmen dürften, genau wie am Abend des kommenden 23. Novembers.⁵² Junge Männer und Frauen der Wiener Gesellschaft hatten dabei Figuren bekannter Gemälde nachgestellt: in Moritz von Schwind's »Melusine« »fand Valla Lieben einen Platz« unter den Nymphen, »an dem ihre Gestalt, die schönen Augen und das volle weichgeringelte Haar zur Geltung kamen, während Ilse im ersten Bilde ›Jacob und Rahel‹ so wie in einem anderen, ›Kriegsgefangene‹, die Augen erfreute.« Hofmannsthal, der zu diesem Anlaß »Prolog und Epilog« in »zarten, klingenden Versen« gedichtet hatte,⁵³ nahm nur am letzten Bild, dem »Hochzeitszug« nach einem Gemälde des Holländers Frederik Hendrik Kaemmerer (1839–1902) teil, wo er mit zwei Freunden und »zwei hübschen Frauen« im »Directoirecostüm« »mit hohen Stehkragen und Dreispitz« posiert.⁵⁴

Ehe am 28. Oktober der »Fliegende Holländer« in der Hofoper auf Elsas Abendprogramm steht, trifft sie »zwei Vettern von Conny«. Der eine ist Baron Felix Oppenheimer:

ein sehr lieber, sympat. junger Bursch von 19 Jahren. Er hat wenig Jüdisches u. etwas kindlich gewinnendes, liebenswürdiges, dabei ein heller Kopf u. hübscher Mensch –

ein Urteil, das sie am 8. November mit den Worten bekräftigt: »Er ist ein besonders netter sympatischer Mensch, so gescheidt u. voll Interesse für alles, so kindisch lustig, daß wir oft durch einen halben Abend nicht aus dem Unsinn u. dem Lachen kommen«, und er ist der »beste Freund«

⁵¹ Gespielt wird Friedrich Halms romantisches Drama »Der Sohn der Wildniß«.

⁵² Vgl. S. 39 mit Anm. 95.

⁵³ Winter (wie Anm. 40), S. 68.

⁵⁴ BW Karg Bebenburg, S. 24; BW Beer-Hofmann, S. 15 und 203 mit der Abb. auf S. 204; vgl. BW Gomperz, S. 14–16; Rossbacher (wie Anm. 48), S. 136f. mit Farbtafel 1.



Abb. 4: Aus Elsa Canacuzènes Skizzenbuch, 1888 (BSB)

Hofmannsthals. Wenn sie den anderen Vetter »Harry v. Gomperz«⁵⁵ knapp mit den Worten charakterisiert: »häßlich, scharfer Verstand, sarcastisch, wäre noch anregender mit weniger Selbstbewußtsein«, so greift sie gewissermaßen Richard Dehmel vor, der, als Hofmannsthal im Februar 1894 den jungen Mann bei ihm einführt, entrüstet reagiert: »Er scheint mir sehr intelligent zu sein, aber er hat ja nicht die Spur Kunstsinns. Er ist nur überflüssig. Ich verbitte mir solche Menschen!« –, um am 25. Februar 1894 zu ergänzen, daß er in Gomperz »so einen richtigen talmudischen Haarspaltergeist entdecken mußte: diese Unfähigkeit, ein seelisches Etwas als ein sinnlich Ganzes zu erfassen«.⁵⁶

In weiteren Tagebuchbriefen erzählt Elsa am 1. November vom Gastspiel der gefeierten italienischen Sopranistin Gemma Bellincioni⁵⁷ als Verwalterstochter Suzel in Pietro Mascagnis lyrischer Oper »Freund Fritz«, von der sie ebenso »begeistert« ist wie vom »Konzert«, das die Sängerin mit ihrem Gatten, dem sizilianischen Tenor Roberto Stagno, am 3. November im Großen Musikvereinssaal gibt. Am 5. November hört sie Mendelssohns »Paulus« in einer Matinee,⁵⁸ nachmittags liest sie Richard

⁵⁵ Heinrich (Harry) Gomperz (1873–1942), ältester Sohn des Gräzisten und Philosophiehistorikers Theodor Gomperz (1832–1912), bei dem Hofmannsthal im Wintersemester 1895/96, seinem ersten Semester an der Philosophischen Fakultät, eine Vorlesung über »Aristoteles' Poetik« belegen wird (Franz Hadamowsky: Katalog zur Ausstellung: Hugo von Hofmannsthal. Salzburg 1959, S. 72). Im Juli 1893 hatte Harry Gomperz in Wien »die rechtshistorische Staatsprüfung mit Auszeichnung bestanden und beschlossen, »die Juristerei an den Nagel zu hängen und für das Studienjahr 1893/94 nach Berlin« zu gehen, »um dort vor allem unter Adolf Harnacks Leitung Kirchengeschichte zu studieren«, sich »daneben aber auch auf anderen Gebieten der Geschichte sowie auch der Altertumswissenschaft umzusehen« (Robert A. Kann: Theodor Gomperz. Ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josefs-Zeit. Wien 1974, S. 247). Die Zusammenkunft dürfte demnach kurz vor seiner Abreise stattgefunden haben; sein Vater hatte ihn jedenfalls am 24. Oktober 1893 dem Berliner Althistoriker und Epigraphiker Otto Hirschfeld (1843–1922) für »demnächst« angekündigt (ebd.). Gomperz wird 1896 in Wien bei Ernst Mach zum Dr. phil. promoviert. Nach seiner Habilitation in Bern (1900) arbeitet er ab 1905 in Wien als Privatdozent, ehe er hier 1920 zum außerordentlichen und 1924 zum ordentlichen Professor für Philosophie ernannt wird. 1934 zwangsemeritiert, nimmt er eine Gastprofessur an der University of Southern California in Los Angeles an, wo er bis zu seinem Tode tätig ist (ebd., S. 23–30).

⁵⁶ HB 21/22 (1979), S. 13, S. 16f.

⁵⁷ Eigentlich Matilda Cesira (1864–1950), sie wird 1906 in Turin in der von Richard Strauss dirigierten italienischen Erstaufführung der »Salome« die Titelrolle singen. Wenn Hofmannsthal sich im Mai 1911 für die Zerbinetta in der »Ariadne« eine Stimme wie die »junge Bellincioni« wünscht (BW Strauss [1978], S. 122), mag die Erinnerung an solche frühen Auftritte der Sängerin im Hintergrund stehen.

⁵⁸ Als »Erstes Gesellschafts-Concert« der Saison beginnt das Oratorium »Paulus« von Felix Mendelssohn-Bartholdy mit den Wiener Philharmonikern unter Leitung von Wilhelm Gericke (1845–1925), laut Anzeige in der »Neuen Freien Presse« vom gleichen Tage, »um 1/2 1«.

Muther »mit großem Interesse«. Es folgen nahezu täglich »sehr elegante« Diners oder Opern- und Theaterabende, ehe sie am 6. November während einer »gemütlichen, sehr hübschen Soiree« bei den Gomperz' Hugo von Hofmannsthal begegnet. Ihn stellt sie Bruckmann am 8. November als »jungen außerordentlich begabten Dichter« vor:

Hast Du schon etwas von ihm gelesen? Er schreibt unter dem Namen »Loris« – wenigstens seine letzten Dichtungen. Im »Modernen Musen-Almanach 1894« (bei Albert in München) findest du von ihm »Der Thor u. der Tod«⁵⁹ – was mir ungeheuer gefallen hat. Stellenweise ist es tief ergreifend u. ich möchte gerne, daß Du es kennst.

Hofmannsthal war es als Schüler des Akademischen Gymnasiums in Wien – und damit einer öffentlichen Lehranstalt – verboten, unter seinem bürgerlichen Namen zu publizieren. Daher wählt er – neben dem einmaligen »Theophil Morren«⁶⁰ – den russischen obersten Sicherheitsbeamten und Innenminister General Michael Tarielowitsch Loris-Melikow (1826–1888) zum Namenspatron – »mein ›Dichtername‹ Loris ist mir durch einen Zufall hängen geblieben, er hat nichts anagrammatisches, noch sonst zauberhaftes an sich«, erklärt er Richard Dehmel am 19. Februar 1894⁶¹ – und zeichnet seine Gedichte und Essays zwischen Oktober 1890 und Dezember 1893 mit »Loris Melikow« oder schlicht »Loris«. ⁶²

Am 13. November notiert Elsa Cantacuzène:

»Gestern« vom jungen Hofmannsthal hab' ich gelesen; eine »Studie in einem Akt« nennt er's, – wohl eine gute für einen Zwanzigjährigen als Erstlingsgabe!⁶³ Ihr Held, Andrea, den hätte er freilich »Hugo« taufen sollen, – er hat was von Dir! –

⁵⁹ Vgl. Anm. 97.

⁶⁰ Siehe Anm. 63.

⁶¹ HB 21/22 (1979), S. 14.

⁶² Vgl. Max Mells Nachwort zu »Loris. Die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal« (Berlin 1930), S. 269; Martin Stern: Hofmannsthals Pseudonym »Loris«. In: HB 8/9 (1972), S. 181f., sowie ergänzend Hans-Georg Schede; in: HJb 6 (1998), S. 9f.

⁶³ Hofmannsthals Erstlingswerk »Gestern. Studie in einem Akt, in Reimen« war unter dem Pseudonym »Theophil Morren (Wien)« erschienen in: Moderne Rundschau, IV. Bd., 2. Heft: 15. Oktober 1891, S. 49–54 (1. bis 4. Szene), und 3. Heft: 1. November 1891, S. 87–92 (5. bis 19. Szene); vgl. SW III Dramen 1, S. 5–35 und 297–330.

eine Feststellung, die sie mit passenden Zitaten belegt. Am gleichen Tage trifft Alice Morrison, die älteste Tochter der Baronin Worms,⁶⁴ mit ihrem Mann ein – »Sie ist wunderschön, eine der schönsten Frauen, die mir überhaupt begegnet sind« – und ihr zu Ehren wird »ein ganzes Festprogramm entworfen für die Zeit ihres Hierseins«. Am 20. November erlebt Elsa, eingeladen von Yella und Felix Oppenheimer, den spektakulären Auftritt Eleonora Duses,⁶⁵ die als Santuzza in Giovanni Vergas »Cavalleria Rusticana« und als Wirtin Mirandolina in Carlo Goldonis »La Locandiera« im Carl-Theater gastiert: »Die Duse hat wunderbar gespielt [...]; wir Alle haben die herrl. Vorstellung so genossen«, lautet ihr Urteil, dem sie, wie beiläufig, hinzufügt: »Hofmannsthal war auch mit.« Acht Tage später besucht sie, abermals mit »Baronin Oppenheimer und Felix«, die Abschiedsvorstellung der Duse in der Komödie »Frou-Frou« von Henri Meilhac und Ludovic Halévy und schwärmt am nächsten Tag: Sie »war wunderbar als Frou-Frou«. Vier Tage zuvor, am 24. November, hatte Hofmannsthal die italienische Diva an ihrem dritten Abend in der Titelrolle der »Signora delle Camelie« von Alexandre Dumas fis gesehen,⁶⁶ wohl ähnlich beeindruckt wie im Februar des Vorjahres, als er ihr Gastspiel in den Feuilletons »Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche« und »Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche« gefeiert hatte.⁶⁷

Ihn trifft Elsa einen Tag nach der gemeinsamen Duse-Vorstellung bei einem »dîner bei Oppenheimers« wieder, zu dem sie am 22. November anmerkt: »Gestern ist's reizend gewesen [...]. So hübsch u. festlich, so elegant u. gemüthlich zugleich; freilich ein bischen viel Juden, aber ganz

⁶⁴ Alice Henriette Morrison, geb. de Worms (1865–1952), hatte 1886 in erster Ehe zum Leidwesen ihres Vaters »out of the faith« geheiratet (so Alderman [wie Anm. 37]), nämlich Johann Heinrich Boyer Warner, der 1891 verstarb. Ihre zweite Ehe hatte sie 1892 mit David McLaren Morrison (gest. 1924), einem Freund ihres ersten Mannes, geschlossen. Auch Hofmannsthal lernt sie während ihres Wien-Aufenthaltes kennen und notiert im Tagebuch (SW I Gedichte 1, S. 295): »Alice Morrison: diese königliche schlanke englisch-arabische Schönheit«. Sie wird zum Urbild des »Erben« in seinem vielumrätseltem »Lebenslied« (1896), dem ihre Erzählung eines konkreten persönlichen Erlebnisses in Indien zugrunde liegt; vgl. Heinrich (Harry) Gomperz an Heinrich Zimmer, 10. April 1942: ebd., S. 295f.; s. auch SW XXIX Erzählungen 2, S. 85 (mit S. 318) und 228 (mit S. 402f.), sowie Evamarie Kallir, Alice Morrison, geb. de Worms, verw. Warner; in: www.navigare.de/hofmannsthal/morrison.

⁶⁵ Das Theater-Programm in der Wiener »Neuen Freien Presse« vom gleichen Tage (S. 6) kündigt an: »Prima Recita di Eleonora Duse con la Drammatica Compagnia »Citta di Roma«.

⁶⁶ Hirsch, S. 425, Anm. 5. Die Theater-Rubrik der »Neuen Freien Presse« vom 24. November (S. 13) meldet: »Terza Recita di Eleonora Duse«.

⁶⁷ GW RA I, S. 469–474.

angenehme d'runter u. sonst auch nette anregende ›Christenmenschen‹.« Sie selbst singt »Steyrerlieder u. Chopin« und sitzt »beim souper« neben Hofmannsthal, der »für seine 20 Jahre unglaublich reif ist u. mit dem ich mich in Kunst-Anschauungen etc. am besten verstehe«. ⁶⁸ Das wird ihr am 23. November während eines »dîners bei Gomperz« klar, als sie mit ihm eine »sehr interess. Conversat<ion>« führt: »Er kennt Muther ⁶⁹ sehr gut u. stellt ihn sehr hoch. Zum Thee um 9 Uhr gingen wir noch zu Oppenheimers hinauf.«

Nach diesem Abend setzt der Briefwechsel ein; und damit ist der Grund gelegt für ein immer engeres Verhältnis, das sich zu einer Liebelei entwickelt, die Hofmannsthal später als »Flirtation« abtun wird. ⁷⁰ Mit verdeckten Nachrichten, verschwörerhaften Rendezvous und heimlichen Spaziergängen, »die von der hergebrachten Form abgehn«, ⁷¹ versuchen beide, die gesellschaftlichen Grenzen zu überspielen. Hofmannsthal erkennt in der »lieben Fürstin« eine der seltenen ernstzunehmenden »jungen Damen«, mit der er »sprechen« kann, die er mit seinen Gedichten und Essays, mit seinen geistreichen Unterhaltungen über künstlerische und ästhetische Fragen zu gewinnen vermag, während sie fasziniert ist von dem frühreifen, bisweilen empfindlichen und launisch unberechenbaren Studenten der Rechte, in den sie sich einfühl, verstehend und bewundernd zugleich, und den sie mit sanfter Nachgiebigkeit behandelt. Am 11. Dezember vertraut sie Hugo Bruckmann an:

Felix kam auch noch mir »gute Nacht sagen«, wie er's nennt. Diese jugendlichen Verehrer treiben's sehr mit ihrem »Prinzessin-Cultus« – Dein Elserl weiß gar nicht, wie's dazu kommt. – D. h. mit Hofmannsthal hat es seinen guten Grund darin, daß mit den meisten jungen Mädeln wirklich wenig zu reden ist, u. andererseits daß der Natur, Kunstwerken und den versch. Kategorien von Menschen gegenüber ich sehr ihm gleichartig empfinde; dadurch hat man so viel gemeinsames Terrain. – Oft frag' ich mich verwundert, ob es denn möglich ist, daß dieser neunzehnjährige Bub (so sieht er auch aus!) schon so reif u. mit so bestimmtem Wollen mitten im schaffenden Leben steht. Ich freu mich, wenn Du ihn einmal kennen lernst; er will im Lauf des Winters auf kurze Zeit nach München kommen. Wie das schade ist, daß ich da nicht bei Dir zu einem kleinen netten souper ihn empfangen kann u. ein bisserl Frau vom Hause spielen. Das wär' doch hübsch?

⁶⁸ Vgl. auch Anm. 101.

⁶⁹ Vgl. Anm. 96.

⁷⁰ Vgl. S. 32 mit Anm. 75.

⁷¹ Elsa Cantacuzène im Brief vom 14. Dezember 1893: S. 59.

Nahezu täglich schreibt oder empfängt man Briefe, deren Ton bald vertrauter wird und deren fast doppelte Anzahl – 14 gegenüber acht – Hofmannsthals Werben deutlich widerspiegelt. Ebenso häufig trifft man allein oder in Gesellschaft zusammen und tauscht verschwiegen Manuskripte und Drucke aus. Die gemeinsamen Interessen und Themen sind unerschöpflich. Der Wunsch nach Nähe, die gegenseitige Anziehung steigern sich zu einem, wie Hofmannsthal am 12. Dezember bekennt, »vage<n> Verlangen, mit Ihnen über alles innerliche und äußerliche, künstliche und natürliche zu reden«. Und so stellt er, nach einer erklärenden Entschuldigung wegen erster Mißtöne – »Ich bin manchmal so verstimmt, so unangenehm, ich fühle das ganz genau und kann doch nichts dagegen machen«⁷² – am 27. Dezember kategorisch fest: »Bitte merken Sie sich, dass ich Sie sehr gern habe.« Elsa Cantacuzène erwidert mit gleicher Bestimmtheit: »Ich hab' Sie auch sehr gern« und ersetzt die bisher übliche Anrede »Lieber Herr v. Hofmannsthal« durch »Mein lieber Freund«. Natürlich bleibt man beim »Sie«.⁷³

Noch am Abend des Neujahrstags geleitet er die Prinzessin anlässlich eines »sehr hübschen, festlichen kleinen dîners« bei den Todescos zu Tisch – dann stockt die Korrespondenz. Auch in ihren Berichten an Bruckmann taucht Hofmannsthal nicht mehr auf, bis man sich am 5. Januar »bei Gomperz unten zu einem kleinen dîner« wiedersieht.⁷⁴ Hier führen seine »Launen«, seine »nervöse Stimmung« und zugespitzten Äußerungen zu ernsthafter Spannung – vielleicht eine Folge jener Ernüchterung, die er zwei Tage vorher Leopold von Andrian eingestanden hatte, daß er nämlich »viel Zeit innerlich und äußerlich mit einer Art Flirtation verloren« habe.⁷⁵ Elsa versucht durch einen Blumengruß die »Schatten« aufzuhellen; er kopiert ihr sein Gedicht »Melusine«. Doch schon am nächsten Abend kommt es zu erneutem Zwist, als er ihr vorwirft, »es liege wie eine verborgene Unwahrheit zwischen mir u. Ihnen!« Falls damit ihre Bindung an Hugo Bruckmann gemeint wäre, die sie ihm in all diesen Wochen gesteigerter Intimität und Zuwendung verschwiegen hätte,

⁷² Zu ähnlich falschen ›Tönen‹ kommt es in dieser Zeit auch im Verkehr mit Marie von Gomperz; vgl. BW Gomperz, S. 212f.

⁷³ Diese Gepflogenheit behalten beide im gesamten Briefwechsel bei, wohingegen Hofmannsthal und Hugo Bruckmann ebenso wie Gerty von Hofmannsthal und Elsa Bruckmann später zum »Du« übergehen.

⁷⁴ Elsa Cantacuzène an Hugo Bruckmann, 5. Januar 1894.

⁷⁵ BW Andrian, S. 19.

läge in der Tat ein Vertrauensbruch vor.⁷⁶ Man ist auf Vermutungen angewiesen. Ihre Antwort vom 7. Januar mit der Klage über die »uns umgebenden unwahren Verhältnisse« und sein Wort von der »verborgenen Unwahrheit« mögen auch in andere Richtungen deuten. Ihn, so scheint es, verstört zunehmend die quälend empfundene Parallele zum George-Erlebnis, das ihn genau zwei Jahre früher im Dezember 1891 und Januar 1892 so tief erschüttert hatte. Nach einem letzten Gespräch notiert er am 8. Januar 1894 ins Tagebuch: »Warum erinnert mich irgend etwas an ihrem Wesen an Stefan George? Irgend etwas, das mir unheimlich ist, als ob es Gewalt über mich haben wollte.« Und konkreter fügt er hinzu: »Dann macht mich ihre Nachgiebigkeit, fast Unterwürfigkeit, tyrannisch, sprunghaft und affektiert. Ich sage ihr Adieu.«⁷⁷ Elsa, konsterniert angesichts der ihr unbegreiflichen Zurückweisung, sucht vergeblich Nähe und Ausgleich und denkt enttäuscht darüber nach, »daß wir uns selber die Gelegenheit abgeschnitten haben, zusammen zu sein u. mit einander zu reden oder gemeinsam Schönes zu genießen. [...] Ich komme mir wieder so ganz isoliert vor.«⁷⁸ Hofmannsthal aber bleibt verschlossen und gereizt; er entzieht sich und flüchtet in die Erklärung, er sei jetzt »absolut unfähig zu reden« und »habe gegen ein intimes Gespräch in solchen Epochen einen förmlichen Widerwillen.«⁷⁹ Bis zur Abreise am 13. Januar 1894 sehen sich beide nicht wieder.

Damit jedoch ist das Ende nicht besiegelt. Noch in Wien hatte Elsa Cantacuzène mit ihrer Bitte um Lektüre-Empfehlungen einen unverfänglichen Ton angeschlagen. Und Hofmannsthal hatte seiner Antwort, hastig auf abgerissenem halben Bogen hingeworfen, einen – verlorenen – Brief nach München folgen lassen, den wir aus Elsas Antwort kennen. Einlenkend und erläuternd hatte er sich da auf den »Egoismus der schaffenden Menschen«⁸⁰ berufen, dem er »zuweilen das oberste

⁷⁶ Immerhin »erzählt« sie ihm bei der letzten Begegnung am 7. Januar 1894 »ihre Liebesgeschichte zu Ende«; vgl. Anm. 199.

⁷⁷ GW RA III, S. 377.

⁷⁸ So im Brief vom 10. Januar 1894: unten S. 79f.

⁷⁹ Vgl. unten S. 81. Eine ähnliche Entschuldigung enthält der undatierte, aber wohl in diese Wochen einzuordnende Brief an Marie von Gomperz: »Was den Ton zwischen uns betrifft, so muss ich sehr um Ihre Nachsicht bitten: / ganz außer uns beiden liegende recht verschiedene Gründe machen es mir in der letzten Zeit manchmal fast unmöglich, ein mehr als ganz äußerliches Gespräch zu führen, ohne mich und den andern zu verletzen oder zu verwirren« (BW Gomperz, S. 212f.).

⁸⁰ In Elsas – hier nicht abgedruckter – Antwort vom 27. Januar 1894 durch Anführungszeichen als Zitat aus Hofmannsthals Brief markiert.

Regiment einräumen« müsse. Dem stimmt Elsa am 27. Januar 1894 als »ganz berechtigt« zu:

alles ernste Arbeiten u. sich Fortentwickeln würden ja sonst gehemmt u. zerdrückt u. die schönsten Träume würden nicht lebendig werden. Man muß die Thüren manchmal schließen, sonst drängt sich von allen Seiten Alles herein u. kaum Einer geht ohne sich ein Stückchen mitzunehmen.

Auf diese Weise gelingt es beiden, ihren »wunderschönen Traum« in eine Realität zu überführen, bei der »das Verlangen nach Gedankenaustausch u. nach Verstehenlernen dessen was das Leben u. vor Allem die Kunst uns zu sagen haben«, ⁸¹ in den Vordergrund rückt. Und so bereiten sie, fern von überspannten Erwartungen und aufgeladenen Gefühlen, fern von Enttäuschungen und seelischen Verletzungen, klug einer Freundschaft den Weg, die, getragen von anhaltender Wertschätzung, später die Ehepartner mit einbezieht und die kommenden drei Jahrzehnte andauern wird, begleitet von einem bisweilen stockenden, nie jedoch ganz versiegenden Briefaustausch, der erst 1922 abbricht.

Hofmannsthals letzter überlieferter Brief an Elsa Bruckmann – sein Beileidsschreiben zum Tod der Mutter Fürstin Caroline Cantacuzène am 29. August 1920 – ist auf den 12. September 1920 datiert. Am nächsten Tag bekundet auch Gerty von Hofmannsthal der »lieben Elsa« ihr tiefes Mitgefühl: »Leider nur in Gedanken denn es ist wohl kaum eine Hoffnung Euch so bald hier wiederzusehen mit all den Bahnschwierigkeiten!« Bis zum Jahresende 1922 schließt sich eine vergleichsweise dichte Korrespondenz mit Hugo Bruckmann an, in welcher unter anderem Angelegenheiten der »Bremer Presse« und der »Neuen Deutschen Beiträge« sowie Fragen und Vorschläge zu Aktienanlagen erörtert werden, da Bruckmann den Freund zu jener Zeit in »Geldsachen« berät. Ungeachtet der dokumentierten Begegnungen in Aussee im Spätsommer und Herbst 1922, 1923 und 1924⁸² lockert sich die Beziehung. Dazu mag auch Elsa Bruckmanns enthusiastische Hinwendung zu Adolf Hitler beigetragen haben, obschon sich Hofmannsthal auf mögliche Erwähnungen

⁸¹ Wie Anm. 78.

⁸² Im Gästebuch Yella Oppenheimers auf dem Ramgut (DLA) sind Hugo und Elsa Bruckmanns letzte Einträge parallel auf den »6–28. Sept. 1924« (Hugo) bzw. »6.-28.9.24« (Elsa) datiert. Weitere Einträge fehlen. Obwohl »Hugo u. Gerty« Hofmannsthal erst am »25. October 24« ihre Anwesenheit mit dem Hinweis »Vorlesung Der Turm, I–IV« bestätigen, weil sie schon seit Mitte August 1924 in Bad Aussee, von wo Hofmannsthal Ende November 1924 nach Rodaun zurückkehren wird.

offenbar nicht eingelassen hat. Mit dem Mann und dessen Ideologie hat er sich, folgt man den gedruckten und, laut freundlichem Hinweis Frau Ellen Ritters, ungedruckten Zeugnissen, nie auseinandergesetzt. Wenn er freilich in jener Zeit mit Blick auf den noch unvollendeten letzten Akt seines »Turms« bedenkt: »Aus all dem Furchtbaren muß doch das Veröhnende, die Zukunft herausleuchten«,⁸³ trifft dieser Satz Elsa Bruckmanns damalige Hoffnungen genau. Nach der tiefen Erschütterung durch den »Heldentod« des geliebten Neffen Norbert von Hellingrath, nach Schrecken und Enttäuschungen des im Rückblick als sinnlos empfundenen Krieges, nach der schmachvollen Niederlage, dem »Schandfrieden« von Versailles⁸⁴ und den Wirren der Münchner Räterepublik, die zu Nervenkrisen und Depressionen geführt hatten, wähnt sie in Hitler den ersehnten Retter und Schöpfer eines künftigen Deutschland, der Mut und neue Tatkraft weckt.⁸⁵ Schon am 3. Februar 1921 hatte sie bei der ersten Massenveranstaltung der NSDAP im Münchner Zirkus Krone seine Rede über »Zukunft oder Untergang« gehört, hingerissen von Stimme und Programm; hatte ihm »Briefe, Bücher und Bilder« während seiner Haft in Landsberg »in die Oede der Festung« gesandt und war im Mai 1924 hingereist, »um«, wie es in ihrem verklärenden Rückblick »Meine erste Fahrt zum Führer« (»erlebt im Mai 1924 / geschrieben im März 1933«) heißt, »ihm selbst, den ich oft und oft gehört, dessen Reden mir einen Glauben gegeben, mir eine neue deutsche Welt aufgebaut hatten – zum erstenmal das Bekenntnis der Zugehörigkeit zu ihm und zu seinem Werk zu bringen«, und der ihr nun »in der bayerischen kurzen Wuchs und gelbem Leinenjöppler« entgegentritt: »einfach, natürlich und ritterlich und hellen Auges!«⁸⁶ Dieses, so bekennt sie, »für mich entschei-

⁸³ Carl J. Burckhardt: Erinnerungen an Hofmannsthal [1943]. In: Gesammelte Werke. Bd. 4: Porträts und Begegnungen. Bern/München/Wien 1971, S. 50.

⁸⁴ Vgl. ihre Gedichte »Für Norbert von Hellingrath« (1917) und »Der Tag von Versailles« (1922), unten S. 88 und 89.

⁸⁵ Die Dankesverse für den Aufenthalt auf dem Ramgut vom »26.9.-16.10.1922« (DLA; abgedruckt unten S. 89) sprechen von »Zeiten schwerer Wende« und »Tagen friedeloser Hast«, aber auch von »neuer Tage Licht«. Im September 1926 wird sie im Gedicht »Es tagt« (abgedruckt unten S. 91), fast sieben Jahre vor Hitlers »Machtergreifung«, die Summe ihrer hochgespannten Erwartungen ziehen.

⁸⁶ Zu den einzelnen Fassungen dieser Erinnerung vgl. Martynkewicz (wie Anm. 19), S. 394–399. Ein Typoskript des Berichts wird sie Hitler erstaunlicherweise erst anderthalb Jahre später zueignen: »Dem Führer / von seiner alten Kampf-Gefährtin / Elsa Bruckmann / 24.9.34.« (Faksimiliert in: Joachimsthaler [wie Anm. 44], S. 119). Wenn sie darin erwähnt: »Noch zweimal durfte ich ihn aufsuchen in diesem Sommer«, zu »Stunden«, »die er wunderbar füllte und reich und fruchtbar machte durch den lebendigen Quell seiner Gedanken«,

dende« Erlebnis wirkt mächtig nach – in ihrer Lyrik⁸⁷ nicht anders als wenig später im Verkehr mit den Freunden in Aussee. Ihre exaltierte Stimmung, noch ganz unter dem Eindruck der zweiten Begegnung in Landsberg am 27. August, hält ein Brief Christiane von Hofmannsthal vom 17. September 1924 fest:

In unserer Nähe hausen Bruckmanns und sind recht anstrengend. Nicht nur von Norbert <von Hellingrath> und Hölderlin wird täglich in aufgeregtester Weise gesprochen, auch Pigenot⁸⁸ und Hitler, Ludendorff⁸⁹ u. Stefan George, die Mystik, Gnostik, Schuldfrage, Versailles, etc. passieren an unseren ruhigen oesterreichischen Gemütern im Stechschritt vorbei.⁹⁰

Diese Tage in Aussee scheinen die letzten gewesen zu sein, die Hofmannsthal mit den inzwischen »recht anstrengenden« Bruckmanns verbracht hat; spätere persönliche Treffen sind bislang nicht bezeugt. Als dann »am 23. Dezember 1924, zwei Tage nach seiner Entlassung aus der Festung Landsberg«, »der Führer uns zum ersten Male in unserem alten Heim⁹¹

erliegt sie, bewußt oder unbewußt, einem Gedächtnisirrtum, den sie im Freundeskreis wiederholt, wenn sie, wie häufig, von »drei« Besuchen erzählt (Alexander von Müller: Im Wandel der Welt. Erinnerungen Band Drei: 1919–1932. Hg. von Otto Alexander von Müller. München 1966, S. 300). Demgegenüber nennen die Landsberger Besucherlisten neben dem Treffen vom 22. Mai nur *ein* weiteres am 27. August 1924 (vgl. Joachimsthaler [wie Anm. 44], S. 20; Martynkewicz [wie Anm. 19], S. 397).

⁸⁷ Das oben, S. 13, zitierte »Trutzlied«, im »August 1924«, d. h. drei Monate nach dem ersten und kurz vor oder unmittelbar nach dem zweiten Besuch in Landsberg entstanden, atmet den Geist selbstbewußter Entschlossenheit und trotziger Hoffnungsgewißheit, der ihr aus dieser Begegnung zuwächst; vollständig abgedruckt unten S. 90.

⁸⁸ Ludwig von Pigenot (1891–1976), der wegen seiner Arbeiten auch von Hofmannsthal geschätzte Literaturwissenschaftler, führt die von Norbert von Hellingrath begonnene Kritische Hölderlinausgabe (zusammen mit Friedrich Seebaß) zu Ende und gibt 1921 im Bruckmann-Verlag einen Band mit Hellingraths Vorträgen »Hölderlin und die Deutschen« und »Hölderlins Wahnsinn« heraus (Teile des zweiten wird Hofmannsthal im Sommer 1922 in das erste Heft seiner Zeitschrift »Neue Deutsche Beiträge« aufnehmen); 1936 folgt – ebenfalls bei Bruckmann – der Band »Norbert von Hellingrath. Hölderlin-Vermächtnis. Eingeleitet und mit einem Lebensbild versehen von Ludwig von Pigenot«, von dem 1944 eine zweite »vermehrte Auflage« erscheint. Hellingraths einstige Verlobte Imma von Ehrenfels, später verheiratete Bodmershof, nennt Pigenot kurz nach dessen Tod im Brief an Martin Heidegger vom 24. Mai 1976 »einen echten Freund Norberts – obwohl er ihm nie begegnete, physisch begegnete, aber dafür wirklich« (Martin Heidegger – Imma von Bodmershof: Briefwechsel 1959–1976. Hg. von Bruno Pieger. Stuttgart 2000, S. 151).

⁸⁹ Erich Ludendorff (1865–1937), preußischer General und Politiker; im Ersten Weltkrieg Stellvertreter des Generalfeldmarschalls Paul von Hindenburg; Teilnehmer am Hitler-Putsch des 9. November 1923 in München und prominenter Schirmherr der NS-Bewegung.

⁹⁰ B Christiane, S. 27.

⁹¹ Im zweiten Stock des Hauses Karolinenplatz 5 (vgl. Rainer Maria Rilke – Norbert von Hellingrath. Briefe und Dokumente. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2008, S. 5f.); von dort war das Ehepaar am 4. Oktober 1930 in eine herrschaftliche Wohnung im Dritten Stock des Gründerzeitgebäudes Leopoldstraße 10 gezogen.

aufsucht« und sein »während der Festungshaft verfaßtes Lebens- und Glaubensbuch ›Mein Kampf‹ bald nach Erscheinen Angelpunkt und Inhalt unserer Gespräche« wird, da drängen ganz neue »Freunde« in das geistige und gesellschaftliche Zentrum des Hauses Bruckmann, dessen Herrin sich als – auch von der Partei so propagierte – »mütterliche Freundin des Führers« versteht. Daß das Ehepaar am 10. Januar 1927 Hofmannsthals großer Münchner Rede »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« beigewohnt habe, ist wahrscheinlich, wenn auch dokumentarisch nicht belegt; anders die Uraufführung des »Turms« im Münchner Prinz-Regenten-Theater am 4. Februar 1928. Otto von Taube erinnert sich:

Zwischen zwei Aufzügen des ›Turmes‹ sah ich im Wandelgang den Verleger Hugo Bruckmann. Ehemals war Hofmannsthal bei ihm ein- und ausgegangen; jetzt hatten Bruckmanns ihr antisemitisches Herz entdeckt. Scheu, das Hakenkreuz an der Brust, schlich er daher; er machte den Eindruck, als ob er nicht bemerkt werden wolle und doch sich nicht hätte enthalten können, das Bühnenwerk eines Mannes zu sehen, dessen Bedeutung er bei seiner großen Gescheitheit nicht verkennen konnte, den er aber nun verleugnete. Eigentümlich von seiner Erscheinung berührt, machte ich auch meine Frau auf ihn aufmerksam. Auf den Verkehr mit ihm und seinem Hause legten wir beide schon lange keinen Wert mehr.⁹²

Am 14. April 1945, anderthalb Monate nach ihrem 80. Geburtstag, zu dem der »Führer« noch durch Boten freundschaftlich hatte gratulieren lassen, zieht Elsa Bruckmann im Brief an ihre Schwester Marie von Hellingrath bittere Bilanz: »Zerstört unser Heim, vernichtet München, das an was man geglaubt hatte – enttäuscht betrogen und unser Deutschland am Ende! – [...] Und was wird unser Schicksal sein? – Ist Alles ein böser Traum? oder Wirklichkeit? – Aber was wiegen Worte in diesem Geschehen menschlichen Wahnsinns? Wann kommt das Ende?« (BSB) Für sie kommt es knapp ein Jahr später, in der Morgenfrühe des 7. Juni 1946. Laut Totenschein stirbt sie »um 1 Uhr« »in ihrer Wohnung in Garmisch-Partenkirchen, Fritz Müller-Straße 5« im Alter von 81 Jahren an »Arteriosklerose, Herzschwäche«.

⁹² Otto von Taube: *Begegnungen und Bilder*. Hamburg 1967, S. 53; s. aber auch unten Anm. 230. – Zum Thema »Hitler und das Ehepaar Bruckmann« vgl. insgesamt Anton Joachimsthaler: »Elisabeth (!) und Hugo Bruckmann« (in: Joachimsthaler [wie Anm. 44], S. 103–129; trotz sachlicher Fehler und Ungenauigkeiten wichtig wegen des reichen Aktenmaterials) sowie Martynkewicz (wie Anm. 19), der Beginn und Fortgang dieser Beziehung in weiten Strichen nachzeichnet und sie in das Ganze des Phänomens »Salon Bruckmann« und seiner Nähe zum Nationalsozialismus einordnet.

Zur Edition

Die folgenden 22 Briefe stammen aus den letzten anderthalb Monaten von Elsa Cantacuzènes Wien-Aufenthalt im Winter 1893/94. Sie bilden den Auftakt einer Korrespondenz, deren überlieferte Stücke bis zum Dezember 1922 reichen.⁹³ Hofmannsthals Nachrichten liegen in der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München; ebenso die ungedruckten Berichte Elsa Cantacuzènes an Hugo Bruckmann mit wichtigen Einzelheiten zum Verständnis der inneren und äußeren Abläufe (BSB). Die Schreiben Elsa Bruckmann-Cantacuzènes verwahrt das Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt a. M. (FDH). Beiden Instituten sei für die Erlaubnis zur Veröffentlichung dieser Dokumente herzlich gedankt. Dank für vielfältige Hinweise, Ratschläge und Auskünfte gilt Dr. Nino Nodia von der Bayerischen Staatsbibliothek und Dr. Konrad Heumann vom Freien Deutschen Hochstift, ferner Dr. Peter Michael Braunwarth (Wien), Dr. Michael Davidis (Marbach a. N.), Hildegard Dieke (Marbach a. N.), Archivamtsrat Anton Löffelmeier (München), Karin Lorenz (Altenburg), Prof. Dr. Ursula Renner-Henke (Essen), Ellen Ritter (Bad Nauheim), Archivdirektor Dr. Martin Rüth (Landshut) und Gerhard Schober (Unterbrunn).

Die Briefe werden buchstabengetreu und ungekürzt wiedergegeben. Orthographie und Zeichensetzung der Vorlagen sind genau befolgt, sprachliche Besonderheiten – auch bei Eigennamen – nicht angetastet, mit Ausnahme gelegentlich überstrichener »m̄« und »n̄«, die jeweils zu »mm« und »nn« aufgelöst werden. Briefköpfe und Grußformeln mit Unterschrift sind, was Form und Stellung betrifft, im Druck vereinheitlicht; Zusätze des Herausgebers in spitze Klammern <>, Auslassungen innerhalb von Zitaten in eckige Klammer [...] gesetzt.

⁹³ Die gesamte Folge wird der Herausgeber, zusammen mit den erhaltenen Briefen Rudolf Kassners an Elsa Bruckmann sowie den zwischen ihr und Rainer Maria Rilke gewechselten Schreiben, demnächst in einem geschlossenen Band vorlegen.

1. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

Freitag.

<24. November 1893>⁹⁴

Hier der gewünschte Text zu den lebenden Bildern.⁹⁵ Gegen meine Gewohnheit habe ich 2 Zeitungsaufsätze von mir dazugelegt, deren Thema für Sie vielleicht ein bischen Interesse hat. Der eine handelt vom Buch des Muther⁹⁶ und ist so platt und flach als möglich, sonst goutiert ihn das Wiener Publicum nicht und man discreditiert nur den, dem man nützen will.

Der andere beschäftigt sich, wie Ihr gestriges Tischgespräch, mit dem Begriff des »modernen«⁹⁷

⁹⁴ Ein Bogen, kl.-oktav, mit geprägtem Wappen, drei beschriebene Seiten. Von der Empfängerin mit Blei datiert: 24. XI. (aus durchstrichenem »XII.«); später von fremder Hand zugefügt: 1893.

⁹⁵ »Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern im Hause der Baronin Yella Oppenheimer« (SW I Gedichte 1, S. 38–41). Es handelt sich um ein Exemplar der Lithographie einer Abschrift von fremder Hand (vgl. ebd., S. 201: 6D¹): 1 beidseitig beschriebenes Blatt mit dem »Prolog« und Hofmannsthals handschriftlicher Notiz nach Zeile 17: »Pause. Musik« (vgl. SW II Gedichte 2, S. 528); sowie »Epilog« auf 1 Bogen mit 3 beschriebenen Seiten und der Schlußbemerkung: »Zu den lebenden Bildern im Hause der Baronin Jella Oppenheimer / Wien 28. Februar, 2. März 1893.« Zum Anlaß vgl. oben S. 26. Mit der Sendung erfüllt Hofmannsthal einen Wunsch Elsa Cantacuzènes vom Vorabend im Palais Todesco.

⁹⁶ Der Kunsthistoriker Richard Muther (1860–1909), ab 1883 Privatdozent an der Universität München und seit 1885 Zweiter Konservator an der dortigen königlichen Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung. 1895 wird er als Professor an die Universität Breslau berufen. Der erste Band (Lieferung 1 bis 3) seiner dreibändigen, in zehn Lieferungen ausgegebenen »Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert« war im Februar 1893 erschienen; Hofmannsthal hatte ihn unter dem Titel »Die malerische Arbeit unseres Jahrhunderts« am 8. Juli 1893 in der Wiener »Deutschen Zeitung« wohlwollend besprochen (GW RA I, S. 519–524) und Freunden wie Nelly und Marie Gomperz empfohlen (vgl. BW Gomperz, S. 194, S. 198). Die folgenden Lieferungen kommen in rascher Folge heraus, so daß das Werk Ende Januar 1894 geschlossen vorliegt. Elsa Cantacuzène hatte mit der Lektüre kurz zuvor begonnen und Hugo Bruckmann am 5. November mitgeteilt, sie »finde es sehr fesselnd geschrieben«. – Spuren einer Korrespondenz zwischen Hofmannsthal und Muther sind bislang nicht aufgetaucht.

⁹⁷ Es handelt sich um die Besprechung des »Modernen Musenalmanachs auf das Jahr 1893«, den Otto Julius Bierbaum – laut Untertitel – als »ein Sammelbuch deutscher Kunst« 1892 in München herausgegeben hatte. Er hatte in der – von Hofmannsthal zitierten – »Einführung« die Hoffnung ausgesprochen, daß »dies Buch« »Gelegenheit« geben werde, »eine größere Anzahl charakteristisch moderner Künstler des deutschen Wortes und Bildes in ihrer Art kennen zu lernen und so die Probe darauf zu machen, ob man wirklich diese »Moderne« mit ein paar Schlagworten erschöpfen kann« (S. IIIf.). Hofmannsthal hatte die Anzeige am 1. Februar 1893 in der Wiener »Deutschen Zeitung« veröffentlicht (GW RA I, S. 169–173) und war daraufhin von Bierbaum zur Mitarbeit aufgefordert worden. Umgehend hatte er seinen Einakter »Der Thor und der Tod« eingesandt, der unter dem Pseudonym »Loris (Wien)«

Ich möchte nicht morgen,⁹⁸ sondern Sonntag den Abend in Döbling⁹⁹ zubringen. Vielleicht gewährt mir der Zufall die Freude, Sie dort zu sehen.¹⁰⁰ Genehmigen Sie, gnädigste Fürstin, den Ausdruck meiner respectvollen und herzlichen Ergebenheit.

Hugo Hofmannsthal

im »Musenalmanach auf das Jahr 1894« (S. 25–43) wohl Ende Oktober 1893 erschienen war (vgl. SW III Dramen 1, S. 430, S. 446–448).

⁹⁸ An diesem Abend des 25. Novembers trifft Hofmannsthal im Café Griensteidl den Literaturwissenschaftler Oscar Walzel (1864–1944), Hofmeister bei Leopold von Andrian und ab 1894 Privatdozent an der Universität Wien, sowie den Literatur- und Theaterkritiker Paul Schlenther (1854–1916), späteren Direktor des Burgtheaters (1898 bis 1910). Er bittet auch Richard Beer-Hofmann hinzu (BW Beer-Hofmann, S. 29).

⁹⁹ In ihrer Döblinger Villa führt Josephine von Wertheimstein, geb. Gomperz (1820–1894), ein offenes Haus, wo »jeder Freund, an einem beliebigen Abend dort erscheinend, sicher sein [konnte], eine kleine Zahl von Intimen anzutreffen, die sich gegen halb zehn Uhr um den großen, runden Tisch des Speisezimmers zu sammeln, den Tee nebst einem [...] bescheidenen Abendbrot einzunehmen und in zwanglosester und angeregtester Weise einige Stunden zu verplaudern pflegten« ([Adalbert Franz Seligmann:] Villa Wertheimstein. In: Neue Freie Presse [Wien], Samstag, 23. Februar 1907: Morgenblatt, S. 1–3, am Schluß gezeichnet: A.F.S. – Das Zitat [S. 1] auch bei Ernst Kobau: »Rastlos zieht die Flucht der Jahre ...«. Josephine und Franziska von Wertheimstein – Ferdinand von Saar. Wien/Köln/Weimar 1997, S. 485f., allerdings mit dem falschen Tagesdatum: 22. Februar 1907; wohl von dort übernommen in: BW Oppenheimer I, S. 12). Ähnlich erinnert sich der deutschnationale Schriftsteller Richard Voß (1851–1918), daß im »weit über Wien hinaus bekannten« Hause Wertheimstein »alles« verkehrte, »was damals in Wien an bedeutenden Persönlichkeiten lebte. [...] Frau von Wertheimstein hielt einen wahren Hof von Künstlern, Gelehrten, Staatsmännern und Dichtern [...] sie glich einer Königin«. Ungeachtet seiner offen antisemitischen Haltung betont er: »Es war zum ersten Male, daß ich in einer jüdischen Familie verkehrte, und ich kann nicht mit genug Wärme sagen, welchen Eindruck diese Familie auf mich machte. Alle, die zu dem Haus Wertheimstein-Gomperz gehörten, waren Menschen vornehmer Art, in der Gesinnung, sowohl wie in ihrer Handlungsweise. Das Haus war von der Atmosphäre höchster Gesittung, feinsten Kultur in Geselligkeit und Leben, in Kunst und Geist erfüllt. Ich durfte stolz darauf sein, in diesem Hause Aufnahme gefunden zu haben« (Richard Voß: Aus einem phantastischen Leben. Erinnerungen. Stuttgart 1922, S. 77f.). Vgl. ferner Rudolf Holzer, Villa Wertheimstein. Haus der Genien und Dämonen. Österreich-Reihe Bd. 118–120. Wien 1960; Rossbacher (wie Anm. 48), S. 65–83, 104–114, 138–183 u.ö.

¹⁰⁰ Ein Zusammentreffen in Döbling am 26. November 1893 ist nicht bezeugt. – Hofmannsthal hatte die »alte Dame« Ende August 1892 in Aussee kennengelernt (vgl. BW Gomperz, S. 127, S. 131f.) und sie im Winter 1892/93, als sie im Wiener Stadtpalais Gast ihrer Schwester Sophie Todesco gewesen war, häufig und gern besucht. Das Verhältnis beruht auf tiefer gegenseitiger Sympathie, die er in einem undatierten Brief Anfang 1893 in die Worte gefaßt hatte, »daß ich das, was Ihr Haus für mich einschließt, als ein großes, wahres Glück lebendig und dankbar empfinde, Sie haben mich ja, glaub' ich, auch gern; aber dieses Gefühl, das aus Ihrem Wohlwollen für alles Individuelle, Anmutige und Gute entspringt, kann und darf nicht wesensgleich sein mit der tiefen dankbaren Neigung, die mich diese vielleicht unpassenden Zeilen schreiben läßt« (B I, S. 74f.; Briefe an, von und um Josephine von Wertheimstein. Ausgewählt und erläutert von Heinrich Gomperz, 1933. Für die Drucklegung neu bearb. und hg. von Robert A. Kann, 1980/81. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Wien 1981, S. 441f.).

2. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

Dienstag.

abends

<28. November 1893>¹⁰¹

liebe Fürstin!

Warum vergessen Sie, mir diese kleine Arbeit oder was es ist zu schicken?¹⁰² Was unsere Theaterspielerei betrifft, so nehme ich an, dass die Hauptperson Conny heute schon die Lust verloren hat; ich habe noch gestern nachts, weil ich zufällig nicht schlafen konnte, im Musset geblättert; fast alles verlangt Costüme oder Szenenwechsel, eigentlich passt nur on ne saurait penser a tout¹⁰³ und das spielt man, glaub ich, gerade bei Brentano.¹⁰⁴ – – –

¹⁰¹ Ein Bogen mit geprägtem Wappen, drei beschriebene Seiten. Von der Empfängerin mit Blei datiert: 28. XI.; später von fremder Hand zugefügt: 1893. – Unter dem 28. November meldet Elsa Cantacuzènes Tagebuchbrief an Hugo Bruckmann: »gemüthliche Stunde bei Gallenbergs [siehe unten Anm. 186], 7 Uhr dîner mit Ferd. Saar, Dr. Schonaich [d. i. Gustav Schönaich (1840–1906), Redakteur der »Wiener Allgemeinen Zeitung« und Musikkritiker am »Wiener Tagblatt«] u. dem jungen Hofmannsthal mit dem ich mich am besten verstehe [...] um ½ 10 Uhr mit Conny Hofmannsthal u. Phil. Gomperz zu Oppenheimers zum Thee hinaufgegangen.«

¹⁰² Elsa Cantacuzène hatte offenkundig als eigene Arbeit das Märchen »Vom vierblättrigen Klee« (siehe S. 95–98) zu schicken versprochen. Nach ihrer eher fadenscheinigen Entschuldigung vom 30. November wird sie die Zusage am 2. Dezember erfüllen.

¹⁰³ Alfred de Mussets (1810–1857) Proverbe »On ne saurait penser a tout« aus dem Jahre 1849. Mehr als ein Jahr früher, am 5. August 1892, hatte Hofmannsthal, nicht zuletzt mit Blick auf Mussets »Comédies et Proverbes«, Marie Herzfeld eröffnet: »Meine Lieblingsform, von Zeit zu Zeit, zwischen größeren Arbeiten, wäre eigentlich das Proverb in Versen mit einer Moral« (BW Herzfeld, S. 29). Schon im Vorjahr hatte er die Namen seiner Figuren in »Gestern« zum großen Teil diesen »Comédies et Proverbes« entnommen; vgl. SW III Dramen 1, S. 327.

¹⁰⁴ Der Philosoph Franz Brentano (1838–1917), Neffe des Dichters Clemens Brentano und Bruder des Volkswirtschaftlers Lujo Brentano, lehrt seit 1874 an der Universität Wien. Hofmannsthal hatte im ersten Studiensemester im Winter 1892/93 Brentanos Vorlesung über »Practische Philosophie« belegt (vgl. Franz Hadamowsky: Katalog der Ausstellung: Hugo von Hofmannsthal. Salzburg 1959, S. 71). Brentano ist seit 1880 verheiratet mit Ida von Lieben, einer Schwester Leopold von Liebens, des Gatten von Anna Todesco. Er wohnt mit seiner Familie im dritten Stock des Ringstraßenpalais' Auspitz-Lieben in der Oppolzergasse 6, Ecke Franzensring (heute Dr. Karl Lueger-Ring); vgl. Winter (wie Anm. 40), S. 19–25; Kann (wie Anm. 55), S. 76ff.; Kobau (wie Anm. 99), S. 49 und 137; Rossbacher (wie Anm. 48), S. 348–353. – Zur genannten Aufführung vgl. unten Anm. 144.

Es fällt mir öfter ein, dass ich in ein paar Wochen gar keine Gelegenheit mehr haben werde, Sie zu sehen.¹⁰⁵ Das thut mir sehr leid; nicht gesellschaftlich zu verstehen. Aber es giebt ja nicht gar so viel wirkliche Menschen; wir beide haben ja auch noch nichts anderes miteinander geredet, als Banalitäten, aber es waren wenigstens unsere eigenen, nicht die der ganzen Welt.

Die Moral dieses beinahe sentimentalen Briefes? Dass ich sehr gern hie und da abends eine Stunde zu Todesco hinaufgehen möchte, mich aber vor dem Fräulein Filtsch¹⁰⁶ und ihren etwas enervierenden allgemeinen Discussionen fürchte. Vielleicht wissen Sie mir zu helfen. Jedenfalls aber, bitte, schicken Sie mir ›das‹ zum Lesen.

Yours most sincerely

Hugo Hofmannsthal

¹⁰⁵ Am 22. November 1893 hatte Elsa Hugo Bruckmann angekündigt, sie werde mit Baronin de Worms und Conny »wahrscheinlich noch bis etwa 10. Dez. hier« bleiben. Dieser Termin wird in der Folge mehrmals – bis zum 13. Januar 1904 – hinausgeschoben; vgl. unten Anm. 206.

¹⁰⁶ Molly von Filtsch (geb. 1855 in Hermannstadt, Siebenbürgen, gest. 1926 in Alt-Aussee); sie war als »Gesellschafterin der Baronin Todesco« am 8. November in Wien »angekommen« und hatte bei Elsa Cantacuzène den Eindruck »eine[r] ganz interessante[n] Person« erweckt, »in der das Anziehende u. Abstoßende dicht neben einander liegen. Männer machen ihr den Hof – die meisten Frauen hassen sie, sie ist geistreich aber unweiblich, anregend, aber oft verletzend« (an Hugo Bruckmann, 8. November 1893). Zu dieser Charakterisierung paßt Clemens von Franckensteins spätere Bemerkung vom 14. Oktober 1898 aus Alt-Aussee: »Die Filtsch ist entrüstet über die Gedichte in der Rundschau und schimpft gleich kräftig über Dich«, damit auf Hofmannsthals in der »Wiener Rundschau« am 15. September 1898 gedruckte Gedichte »Reiselied« und »Vom Schiff aus« (SW I Gedichte 1, S. 84 und 86) anspielend (BW Clemens Franckenstein, S. 62; die dort geäußerte Vermutung, es handle sich »möglicherweise um die Gattin Emil von Filtschs, des Generalkonsuls von Österreich-Ungarn in Hamburg« – Elsa Cantacuzène wird ihm und seiner Frau Mitte April 1896 in Berlin im Salon der Malerin Luise Begas-von Parmentier [1850–1920] begegnen –, ist zu berichtigen, da »Fräulein v. Filtsch« ledig bleibt). Im Sommer 1916 wird sie Arthur Schnitzler und dessen Familie in Alt-Aussee im Ortsteil Fischerndorf »ihre wunderschöne Villa« zeigen und in den folgenden Wochen häufig mit ihnen verkehren (Arthur Schnitzler: Tagebuch 1913–1916. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin u. a. hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Obmann: Werner Welzig. Wien 1983, S. 291 u. ö.; freundlicher Hinweis von Dr. Peter Michael Braunwarth, Wien). Hier nimmt »das originelle alte Fräulein von Filtsch« Schriftsteller und Künstler als zahlende Gäste auf, unter ihnen Jakob Wassermann und dessen Familie (vgl. Marta Karlweis: Jakob Wassermann. Bild, Kampf und Werk. Amsterdam 1935, S. 314, S. 357ff.), aber auch Hofmannsthal, der sich dorthin im Februar 1922 für mehrere Wochen zur »Erholung von einer Grippe« zurückzieht; vgl. die Briefe an Samuel Fischer, 25. Februar 1922 (in: Samuel Fischer, Hedwig Fischer. Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Frankfurt a. M. 1989, S. 550), Anton Kippenberg, 25. Februar 1922 (BW Insel, S. 844f.) und Willy Wiegand, 9. März 1922 (BW Wiegand, S. 62f.).

Wien am 30. Nov. 93²⁰

Lieber Herr v. Hofmannsthal,
Seit gestern früh, als
ich Ihren Brief erhielt,
habe ich hin u. her ge-
dacht wie uns gut hel-
fen sei. Eigentlich
bin ich aber so stüßig
als wie zuvor, denn
erstens ist im Hause
Todesco selten ein freier

Abb. 5: Elsa Cantacuzène an Hugo von Hofmannsthal,
Wien, 30. November 1893 (FDH)

rühiger Abend ist. Dann werden wir die be-
liebten allgemeinen Diskussionen nicht
hindern. Trotzdem ist es, außer einer even-
tuellen Verabredung für Hölbling oder
bei Herrn Oppenheimer, das Einzige
was uns übrig bleibt. Wenn wir also
einmal zum Thee zu Hause sind, wer-
de ich Ihnen ein paar Zeilen senden
— un-officiell! — Sie dürfen mich
dann nicht verrathen, sondern er-
scheinen wie der blinde Zufall selber.
Denn ich habe ja hier kein Recht ein-
zuladen, leider! — die Theaterspieler

ist richtig in's Wasser
gefallen, - ich war
es gleich überzeugt.

Was „das“ betrifft,
was ich Ihnen schicken
wollte, so bin ich bis
heute einfach nicht
dazugekommen, die
paar Abschnitte, die
allzu schlecht geschrie-
ben, zu copieren. Sie
bekommen es mor-
gen, nebst einigen

kleinen Gedichten. Sa-²⁴
gen Sie mir aber auf-
rechtig Ihre Ansicht
darauf:

Von Ihnen möchte
ich gerne den Tizian
lesen u. ~~Muse~~ feuille-
ton über Saar. Bitte!

Ja, in einigen Wochen,
da sind wir über
alle Berge u. auch
mir ist's leid, das

wir uns dann nicht mehr sehen werden
in so wenig von einander gehabt haben.
Und die Moral davon? — Kommen
Sie für einige Zeit nach München
in diesem Winter! Das wäre sehr schön.

Indessen mit herzgl. grüß
freundschaftlichst

Elisabethaune

3. *Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal*

Wien am 30. Nov. 93¹⁰⁷

⟨Donnerstag⟩

Lieber Herr v. Hofmannsthal,

Seit gestern früh, als ich Ihren Brief erhielt, habe ich hin u. her gedacht wie uns zu helfen sei. Eigentlich bin ich aber so klug als wie zuvor, denn erstens ist im Hause Todesco selten ein freier ruhiger Abend u. dann werden wir die beliebten allgemeinen Discussionen nicht hindern. Trotzdem ist es, außer einer eventuellen Verabredung für Döbling oder bei Barⁿ¹⁰⁸ Oppenheimer, das Einzige was uns übrig bleibt. Wenn wir also einmal zum Tee zu Hause sind, werde ich Ihnen ein paar Zeilen senden – un-officiell! – Sie dürfen mich dann nicht verrathen, sondern erscheinen wie der blinde Zufall selber; denn ich habe ja hier kein Recht einzuladen, leider! – Die Theaterspielerei ist richtig in's Wasser gefallen, – ich war es gleich überzeugt.

Was »das« betrifft, was ich Ihnen schicken wollte, so bin ich bis heute einfach nicht dazugekommen, die paar Abschnitte, die allzu schlecht geschrieben, zu copieren. Sie bekommen es morgen, nebst einigen kleinen Gedichten. Sagen Sie mir aber aufrichtig Ihre Ansicht darüber!

Von Ihnen möchte ich gerne den Tizian lesen u. Ihr feuilleton über Saar.¹⁰⁹ Bitte!

Ja, in einigen Wochen, da sind wir über alle Berge u. auch mir ist's

¹⁰⁷ Zwei Faltbogen, oktav; sieben beschriebene Seiten, davon die Innenseiten der Bögen durchgehend von links nach rechts beschrieben; letzte Seite frei: Abb. 5.

¹⁰⁸ Lies: Baronin, wie oben S. 25, Z. 19, u.ö.

¹⁰⁹ Hofmannsthals »Der Tod des Tizian« war als »Bruchstück« im Oktober 1892 im ersten Band der »Blätter für die Kunst«, S. 12–24, erschienen; vgl. SW III Dramen 1, S. 37–51; S. 339. – Die Rezension »Ferdinand v. Saar: ›Schloß Kostenitz«« (am Schluß gezeichnet: H.H.) war in der »Deutschen Zeitung« (Wien, Dienstag, 13. December 1892, Morgen-Ausgabe, S. 1–2: GW RA I, S. 139–142) veröffentlicht worden. Mit dem fast zwei Generationen älteren Erzähler und Lyriker Saar (1833–1906) stand Hofmannsthal seit der handschriftlichen Widmung seines lyrischen Dramas »Gestern« im Januar 1892 (vgl. SW III Dramen 1, S. 315) in Verbindung (vgl. Ferdinand von Saar und Hugo von Hofmannsthal; in: Hirsch, S. 281–299). Als enger Freund Josephine von Wertheimsteins und häufiger, oft monatelanger Gast in Döbling, wird Saar am 18. Juli des folgenden Jahres an ihrem Grab die Trauerrede halten, in der er vom »Kunstwerkcharakter« ihres Lebens spricht (Ferdinand von Saar: Sämtliche Werke. Hg. von Jakob Minor. Leipzig 1908, Bd. XII, S. 167ff.; auszugsweise zitiert in: Theodor Gomperz. Briefe und Aufzeichnungen. Hg. von Heinrich Gomperz. Erster Bd. Wien 1936, S. 15).

leid, daß wir uns dann nicht mehr sehn werden u. so wenig von einander gehabt haben.¹¹⁰ Und die Moral davon? – Kommen Sie für einige Zeit nach München in diesem Winter! Das wäre sehr schön.

Unterdessen mit herzl. Gruß freundschaftlichst
Elsa Cantacuzène.

4. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

2. XII. <1893> mittags.¹¹¹
<Samstag>

liebe Fürstin!

Ich freue mich natürlich sehr, Sie Dienstag¹¹² vielleicht doch ein bisschen zu sprechen; die Leute werden es mit der Zeit ziemlich ungezogen finden, dass ich alle Einladungen refusierte, nur nicht die aus den verschiedenen Stockwerken des Palais Todesco, aber das ist schliesslich gleichgültig. Die 2 Sachen von mir, die Sie wünschen, werde ich Ihnen schicken, wenn ich sie gefunden habe. Aber warum bekomme ich »das« noch immer nicht? ich werds schon lesen können, auch ohne Abschreiben. Es ist schon beinahe tactlos, dass ich immer wieder davon rede, aber Sie haben mir's doch selbst unaufgefordert versprochen!

Vielleicht habe ich die Freude, Sie heute noch zu sehen.

Sicher ist es für mich nicht, aber ich freue mich einstweilen an der Hoffnung.

Ich glaub', wenn einem jemand sympathisch ist, braucht man die Briefe mit gar keiner Formel zu schließen, weder mit einer banalen alten, noch mit einer manierten neuen.

Hugo Hofmannsthal

¹¹⁰ Diesen Sprachgebrauch Elsa Bruckmann-Cantacuzènes spießt Christiane von Hofmannsthal noch mehr als 30 Jahre später am 21. Juni 1925 auf, wenn sie Thankmar von Münchhausen erklärt: »[...] warten hätt ich so nicht können und »gehabt« (im Elsa Bruckmannschen Sinn) hätt ich ja wirklich nichts von Dir« (B Christiane, S. 58).

¹¹¹ Ein Bogen, kl.-oktav; von fremder Hand zugefügt: 1893.

¹¹² Am Dienstag, dem 5. Dezember, findet im Hause Todesco ein Ball statt, den Elsa Cantacuzène Hugo Bruckmann am 2. Dezember mit den Worten ankündigt: »Dienstag große Jugendtanzerei hier im Haus«.

5. *Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal*

Wien am 2. Dez. 1893,¹¹³

<Samstag>

Beiliegend »das« u. noch ein paar Gedichte, die Sie trotz des dilettantisch-sentimentalen Einbandes des Buches,¹¹⁴ – vielleicht doch lesen u. mir dann sagen werden, was Sie davon halten. Sie sind immer nur als Ausdruck einer momentanen Stimmung entstanden. An dem kleinen Märchen wäre wohl noch Manches zu feilen.

Ich freue mich auf Ihre beiden Sachen! Wegen heute bei Gomperz habe ich erst erfahren, daß ziemlich große Gesellschaft ist, was Ihnen vielleicht nicht angenehm sein wird. Ich gehe übrigens wahrscheinlich nicht hin.¹¹⁵ – Morgen Abend bin ich mit Conny in Döbling.¹¹⁶ Für Montag soll ich Sie, – (es ist nicht von mir aus gegangen!) auffordern um ½ 9 Uhr zur Fstn Hedwig Liechtenstein¹¹⁷ zu kommen; sie würde sich sehr freuen, Sie zu sehn u. nimmt Ihr Kommen als »Besuch.« Es sind nur Eckstein,¹¹⁸

¹¹³ Ein Faltbogen, gr.-oktav; vier beschriebene Seiten; Innenseiten (S. 2 und 3) durchgehend beschrieben.

¹¹⁴ Das Buch ist im Nachlaß Bruckmann nicht erhalten geblieben.

¹¹⁵ Der Tagebuchbrief an Bruckmann verzeichnet unter dem 2. Dezember »abends Theater: [Adolf von] Wilbrandt Der Unterstaatssekretär«. Hofmannsthal hatte das Lustspiel am 10. Mai 1890, zwei Tage nach der Premiere, am Burgtheater gesehen und es als »kleine[s], unbedeutende[s] Stückchen« abgetan (an die Großmutter Josephine Fohleutner in: HJb 14 [2006], S. 79).

¹¹⁶ An Hugo Bruckmann heißt es am 3. Dezember: »Abends bei Fr. v. Wertheimstein, morgen bei Hedwig Liecht.«

¹¹⁷ Hedwig Fürstin Liechtenstein; vgl. oben Anm. 42.

¹¹⁸ Friedrich Eckstein (1861–1939), Polyhistor und Privatgelehrter, freier Mitarbeiter am »Neuen Wiener Tagblatt« und der »Neuen Freien Presse«, Schüler, Vertrauter und Nachlaßverwalter Anton Bruckners, befreundet mit Sigmund Freud, Karl Kraus, Hugo Wolf und Hermann Bahr. Durch Vermittlung Bahrs hatte er Hofmannsthal im Frühjahr 1891 im Café Griensteidl kennengelernt und begegnet ihm seither »Jahre hindurch fast täglich« (Friedrich Eckstein: »Alte unennbare Tage!« Erinnerungen aus siebzig Lehr- und Wanderjahren. Wien/Leipzig/Zürich 1936, S. 129f.); vgl. Martin E. Schmid: Hofmannsthal und Friedrich Eckstein. In: Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Türot zum 65. Geburtstag. Hg. von Gabriela Scherer und Beatrice Wehrli. Bern/Berlin u. a. 1996, S. 389–408; die dort mitgeteilten Briefe Hofmannsthals an Eckstein stammen, abgesehen von dem bereits in B I als Nr. 142 gedruckten Schreiben vom 2. Mai 1896, sämtlich aus den Jahren 1915 bis 1920; hinzu kommt Ecksteins Brief an Hofmannsthal vom 17. April 1917, in: Catherine Schlaud: Der Brockhaus schlägt im Eckstein nach. In: HJb 15 (2007), S. 25–32). Hofmannsthal und Richard Beer-Hofmann nahmen Griechisch-Unterricht bei Eckstein, dem »schwindelhaften Vielwisseur« (so Arthur Schnitzler im Tagebuch vom 27. Oktober 1906), von dessen »geheimnisvoller Narrheit« Hofmannsthal am 4. März 1897 seinem künftigen Schwager Hans Schlesinger berichteten wird (HJb 1 [1993], S. 102) und den er noch am 17. Februar 1918 als »einsamen Vielleser« bezeich-

Hugo Wolf u. ich dort; Letzterer soll Wagner spielen.¹¹⁹ Haben Sie Lust dazu? Sonst schreiben Sie der Fürstin vielleicht ein paar Zeilen.

Mit herzlichem Gruß bleib' ich freundschaftlichst u. in Eile
Elsa Cantacuzène.

6. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

Montag. <4. Dezember 1893>¹²⁰

liebe Fürstin!

Ich hatte gestern einen besonders schlechten Abend, war gleichzeitig unruhig und langweilig, redete immer andere Sachen als ich wollte, ärgerte

net (an Konrad Burdach, zitiert in: Hirsch, S. 178). – Elsa Cantacuzène steht in einem besonderen Verhältnis zu Friedrich Eckstein, seit er ihr im Frühjahr 1893, während eines Besuchs in München und Starnberg, ernsthaft und »glühend« den Hof gemacht hatte: »Ich weiß, daß er mich sehr lieb hat und daß er mich zu seiner Frau machen möchte«, hatte sie am 4. April »ihrem« Hugo anvertraut: Nun setzt er in Wien sein Werben fort, ohne auf Elsas Gegenliebe zu stoßen. Zwar hegt sie »sehr viel Achtung vor seinem ehrlichen ernsten Wesen« und hat »sehr viel Bewunderung für die Tiefe u. Vielseitigkeit seines Wissens«, doch »Das Beste fehlt!«, wie sie am 12. November 1893 konstatiert. Als Eckstein sie dennoch weiter »quält mit dem ewigen wie ein Schatten neben mir sein« und dabei den Anschein erweckt, »als habe er ein Recht« auf sie, schreibt sie ihm den entscheidenden klärenden Brief (so ihre Berichte an Bruckmann vom 14. und 15. Dezember 1893). Künftig taucht in den Nachrichten an Bruckmann Eckstein nicht mehr auf. Er heiratet im April 1898 Bertha Diener (1874–1948), die – nach der Scheidung 1909 – unter dem Namen Sir Galahad als Schriftstellerin bekannt wird.

¹¹⁹ Diese Einladung der Fürstin Liechtenstein zum 4. Dezember hatte Friedrich Eckstein an Hugo Wolf in einem Schreiben weitergegeben, das nach Graz nachgesandt wird. Hier hält sich Wolf anlässlich eines Konzertes auf, in dessen Rahmen er am 1. Dezember 1893 eigene Liedkompositionen am Klavier begleitet. Da er erst am Dienstagabend, dem 5. Dezember, nach Wien zurückkehrt (vgl. Hugo Wolf: Briefe an Melanie Köchert. Hg. von Franz Grasberger. Tutzing 1964, S. 74), kann er der Einladung nicht folgen und verpaßt damit die Gelegenheit einer ersten Begegnung mit Hofmannsthal. Sie kommt im folgenden Jahr zustande (vgl. Andreas Dorschel: Hugo Wolf mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek b. Hamburg 1985, S. 90f.; Kurt Honolka: Hugo Wolf. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Stuttgart 1988, S. 226), auf Wunsch Wolfs, der sich »neue literarische Anregungen, vielleicht sogar einen für ihn geeigneten Operntext« von Hofmannsthal erhofft. Eckstein, der sich seit den 1880er Jahren unermüdlich für Wolf eingesetzt hatte, erinnert sich: »Ich lud also Hofmannsthal zu einem gemeinsamen Abendessen zu mir. Wolf war sehr aufgeräumt und guter Dinge; nach Tisch setzte er sich ans Klavier und sang eine Anzahl seiner neuesten Lieder. Hofmannsthal besprach dann mit ihm mancherlei dramatische Entwürfe und Ideen. Unsere Zusammenkunft dauerte bis tief in die Nacht; leider aber hat sich daraus keine Möglichkeit einer Zusammenarbeit zwischen meinen beiden Freunden ergeben« (Eckstein [wie Anm. 118], S. 209).

¹²⁰ Ein Bogen, kl.-oktav, vier beschriebene Seiten. Von der Empfängerin mit Blei datiert: 4. XII.

mich über mich selbst und war Ihnen sehr zuwider,¹²¹ wie Sie mir heute abends hoffentlich mit gewohnter Aufrichtigkeit eingestehen werden.¹²²

Ich schicke Ihnen die 2 Sachen, die Sie wünschen,¹²³ außerdem ein paar Gedichte; in welche Art Beziehung Sie sich zu diesen letzteren setzen werden, bin ich sehr neugierig.

Ihre Gedichte bitte ich noch 2 Tage behalten zu dürfen, weil ich mir »Gute Nacht« und »Warum?«¹²⁴ abschreiben möchte. »Sympathie«¹²⁵ und das Kleeblättermärchen sind eigentlich Gedichte¹²⁶ von ganz gleicher Art; ich kann aber leider mit der ganzen Art nicht intim werden. Z.B. dass die Kleeblätter, um ihr drittes Blatt loszuwerden, dies dem lieben Gott schenken, der doch gewiss kein Bedürfnis nach abgerissenen Kleeblättern hat, solche Kleinigkeiten machen mich ganz unglücklich, weil sie mir fürchterlich absichtlich vorkommen. Und ein absichtliches Märchen ist widersinnig.

¹²¹ Hofmannsthal war offenbar am Abend des 3. Dezember bei Frau von Wertheimstein in Döbling erschienen. In seinem schlechtgelaunten Verhalten ist vermutlich der Grund zu suchen, daß Elsa Cantacuzène das Treffen im nächsten Briefbericht an Bruckmann nicht erwähnt.

¹²² Daß Hofmannsthal an diesem Abend einen Auftritt der französischen »Chansonetten-Sängerin« Yvette Guilbert (die Angaben über ihr Geburtsjahr schwanken zwischen 1864 bis 1867, gestorben 1944) besucht habe (so BW Andrian, S. 16f., wo der Herausgeber Walter H. Perl den nur mit »Montag« datierten Brief Hofmannsthals auf den 4. Dezember 1893 setzt), ist nicht möglich; denn die Sängerin wird erst knapp zwei Wochen später, am 16. Dezember 1893, zum ersten Mal »auf der Bühne des Etablissements Ronacher« zu sehen und zu hören sein (vgl. die anonyme, überaus positive Kritik in der »Neuen Freien Presse« vom 17. Dezember 1893, S. 8). Von daher ist das erschlossene Datum auf »Montag«, den 18. Dezember zu berichtigen. Am selben Abend ist auch Arthur Schnitzler »bei der Yvette im Ronacher« (Tagebuch 1893–1902. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Konstanze Fliedl u. a. hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Obmann: Werner Welzig. Wien 1989, S. 63). Es spricht also nichts gegen ein Treffen Hofmannsthals mit Elsa Cantacuzène am Abend dieses 4. Dezembers bei Fürstin Hedwig Liechtenstein (vgl. Anm. 119).

¹²³ Gemeint sind »Der Tod des Tizian« und das Feuilleton über Ferdinand v. Saar, s. oben Anm. 109. Unverzüglich legt Elsa diese Texte am 6. Dezember ihrem Brief an Hugo Bruckmann bei: sie »sind vom jungen Hofmannsthal«.

¹²⁴ Hofmannsthal trägt beide Gedichte, laut eigener Datierung im »December 1893«, in sein Tagebuch ein, mit der Verfasserangabe »Elsa Cantacuzène« (H VII 4, S. 104f.): abgedruckt unten S. 83f. Abgesehen von den hier mit Titeln genannten Arbeiten mögen zur Sendung auch jene vor oder im Jahre 1893 entstandenen Gedichte gehört haben, die Elsa Bruckmann 1940 in ihre Sammlung »Im Garten der Seele« aufnimmt: s. unten S. 83–85.

¹²⁵ Gemeint ist das Gedicht »Ein Sonntag ist's«: unten S. 85.

¹²⁶ Offenbar handelt es sich um eine unpräzise Formulierung Hofmannsthals. Denn im Nachlaß ist ein entsprechendes »Gedicht« nicht zu ermitteln, wohl aber Manuskript, Reinschrift und Typoskript mit eigenhändigen Korrekturen eines auf 1896 datierten Prosastücks, das am 15. Juni 1897 unter dem Titel »Vom vierblättrigen Klee. Ein Märchen von Elsa Fürstin Cantacuzène in München« veröffentlicht wird; s. unten S. 95–98.

Liebe Herrin!

München.
5 XII. [93]

Ich bin sehr erkühdet und verlaßt
aufgelegt. Bitte seien Sie nicht

bes, mittheilungen und sich zu thun

bei der Gesundheit. Ich verhoffe

Sie rasch wieder gesund zu werden

Sie sind als Mutter und wenn

dies Instrumentation nicht

requisit ist, gute Leute sein

zu sein. À bientôt.

Ihre

Hugo Hofmannsthal.

B. ST. B.
MÜNCHEN

Abb. 6: Hugo von Hofmannsthal an Elsa Cantacuzène,
Wien, 5. Dezember 1893 (BSB)

Wie Menschen Ihre Beziehungen und den Grundton Ihres Verkehrs ja nie eigentlich willkürlich feststellen, sondern dieser sich plötzlich einstellt, so oder so, und dann bleibt, so ist es auch bei uns gegangen: manchmal fällt mir auf, wie unendlich kurz ich Sie eigentlich kenne, und dass ich Sie ganz anders behandle, als sonst junge Damen der Gesellschaft, nämlich mit viel mehr innerem Respect und viel mehr äußerer Camaraderie.

Sie werden also, nicht wahr?, immer daran denken, dass es ein Zeichen sehr seltenen Hochstellens ist, wenn man jemandem entgegenkommt wie einem guten Freund oder einer Künstlerin. Man heißt hier ich.

Bitte wenn Sie die Dinger gelesen haben, schicken Sie's wieder zurück und lassen Sie sie keine Station auf einem offenen Tisch des Palais Todesco machen. Ich kann nämlich sehr gut ohne die litterarische Theilnahme der »ändern« Leute existieren.

Auf Wiedersehen heut abend
Hugo Hofmannsthal

7. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

Dienstag.
<5. Dezember 1893>¹²⁷

liebe Fürstin!

Ich bin sehr erkältet¹²⁸ und schlecht aufgelegt. Bitte seien Sie nicht böse, entschuldigen mich auch gütigst bei der Hausfrau.¹²⁹ Ich wünsche Ihnen Joseph Löwenthal¹³⁰ und Herrn Pick¹³¹ als Nachbarn und wenn

¹²⁷ Eine Bogen, kl.-oktav, eine beschriebene Seite. Von der Empfängerin datiert: 5 XII.; später von fremder Hand zugefügt: 93: Abb. 6.

¹²⁸ Zu Hofmannsthals Krankheit vgl. Elsa Cantacuzène an Hugo Bruckmann, 6. Dezember 1893, zitiert unten in Anm. 132.

¹²⁹ Sophie von Todesco, die zu diesem Abend eingeladen hatte.

¹³⁰ Josef Freiherr von Löwenthal (1873–1940), Sohn des Großindustriellen Arthur Freiherr von Löwenthal (1835–1905) und dessen Frau Anka, geb. von Maroicic von Madonna del Monte. Hofmannsthal wird den Freund am 2. November 1894 Edgar Karg von Bebenburg gegenüber mit den Worten charakterisieren: »ein sehr fester, reflectierender und verlässlicher Mensch, der das ernste Bestreben hat, das Leben zu verstehen und ihm gerecht zu werden« (BW Karg Bebenburg, S. 67).

¹³¹ Rudolf Pick (1865–1915), Sohn des Komponisten und »Verfassers des Fiakerliedes Gustav Pick« (1832–1921) (so Elsa an Hugo Bruckmann, anlässlich eines Wiedersehens mit dem »verbummelten Maler« Anfang September 1894 in Aussee). Als Vetter von Mathilde

diese Zusammenstellung nicht amüsant ist, gute Laune zum Tanzen.¹³²
À bientôt.

Herzlichst

Hugo Hofmannsthal.

8. *Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal*

Wien am 7. Dez. 1893.¹³³

<Donnerstag>

Lieber Herr v. Hofmannsthal,

Gestern schon wollte ich Ihnen eigentl. ein paar Zeilen senden, fand aber keine Zeit dazu. Daß es mir sehr leid gethan, Sie Dienstag Abend nicht hier zu sehn u. als souper-Nachbarn zu haben ist keine bloße Phrase; – es waren auch ganz gemüthliche Salon-Ecken zum Plaudern da! – Ihr Freund Baron Löwenthal hat mir sehr gut gefallen, ich finde ihn sehr sympatisch gescheidt u. anregend. Das gegenseitig so warm an einander Empfohlensein (schönes deutsch, das!) hat dießmal zum Glück nichts geschadet, wenigstens ihm nicht! – Damit Sie nicht glauben daß Ihre Freunde ganz auf Sie vergessen,¹³⁴ wenn Sie einmal nicht da sind, hab' ich Ihnen vom Cotillon¹³⁵ das Mascherl¹³⁶ aufgehoben, welches ich beilege; hab' auch mit Barⁿ Felix auf Ihr Wohl angestoßen. –

von Lieben gehört er zum Kreis der Familien Todesco-Gomperz-Lieben (vgl. Marie-Theres Arnborn: Friedmann, Gutmann, Lieben, Mandl, Strakosch. Fünf Familienporträts aus Wien vor 1938. Wien/Köln/Weimar 2003, S. 177; Roszbacher [wie Anm. 48], S. 323). »Der junge Herr Pick« ist Elsas »Tischnachbar«: »Er ist«, so heißt es im Tagebuchbrief, »ein sogenannter Maler, d. h. er geht spazieren, jagt spielt u. bummelt u. wenn er dann noch dazu kommt, – schafft er Meisterwerke. Er ist glaub' ich ein ziemlicher Lump, aber wir unterhielten uns ganz gut zusammen; weil ich ihm keine Antwort schuldig blieb, wollte er erst recht das letzte Wort haben.« Auch spätere Treffen wird sie mit ähnlichen Kommentaren begleiten.

¹³² Am folgenden Tag schreibt Elsa an Hugo Bruckmann: »[G]estern Abend recht lustig, daß der Lump der Pick, mein junger Pagenartiger Verehrer Felix, und sein gescheiter anregender Freund Löwenthal mir um die Wette den Hof gemacht [...] Getanzt haben wir bis um 3 Uhr, souper hatte ich zwischen Löwenthal und Pick (Hofmannsthal war krank) – Cotillon [vgl. dazu Anm. 135] mit Felix Opp.«

¹³³ Zwei Falbögen, oktav; acht beschriebene Seiten, Innenseiten der Bögen durchgehend beschrieben.

¹³⁴ Den Austriazismus »vergessen auf« gebraucht Elsa Cantacuzène, soviel ich sehe, nur hier.

¹³⁵ Der Cotillon (franz.), ein Gesellschaftstanz oder Tanzspiel, bei dem Scherzartikel verlost werden; seinerzeit der Höhepunkt jedes größeren Balls.

¹³⁶ Österreichisch: Schleife.

Über die Sachen, die Sie mir auf meinen Wunsch gesandt, müssen wir noch einmal plaudern. Heute – bei gewohntem Mangel an Muße, – nur eins: daß mir Ihr Tizian, besonders stellenweise so außerordentlich gefallen, od. besser gesagt: mich so anheimelnd, so im Innersten mich sympathisch berührend, angemuthet hat. Von den Gedichten gefielen mir die Beiden sehr, – der »Wind«¹³⁷ erinnerte mich an Marie Bashkirseff's Bild¹³⁸ von welchem ich Ihnen einmal sprach, – sie haben irgend etwas Gemeinsames. – Dürfte ich die Sachen noch ein wenig behalten oder brauchen Sie dieselben? –

Ihre Bemerkungen zu meinem Kleeblattmärchen haben mich gar nicht überrascht; ich muss aber noch einmal mit Ihnen d'rüber reden; ein wenig kann ich glaub' ich Einiges rechtfertigen, wenn Ihnen deswegen auch der ganze Genre nicht nähergerückt werden wird. Für heute einen herzlichen Händedruck in aufrichtiger Freundschaft.

Elsa Cantacuzène

¹³⁷ Welche Gedichte gemeint sind, ist nicht eindeutig festzustellen. Das bekannte Gedicht »Die Beiden« wird erst im Sommer 1895 niedergeschrieben, und beim »Wind« kämen sowohl »Vorfrühling« (»Es läuft der Frühlingswind / Durch kahle Alleeen«) als auch »Regen in der Dämmerung« (»Der wandernde Wind auf den Wegen / War angefüllt mit süßem Laut«) in Betracht (SW I Gedichte 1, S. 26f., S. 30; S. 161, S. 174). Rudolf Hirsch hat bei den »Beiden«, Elsa Cantacuzènes Brief als Beleg heranziehend, sehr überzeugend an das Dialoggedicht »Gespräch« gedacht, das Hofmannsthal im Mai 1890 konzipiert und wohl auch vollendet hat. Jedenfalls hatte er es im Frühjahr 1893 Ferdinand von Saar zugeschickt, der es am 25. März als »reizend« lobt. Von dem heute verschollenen oder verlorenen Gedicht ist nur ein nachgelassener Entwurf erhalten geblieben (Hirsch, S. 283, S. 298; SW II Gedichte 2, S. 22f.; S. 217–219).

¹³⁸ Hofmannsthal hatte sich seit April 1891 mit dem Schicksal der Malerin und Musikerin Marie Bashkirseff (1860–1884) beschäftigt, deren französisches Tagebuch »Journal de Marie Bashkirseff« postum im Jahre 1887 veröffentlicht worden war (vgl. Hofmannsthals Tagebucheintrag vom 25. April 1891: H VII 17.71^b, sowie seinen Brief an Hermann Bahr vom 11. September 1891: B I, S. 31; ferner die Nachweise in SW XXI Dramen 19, S. 175f. mit Anm. 2, zu dem Entwurf einer unvollendet gebliebenen Komödie »Marie B.«). Am 29. November 1892 hatte er im Haus der befreundeten Wiener Familie von Glaser »eine Art conférence über die Marie B.« gehalten (BW Gomperz, S. 156) – wohl Keimzelle seines Feuilletons »Das Tagebuch eines jungen Mädchens. (Journal de Marie Bashkirseff. Paris ⁸1892.)«, das am 13. Januar 1893 in der Wiener Zeitung »Die Presse« erschienen war (GW RA I, S. 163–168). Zu Bashkirseffs malerischen Arbeiten – seit November 1892 bemüht Hofmannsthal sich um Photographien ihres Porträts und ihrer Bilder (vgl. SW XXI Dramen 19, S. 176; BW Gomperz, S. 161) – merkt er an: »[...] dieses Sehen der Dinge in freier, lichter Luft, ohne jede konventionelle Beleuchtung, kehrt später in ihrer künstlerischen Technik wieder – sie malt plein air, wie sie immer plein air gesehen und erlebt hat«. »So ist die kleine Marie Bashkirseff eine große Künstlerin geworden. Sie ging hin und malte Gassenjungen und arme Frauen, kleine Ausschnitte aus dem gemeinen Leben, und malte sie mit der Unmittelbarkeit des Erlebens, der Unbefangenheit des Schauens, die so selten ist, malte sie mit dem goldenen Ton der reinen Freude am Dasein« (GW RA I, S. 163f., S. 168; vgl. auch die zeitnahe Erwähnung im Tagebuch, Mitte Dezember 1893: GW RA III, S. 369). Auf welches »Bild« Elsa anspielt, bleibt offen.

9. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

Dienstag.
<12. Dezember 1893>¹³⁹

liebe Fürstin!

Gestern wars eigentlich sehr nett,¹⁴⁰ beinahe wie das erste mal, im Wald.¹⁴¹

Das Fräulein Filtsch ist mir zuwider, aber sie ist wirklich gescheidt und sieht eine Menge Dinge merkwürdig klar, nicht?

Ich möchte wissen ob Sie von dem etwas verstehen, was ich in der Poesie gern erreichen möchte, einen neuen individuellen Ton...? ob man dieses Wollen überhaupt herausspürt? Davon kann man nämlich nur mit sehr, sehr wenig Leuten reden.

...

¹³⁹ Ein Bogen, kl.-oktav, mit geprägtem Wappen, drei beschriebene Seiten. Von der Empfängerin auf den »13. XII.« datiert, was freilich nicht mit dem genannten »Dienstag« übereinstimmt, der auf den 12. Dezember fällt. Es muß das Empfangsdatum des am 12. Dezember geschriebenen Briefes gemeint sein. Einem Tagebuch-Eintrag Leopold von Andrians zufolge, ebenfalls vom »12. Dec.«, war Hofmannsthal »gestern Abend [...] bei mir« und hatte auf Andrians Frage »nach dem Salon Todesco« »mit seiner unruhigen, zappelnden Redeweise« geantwortet: »weißt Du, der Salon Todesco ist sehr angenehm – man ist ganz ungeniert – so angenehm – nicht ganz [das Variété-Theater] Ronacher und nicht ganz Salon – und man kann über alles reden – Weißt Du, so wie ich Dir halt sagen würde, komm um die und die Stund ins Café Central, da plauschen wir, so sag ich halt komm zu Todesco – es ist wirklich sehr lieb [...]« (HB 35/36 [1987], S. 5f.). Wohl unmittelbar darauf war er am späten Abend des 11. Dezember zu den Todescos gegangen, vgl. die folgende Anm.

¹⁴⁰ Unter dem »11.12. (Montag Abend)« teilt Elsa Hugo Bruckmann mit, »daß jetzt Abends der junge Hofmannsthal noch kam u. ich so gemüthlich u. anregend mit ihm geplaudert hab'. Conny u. die Barⁿ <Worms> waren schon zu Bett; Barⁿ Todesco u. Frln Filtsch hatten den alten Baron Warsberg zu ihrer Unterhaltung, das war sehr nett!« Gemeint ist Gustav Freiherr von Warsberg (1838–1916; vgl. BW Andrian, S. 15, S. 47), keinesfalls dessen Bruder, der schon 1889 verstorbene Schriftsteller Alexander von Warsberg, Reisebegleiter und Berater der Kaiserin Elisabeth in antiken Angelegenheiten (so Rossbacher [wie Anm. 48], S. 287).

¹⁴¹ Diese Anspielung ist nicht klar zu deuten. Die erste Begegnung hatte am Abend des 6. November bei der Familie Gomperz stattgefunden (vgl. oben S. 29). Ein Spaziergang »im Wald« ist in den überlieferten Zeugnissen weder damals noch für die folgenden Tage belegt, allerdings – angesichts der beiderseitigen Geheimnistuerei – nicht auszuschließen. Zieht man in Betracht, daß Elsa im Brief vom 7. Januar 1894 in gleichem Zusammenhang die »Kinder im Wald« als Zitat auszeichnet (S. 74), könnte es sich ebensogut um eine interne Metapher oder Chiffre handeln, ungeachtet jener späteren »konkreten« Gänge nach Nußdorf am 16. Dezember 1893 und 7. Januar 1894; vgl. unten die Anmerkungen 151, 157 und 199.

Ich möcht mich 10mal im Tag hinsetzen um Ihnen irgend etwas zu schreiben, und wenn ich anfangen will, merk ich erst, dass es gar nichts bestimmtes ist, sondern so ein vages Verlangen, mit Ihnen über alles innerliche und äußerliche, künstliche und natürliche zu reden. Inzwischen freue ich mich auf morgen,¹⁴² vielleicht ganz vergeblich, vielleicht stellt man Menschen, Fauteuils und Unsinn zwischen uns.

Adieu.

Hugo Hofmannsthal

10. Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal

Wien am 14. Dez. 1893¹⁴³

⟨Donnerstag⟩

Lieber Herr v. Hofmannsthal,

Das war sehr schade gestern, daß Sie nicht kamen!¹⁴⁴ Ich hatte mich so gefreut u. hätte Ihnen auch gerne gesagt, was Sie mir für eine Freud' gemacht haben mit Ihrem gestrigen Brief.¹⁴⁵ Außerdem wollte ich etwas mit Ihnen verabreden, was ich jetzt halt schriftlich thun muß. Ich erwarte mir natürlich, daß Sie mir vollkommen aufrichtig antworten auf meinen Vorschlag: Ich bin Samstag um 6 Uhr zu einem gemüthlichen Abendessen bei Goltz¹⁴⁶ geladen, es kommen noch Jos. Engelhardt, Ri-

¹⁴² Am 13. Dezember findet, wie Elsas Tagebuchbrief vermerkt, der allwöchentliche »jour der Barⁿ Todesco« statt.

¹⁴³ Zwei Falbögen, gr.-oktav; sieben beschriebene Seiten, Innenseiten der Bögen durchgehend beschrieben. Letzte Seite frei.

¹⁴⁴ Hofmannsthal war also, entgegen seiner Ankündigung, am 13. Dezember weder zum »jour« Sophie Todescos erschienen, bei dem Elsa die Anwesenheit von »Menschen (meist langweilige) ohne Ende« beklagt, noch »Abends« »zu Prof. Brentano's« ins Palais Lieben-Auspitz gekommen, »wo 3 Einakter aufgeführt werden«, bei denen, wie Elsa am folgenden Tag berichtet, »Ilse Lieben und Rudolf Pick am besten gespielt [haben], Letzterer sogar hervorragend gut«. Am 14. Dezember wird Elsa im selben Hause »bei Auspitz (reiche Juden, Zuckerfabrikanten)« »bis 4 Uhr früh« tanzen (an Bruckmann, 15. Dezember 1893). Gemeint ist Rudolf (ab 1900: von) Auspitz (1837–1906), Bankier, Volkswirtschaftler und Zuckerfabrikant in Mähren, verheiratet mit Helene von Lieben; vgl. Rossbacher (wie Anm. 48), S. 326f.

¹⁴⁵ Gemeint ist der »gestern« empfangene Brief vom »Dienstag«, dem 12. Dezember.

¹⁴⁶ Der Maler und Bühnenbildner Alexander (Sándos) Demetrius Goltz (1857–1944) und seine Frau Marianne. Goltz studierte 1873/74 an der Münchner und von 1875 bis 1877 an der Wiener Akademie der bildenden Künste u. a. bei Anselm Feuerbach; ab 1880 war er als Mitglied des Wiener Künstlerhauses bei dessen Jahresausstellungen regelmäßig vertreten (vgl. Josef Soyka: Alexander Demetrius Goltz. Aus seinem Leben und Schaffen. Wien [1927]). Er

barz¹⁴⁷ u. ein junger franz. Schriftsteller¹⁴⁸ dessen Name ich vergessen habe. Da Sie neulich einverstanden waren, überhaupt einmal zu Goltz hinaus zu gehn, wäre es sehr hübsch, wollten Sie es Samstag thun, da hätte ich doch auch etwas davon! Mit Goltz u. seiner Frau sprach ich schon gestern, sie würden sich nur sehr freuen. – Wenn Ihnen dies Alles recht ist – (Karten od. sonstige Formalitäten braucht's nicht vorher!) so kommt meine zweite proposition, die: mit einander den weiten Weg zu machen; bei halbwegs schönem Wetter zu Fuß, bei schlechtem mit der Nußdorfer Trambahn, welche alle halben Stunden: um $\frac{1}{4}$ u. $\frac{3}{4}$ Ecke vom Schottenring u. Liechtensteingasse abgeht. Dort müßten wir uns etwas nach 5 Uhr treffen. –

Nicht wahr, Sie finden doch solche Sachen, die von der hergebrachten Form abgehn, nicht merkwürdig? Sie schauen sie doch so unbefangen u. natürlich an, wie sie sind? – Und es wäre so herrlich, wenn wir einmal nach Herzenslust ungestört plaudern könnten. Wenn ich Sie bitte, von unserem Plane Niemandem etwas zu sagen (auch Felix lieber nicht!) so ist es ja nur, weil die Dinge immer möglichst falsch u. dumm ausgelegt werden.

Bitte, lassen Sie mich umgehend wissen ob Sie bei Goltz annehmen, damit ich hinaus telefonieren kann – Für das Buch¹⁴⁹ vielen Dank.

hatte sich 1892 in Nußdorf, GrinzingerstraÙe 79, niedergelassen, in »ein hell<en> Häuschen« mit einem »weite<n>, hohe<n> Atelier«, in dem zwischen Bildern, Studien und Arbeiten seiner Schüler »mit einem ausgelassenen, katzenhaften Hündchen eine junge, schöne Frau herum[jagt], und überall ist Sonne und ist Lachen« (so Hermann Bahr: Alexander D. Goltz. In: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt a. M. 1894, S. 233). Einen ähnlichen Eindruck hatte Elsa Cantacuzène schon anläßlich ihres ersten Besuchs am 29. Oktober gewonnen: »Heute Mittag hab ich bei Goltz gegessen u. einige gemüthliche Stunden dort verbracht. Ich sag' Dir, die haben's so schön: Ein herziges kleines Haus in Nußdorf in einem netten Garten, so ganz friedlich u. ruhig. Ein großes hohes Atelier mit Oberlicht [...]. Marianne Goltz ist bildhübsch u. sehr natürlich u. frisch. Er ist viel ernster geworden« (an Hugo Bruckmann). Im Nachlaß (Bruckmanniana Suppl. Schachtel 10) ist Marianne Goltz' Beileidsschreiben aus »Nußdorf vom 24. Juni <18>95« an die »Liebste Elsa!« zum Tode des Fürsten Theodor Cantacuzène erhalten geblieben, der »am 19. Juni zu Starnberg im Alter von 54 Jahren entschlafen« war (so die gedruckte Trauerkarte: WLB, Nachlaß Hellingrath).

¹⁴⁷ Die Maler Josef Engelhart (1864–1941) und Rudolf Ribarz (1848–1904); Arbeiten der drei Künstler Ribarz, Goltz und Engelhart wird Hofmannsthal im III. Teil seines Berichts über die »Internationale Kunstausstellung 1894: Spanien, Italien, Österreich-Ungarn« kritisch erwähnen (Neue Revue [Wiener Literatur-Zeitung] V [1894], 1. Bd. Nr. 16: 4. April, S. 502–504: GW RA I, S. 543f.).

¹⁴⁸ Wohl William Ritter; s. unten Anm. 151.

¹⁴⁹ Vermutlich Oscar Wildes Essay-Sammlung »Intentions«, die 1891 in zwei Ausgaben – in London und Leipzig – erschienen war. Hofmannsthal hatte Ende 1892 begeistert reagiert, als Hermann Bahr ihm das Buch überlassen hatte: »Oscar Wilde ist das Buch, nach dem ich

Herzlichen Gruß.

Elsa Cantacuzène

Mir fällt alle Augenblick etwas ein, wovon ich mit Ihnen reden möcht'!–

mich seit 15 ½ Jahren unbewußt sehne. Wie haben Sie's so lang liegenlassen können« (B I, S. 69). Der Lektüre-Eindruck ist so tief, daß er wenig später, am 19. Dezember 1892, dem Herausgeber der »Blätter für die Kunst«, Carl August Klein, den – nicht verwirklichten – Plan vorlegt: »Ich werde übrigens nächstens versuchen, in Tagesblättern die uns verwandten Erscheinungen fremder Litteraturen (Verlaine, Swinburne, Oscar Wilde, die Praeraphaeliten etc.) zu besprechen« (BW George [1953], S. 53). Elsa wird das Buch nach München mitnehmen und am 31. Januar 1894 Hugo Bruckmann zuschicken: »Ich hätte gerne gewollt, daß Du das Buch liest; es ist so ganz ›modern‹ – paradox zuweilen, aber anregend u. geistreich, besonders rath ich Dir den 1. u. 3. Essay« (»The Decay of Lying« und »The Critic as Artist«; die beiden anderen Texte sind: »Pen, Pencil and Poison« sowie »The Truth of Masks«). Am 6. Februar 1894 erklärt sie: »Daß ich Dir mit dem Wilde so eine Anregung u. Freude gegeben, macht mich so froh! Er gehört dem Herm. Bahr, geliehen hat ihn mir Hofmannsthal, von dem auch die Randbemerkungen sind. Ich wollt' ihn mir auch schon gerade kommen lassen, weil ich ihn doch mit der Zeit zurückschicken muß.« Diesen Vorsatz löst sie – nach Hofmannsthals Mahnung vom 18. Februar 1894: »Bitte schicken sie mir den Wilde weil er dem Bahr gehört und der darüber schreiben will« – umgehend ein, so daß Hofmannsthal den Empfang am 26. Februar bestätigen kann. Bahr, in dessen Bibliothek (heute in der Universitätsbibliothek Salzburg) das Buch (London 1891) erhalten geblieben ist (Sig. 33.767), scheint sich mit ihm erst ab Juni intensiv befaßt zu haben; jedenfalls trägt er im Juni 1894 und vor allem am 26. Juli 1894 ausführliche Exzerpte in sein »Skizzenbuch« ein (Hermann Bahr: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Bd. 2: 1890–1900. Hg. von Moritz Csáky. Wien/Köln/Weimar 1996, S. 76–78 und 84). Zwei Monate zuvor, im April 1894, hatte Elsa Cantacuzène damit begonnen, »aus dem Wilde zu übersetzen« (an Bruckmann, 2. Mai 1894); allerdings wird sie die Arbeit, von der jegliche Spur in ihrem schriftlichen Nachlaß fehlt, nicht zum Abschluß bringen. Auszüge aus dem letzten Essay »The Truth of Masks« bringt die »Wiener Rundschau« (IV. Jg., Heft 5, S. 112–117) am 15. März 1900 unter dem Titel »Die Wahrheit der Maske. Von Oscar Wilde (London)«, ohne Angabe des Übersetzers oder der Übersetzerin. Die erste deutsche Gesamtübertragung durch Felix Paul Greve erscheint 1903 unter dem Titel »Fingerzeige« im Verlag von J.C.C. Bruns in Minden.

11. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

<14. Dezember 1893>¹⁵⁰

<Donnerstag>

meine liebe Fürstin.

Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, dass mir Ihre beiden Vorschläge, besonders der zweite, eine große Freude machen; denn draußen werd ich gerade mit Ihnen wieder nicht reden können. Ich wollte Sie gerade gestern bitten, mit mir einmal alte Bilder anschauen zu gehen oder so was.

Also bitte, sagen Sie für mich von Herzen zu. Nur eins: es wäre mir unvergleichlich angenehmer eine halbe Stunde später, nach $\frac{1}{2}$ 6 bei der Tramwayhaltestelle sein zu dürfen. Wenn das geht, schreiben Sie mir's, bitte, noch. Sonst bin ich um 5 dort.

Herzlich

Hugo Hofmannsthal¹⁵¹

¹⁵⁰ Karten-Brief zur pneumatischen Expressbeförderung [mit Rohrpost], eine beschriebene Seite: An Prinzessin Elsa Cantacuzène / Wien I./ Kärntnerstrasse 51. Poststempel: Wien, 14. XII. 93. Von der Empfängerin am Ende datiert: 14 XII.; später von fremder Hand am Kopf der Seite zugefügt: 14. XII. 93.

¹⁵¹ Der gemeinsame Abend in Nußdorf am 16. Dezember gestaltet sich, wie Elsa am folgenden Tag Hugo Bruckmann mitteilt, zu einem »der angenehmsten von allen die ich hier in Wien verbracht. Gemüthliche liebe anregende Menschen [...] Es war ein kleines dîner bei Goltz: ihre sehr herzige Schwester, ich, der Maler Ribarz [...] – Hofmannsthal u. ein besonders netter begabter junger Schriftsteller aus Paris. Er hat »Sigurd« herausgegeben, einen kleinen illustr. Band nach Edda-Quellen bearbeitet; über Brahms u. Strauß geschrieben, ist sehr musikalisch u. in Fühlung mit allem was moderne Kunst u. Wissenschaft heißt. Es wurde den ganzen Abend französisch gesprochen.« Bei diesem »jungen Schriftsteller« handelt es sich um den 1867 in Neuchâtel geborenen französisch-schweizerischen Dichter, Musik- und Kunstkritiker und Übersetzer (u. a. von Stefan George) William Ritter (gest. 1955), der ab 1901 zu einem vertrauten Bewunderer Gustav Mahlers wird (vgl. Mahlers Briefe an Ritter in: Gustav Mahler, Unbekannte Briefe. Hg. von Herta Blaukopf. Wien/Hamburg 1983, S. 143–154). Das genannte bibliophile Buch »Les Eddas. Sigurd. Adaptation de William Ritter. Illustré par [Max] Ernst, Mittis, G[eorges] Picard« war 1893 in Paris erschienen. Ritter lebt damals zeitweilig in Wien und erwähnt in seinen 1914 veröffentlichten Erinnerungen »D'autrefois« Hofmannsthal und den Wiener Kreis; vgl. auch Leopold von Andrian an Hofmannsthal, 15. Februar und 4. April 1894 (BW Andrian, S. 22 und S. 26).

12. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

Montag.
<18. Dezember 1893>¹⁵²

Sehr freundschaftlicher, wegen äußerer Eile oberflächlich ausschauernder Brief!!

meine liebe Fürstin!

Gestern sagten meine Gäste ab, so marschierte ich nach Döbling. Aus Laune gieng ich nach einer Viertelstunde wieder weg. Zufällig begegnete ich 2 alte freundliche Schimmel,¹⁵³ die zogen eine schwarze Schachtel, in welcher unter andern Menschen auch Sie saßen.¹⁵⁴ Warum ich dann nicht umkehrte? Halb wieder aus Laune, halb weil der Herr von Saar¹⁵⁵ eine dumme, ganz unschuldige aber ganz überflüssige Bemerkung über uns beide gemacht hatte; übrigens wäre es wirklich ungezogen gegen Franz¹⁵⁶ gewesen.

¹⁵² Ein Bogen, kl.-oktav, mit geprägtem Wappen, vier beschriebene Seiten. – Zusatz von fremder Hand: vor Weihnachten 1893.

¹⁵³ Zum von Hofmannsthal häufig gesetzten Akkusativ bei »begegnen«, der sich ebenso bei Goethe und Schiller findet, merkt Grimms »Deutsches Wörterbuch« (Bd. 1. Leipzig 1854, Sp. 1283) an: »einen wol tadelhaften acc. der person, wie er bei »antreffen« oder »finden« steht, scheint der eindruck des franz. »recontrer« zu veranlassen.«

¹⁵⁴ »Abends nach Döbling zu Frau v. Wertheimstein«, protokolliert unter dem 17. Dezember Elsas Tagebuchbrief an Bruckmann.

¹⁵⁵ Ferdinand von Saar war im Juni 1893 in der Döblinger Villa eingetroffen (vgl. Kobau [wie Anm. 99], S. 404), nachdem er Hofmannsthal am 25. März angekündigt hatte, »dass wir im Mai unter den Wipfeln des Wertheimstein'schen Garten in Döbling wandeln werden« (Hirsch, S. 284; vgl. auch Hofmannsthals Bemerkungen über Saar vom Juni und Juli 1893, ebd., S. 296f.). Erst zum Jahreswechsel wird Saar nach Schloß Raitz in Mähren zurückkehren, wo ihm Hugo und Elisabeth zu Salm-Reifferscheid langjähriges Wohnrecht gewähren (vgl. Kobau [wie Anm. 99], S. 404, S. 651–654). Eine frühere Begegnung in Döbling am 12. Oktober 1893 hatte Josephine von Wertheimstein ihrer Tochter Franziska am folgenden Tag geschildert: »Abends kam der liebe Hofmannsthal, mit dem ich so gerne spreche. [...] Saar, Hofmannsthal und ich, wir plauderten wirklich angenehm über ernste Dinge, und wieder hatte ich das Gefühl, als ob eine verschlossene Thüre, die in einen besonderen Blumen-garten geht, sich plötzlich öffnet und Duft und Farben und Sonnenlicht herausströmt, mich erwärmt und erweitert und beglückt, für eine Stunde« (Briefe an, von und um Josephine von Wertheimstein [wie Anm. 100], S. 448; Hirsch, S. 297; Kobau [wie Anm. 99], S. 30).

¹⁵⁶ Franziska von Wertheimstein (1844–1907), einzige Tochter Josephine von Wertheimsteins und damit letzter Sproß der Familie; sie wird in ihren Kindertagen »Fanny«, später »Franzi« genannt.

Vorgestern¹⁵⁷ war es wirklich sehr, sehr nett. Wohltuend nett. Ich möchte gleich wieder hinaus. Dass ich nach 11 Uhr entweder sehr lustig oder tödlich schläfrig werde, dafür kann niemand was; es hängt auch mit der Gesellschaft gar nicht zusammen. Übrigens habe ich beim Hereinfahren an der Seite des schweigsamen schüchternen Herrn Marcel¹⁵⁸ sehr gut geschlafen.

Ich glaubte neulich zu verstehen, dass Goltz und Frau Mittwoch abend zur Bⁿⁱⁿ Todesco kommen wollten; wenn das wäre, wenn überhaupt Mittwoch solche Angenehme, oder gar keine Menschen erwartet würden, so möchte ich gern, ohne mich erst formell anzusagen, auch kommen. Bitte schreiben Sie mirs. Da zufällig nächstens Weihnachten ist, wäre es sehr nett, wenn Sie mir Ihre Photographie¹⁵⁹ schenken würden, um die ich Sie schon 6 mal bitten wollte.

Wenn Sie vielleicht den Grundsatz haben, keine Photographie herzuschenken, so dispensiere ich Sie, nicht von dem Geschenk sondern von dem Grundsatz, *par autorité de poète*.

Adieu.

Hugo Hofmannsthal.

Wenn Sie mir meine gedichteten Sachen zurückschicken, ohne Couvert, schicke ich Ihnen was anderes; ja?

¹⁵⁷ Im Rahmen der Einladung bei Goltz. Den gemeinsamen Gang nach Nußdorf ruft sich Hofmannsthal anlässlich eines zweiten Besuchs am 7. Januar 1894 in Erinnerung (vgl. Anm. 198) und stellt vergleichend fest: »Keine so schöne Nacht wie das erste Mal, keine so scharfgeschnittene silberne Mondsichel hinter schwarzgezackten Bäumen, nicht am Rande der Stadt dieses Glitzern und Scheinen von vielen Lichtern durch den Dunst der Nacht« (GW RA III, S. 377).

¹⁵⁸ Vermutlich Marcel Montandon, der damals 21jährige »friend, lover, and companion« William Ritters, der den 16jährigen Französisch-Schweizer 1888 kennengelernt hatte. Er begleitet Ritter auf seinen Reisen durch Europa als Sekretär, bis er 1900 heiratet. In der Folge tritt er, ähnlich wie Ritter, als Kunst- und Musikschriftsteller hervor; vgl. Henry-Louis de La Grange: Gustav Mahler. Vol. III: Vienna. Triumph and Disillusion. 1904–1907. Oxford 1999, S. 508–510.

¹⁵⁹ In dieser Zeit notiert Hofmannsthal im Tagebuch (H IVB 123.3) unter dem Stichwort »Photografien« neben den Namen »Sarah Bernhardt«, »Yvette Guilbert« (vgl. oben Anm. 122), »F. v. Saar« auch »[E.C.]« (diesen und andere zitierte Hinweise aus Hofmannsthals Tagebüchern und Aufzeichnungen verdanke ich Frau Ellen Ritter, Bad Nauheim), womit ohne Frage Elsa Cantacuzène gemeint ist. Hofmannsthals Verhältnis zur Photographie beleuchtet eingehend Heinz Hiebler: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, S. 305–323.

13. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

Mittwoch früh
<20. Dezember 1893>¹⁶⁰

liebe Fürstin!

Ich kann mir nicht erklären, wie es kommt, dass ich Ihren versprochenen Brief nicht bekomme. Sie sind doch nicht unwohl?¹⁶¹ Wenn Sie mir nichts anderes wissen lassen, werde ich heute abend bei Todesco anläuten¹⁶² –

Herzlich

Hugo Hofmannsthal.

Pardon Bleistift!

14. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

<24. Dezember 1893>¹⁶³
<Sonntag>

Keine sentimentalen Blumen, weder »sinnig« noch »stimmungsvoll«¹⁶⁴ sondern ganz gewöhnlich und natürlich,¹⁶⁵ statt einiger herzlicher Worte, weil gerade zufällig Weihnachten ist und ich eine Freud hab, dass wir uns zufällig kennen gelernt haben.

¹⁶⁰ Karten-Brief zur pneumatischen Expressbeförderung [mit Rohrpost], eine mit Bleistift beschriebene Seite; ebenso die Adresse: Prinzessin Elsa Cantacuzène / Wien / I. Kärntnerstrasse 51. Poststempel: Wien, 20. XII. 93.

¹⁶¹ Bereits Anfang Dezember hatte Elsa Cantacuzène gelegentlich über Erkältung mit Husten und Fieber geklagt, die sie jedoch im täglichen Gesellschaftsleben erfolgreich überspielt, so daß derzeit von einem ›Unwohlsein‹ nicht die Rede sein kann; s. aber unten Anm. 175.

¹⁶² Eine Zusammenkunft beim wöchentlichen »jour« der Baronin Sophie Todesco ist anderweitig nicht belegt.

¹⁶³ Visitenkarte: Hugo von Hofmannsthal / III. Salesianergasse 12. Beidseitig beschrieben.

¹⁶⁴ Wohl Anspielung auf frühere Gespräche.

¹⁶⁵ Unter den zahlreichen Weihnachtsgeschenken nennt Elsa Cantacuzène gegenüber Bruckmann am 27. Dezember: »Von Molly Filtsch: Diction.« – vermutlich ein italienisches Wörterbuch, da sie in diesen Wochen, wie Bruckmann am 31. Oktober erfahren hatte, »ital. Grammatik büffelt« – »von Goltz eine Skizze, v. Hofmannsthal eine Menge Blumen«.

15. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

<24. Dezember 1893>¹⁶⁶

<Sonntag>

Danke sehr schön für das liebe, liebe Bild.¹⁶⁷ Freilich jetzt denk ich mir: Morgen oder höchstens übermorgen hab ich Sie lebendig, aber dann später wird das Bild das einzige sein. Dummer Gedanke. Also morgen sitz ich aber neben Ihnen.¹⁶⁸ Das wird die Molly¹⁶⁹ doch einsehen?. Gute Nacht. oder guten Morgen? oder gute Nacht?¹⁷⁰

Hugo¹⁷¹

Sonntag abend.

16. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

Mittwoch abend.

<27. Dezember 1893>¹⁷²

meine liebe Fürstin!

Ich bin manchmal so verstimmt, so unangenehm, ich fühle das ganz genau und kann doch nichts dagegen machen, namentlich so eine Gruppe recht gut bekannter aber unter einander dissonierender Menschen wie neulich abend bei Gomperz vertrag ich gar nicht.¹⁷³ Und dabei geht eine hübsche Stunde verloren, ich meine eine Stunde, die ohne meine Dummheit hätte hübsch sein können.

¹⁶⁶ Visitenkarte (wie Anm. 163); beidseitig beschrieben.

¹⁶⁷ Diese Porträtphotographie ist in Hofmannsthals Nachlaß (FDH) nicht erhalten geblieben.

¹⁶⁸ Die Familie Gomperz lädt am 1. Weihnachtstag zum Diner; vgl. Anm. 173.

¹⁶⁹ Molly von Filtsch, vgl. Anm. 106.

¹⁷⁰ Abgesehen von der konkreten Tageszeitangabe vielleicht Anspielung auf Elsa Cantacuzènes Gedichte »Guten Morgen!« und »Gute Nacht!«, die sie Hofmannsthal am 2. Dezember zugeschickt hatte (s. unten S. 84); vgl. das entsprechende Zitat in Elsas Brief vom 10. Januar 1894 (unten S. 79).

¹⁷¹ Im gedruckten Namen der Visitenkarte ist »von Hofmannsthal« durchstrichen, so daß als Unterschrift das gedruckte »Hugo« stehenbleibt.

¹⁷² Ein Bogen, kl.-oktav, drei beschriebene Seiten. Von fremder Hand zugefügt: 1893.

¹⁷³ Gemeint ist die Einladung am 25. Dezember.

Neujahrstag ess' ich bei Todesco.

Morgen (Donnerstag) will ich zwischen 3 und 5 den Goltz im Atelier besuchen, dann den Abend in Döbling bei Frau v. W<ertheimstein> zubringen.

Vielleicht?

Bitte verlieren Sie nicht die Geduld mit meinen Launen und meiner schlechten Schrift und lassen Sie mich wissen, ob ich Sie Freitag oder Samstag in irgendeinem der Salons sehen kann, noch lieber Sie selbst besuchen darf und wann möglicherweise; zwischen 3 und 5 ist es mir am unangenehmsten.

Bitte merken Sie sich, dass ich Sie sehr gern habe.

Yours most sincerely

Hugo Hofmannsthal

17. Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal

Am 29. Dez. 93.¹⁷⁴

<Freitag>

Mein lieber Freund,

Gestern hatt' ich so rasende Kopfschmerzen, daß ich eine schlechte Gesellschaft gewesen wäre¹⁷⁵ – aber nachholen müssen wie unsern gemeinsamen Spaziergang einen dieser Tage!

Heut' Abend kommen Sie doch? gewiss, nicht wahr? – Ihr Bauernfeld-feuilleton¹⁷⁶ hat mir, – ich kann nichts dafür! – halt doch wieder sehr gut gefallen; Sie sind der Einzige der solche Empfindungen wie sie auch mir oft durch irgend einen äußerlich d. h. scheinbar fernliegenden

¹⁷⁴ Zwei Faltbögen, kl.-oktav, sieben beschriebene Seiten; Innenseiten durchgehend beschrieben, letzte Seite frei.

¹⁷⁵ Bei dem von Hofmannsthal im vorangehenden Brief vorgeschlagenen Besuch im Atelier Goltz und in Göding bei Josephine von Wertheimstein. Elsa Cantacuzène hatte sich, nach kurzen vorübergehenden Symptomen (siehe oben Anm. 161), »schon seit Weihnachten« »so herumgeschleppt u. mir eingeredet, ich könne nicht krank werden. Es war eine Übermüdung in jeder Beziehung«, gesteht sie Hugo Bruckmann rückblickend am 5. Januar 1894. – Daß Hofmannsthal Elsas Wunsch erfüllt und an diesem Freitag ins Palais Todesco kommt, ist, obwohl nicht belegt, sehr wahrscheinlich.

¹⁷⁶ Eduard von Bauernfeld's dramatischer Nachlaß. In: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt. 38. Jahrgang, Nr. 338. Erstes Morgenblatt. Mittwoch, 6. December 1893, S. 1 (am Schluß gezeichnet: Loris [Wien]): GW RA I, S. 185–189.



Und drei sind eins: ein Mensch ein Ding ein Traum.

Hofmannsthal

Abb. 7: Hugo von Hofmannsthal, um 1894, mit dem Schlußvers aus »Wir sind aus solchem Zeug ...« (FDH)

Gegenstand wachgerufen werden, so ausspricht wie ich's möchte. Ich meine das mit der Frauenhand!¹⁷⁷ – Gestern war ich ein bischen bei Nelly G.¹⁷⁸ – wir haben erst von Allemöglichen u. dann von Ihnen gesprochen. S'ist so merkwürdig, daß mir an Ihnen u. an Ihren Sachen gerade das das Liebste ist, was die Andern wegstreichen möchten oder ändern. Aber s'ist ein gescheidtes anregendes Mädchen die Nelly, mit viel ernsten Interessen, glaub' ich. –

Dem armen Bahr lass' ich gute Besserung wünschen¹⁷⁹ – »ich« das heißt halt die Elsa C. die er aus Ihrem »Schattenspiel« kennt.¹⁸⁰ –

Daß Sie mich »sehr gern haben« werd ich mir merken, selbst wenn Sie nicht unausstehlich mit mir sind! Ich hab' Sie auch sehr gern.

Herzlichen Gruß.

Elsa Cantacuzène

¹⁷⁷ Der Essay beginnt mit den Worten: »Hie und da findet man in unserer Stadt, auf einem Schreibtisch, als Schwerstein, eine hübsche weiße Hand, eine Frauenhand aus Biskuit ...«; ein Bild, das im Text weiter ausgeführt wird: GW RA I, S. 185.

¹⁷⁸ Nelly (Cornelie) Gomperz.

¹⁷⁹ Bereits am 10. und 15. Dezember 1893 hatte Hofmannsthal in Briefen an Arthur Schnitzler und Richard Beer-Hofmann die Nachricht: »Dem Bahr geht es sehr schlecht« mit der gleichlautenden Bitte verknüpft, den Kranken zu besuchen (BW Schnitzler, S. 38; BW Beer-Hofmann, S. 29). Noch Monate später, am 8. August 1894, wird er »diese Krankheit im Winter« für Bahrs gegenwärtigen üblen »Zustand« verantwortlich machen (B I, S. 111). Während ihres Wien-Aufenthaltes trifft Elsa Cantacuzène nicht mit Hermann Bahr zusammen; und so bekennt sie Hofmannsthal rückblickend aus München am 27. Januar 1894. »Mir will's immer nicht aus dem Kopf, daß ich an Bahr vielleicht viel gehabt hätte, hätten wir uns kennen gelernt. Vielleicht bild' ich mir's ja nur ein, – es ist so ein Gefühl für oder gegen das ich eigentlich keine bestimmten Gründe habe.«

¹⁸⁰ Anspielung nicht entschlüsselt. Ein konkretes »Schattenspiel« Hofmannsthals ist aus dieser Zeit nicht überliefert. Möglicherweise bezieht sich das Wort auf das interne Bild der »Spielereischachtel«, in die beide ihre näheren Freunde einordnen; so führt Hofmannsthal am 26. Februar 1894 Richard Beer-Hofmann als »mein<en> Hofmann aus der Spielereischachtel« ein, während Elsa Cantacuzène zwei Tage später zitathaft von »Meine<r> Menschen-schachtel!« spricht.

18. Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal

Am 6. Januar 93.¹⁸¹

<Samstag>

Mein lieber Freund,

Da sind ein paar Blumen, die machen vielleicht die Stimmung wieder weich u. gut.¹⁸² Ein schöner Gruß liegt auch dabei u. ein herzliches »Gut' Morgen«, wenn Sie das vielleicht nicht gleich sehn sollten.¹⁸³ – Schad' ist's daß Sie nicht auf's Eis hinunterkommen,¹⁸⁴ es ist ein ganz schön warmes Zimmer dort, in dem stehn 2 Sopha's u. ein paar Stühle zum Ausruhn für müde Läufer! – ? Wir gehn jetzt von 1/2 12 – 1 hinunter.¹⁸⁵ – Ist's Ihnen recht, morgen statt zu Gallenberg's¹⁸⁶ – denen es Sonntag

¹⁸¹ Lies: 1894. Zwei Faltbögen, kl.-oktav, sieben beschriebene Seiten. Innenseiten (2 und 3, 6 und 7) durchgehend beschrieben, letzte Seite frei. – Elsas Tagebuchbericht vom 5. Januar an Hugo Bruckmann gibt nur spärliche Auskunft über mögliche Begegnungen mit Hofmannsthal in diesen Tagen; allein zum 1. Januar findet sich die Bemerkung: »Abends ein sehr hübsches festliches kleines dîner, Hofmannsthal führte mich.« Bei den weiteren Ereignissen: »Dienstag <2.1.> ein kleiner Ball bei Prof. Gomperz« (dem Klassischen Philologen und Philosophen Theodor Gomperz [vgl. oben Anm. 55], der mit seiner Familie seit Juni 1883 in der Reiserstraße den »Fürstenhof«, ein Jagdschloß aus der Zeit Karls VI., bewohnt; vgl. Kann [wie Anm. 55], S. 91f., S. 147f.) sowie »Gestern <4.1.; Donnerstag> ein ruhiger Abend bei Gallenberg's« (vgl. Anm. 186) wird Hofmannsthal ebensowenig erwähnt wie am 5. Januar: »bei Gomperz unten zu einem kleinen dîner«, obschon er anwesend ist.

¹⁸² Zu den neuerlichen Mißstimmigkeiten, die der Brief andeutet, muß es am Vorabend bei oder nach dem genannten »dîner« bei Gomperz gekommen sein.

¹⁸³ Anspielung nicht ermittelt; vielleicht ein Gedicht.

¹⁸⁴ Elsa Cantacuzène war bereits am 4. Januar »als Nachkur« zu ihrer Erkrankung »zum ersten mal heuer Schlittschuhgelaufen, das hat mir riesig gutgethan«. Auch am 5. Januar war sie auf dem »Eis« gewesen, »1/2 6 allein (ohne Conny, juchhe!)« (an Hugo Bruckmann).

¹⁸⁵ Statt »auf's Eis« zu kommen, findet sich Hofmannsthal am selben Nachmittag zum »5 o'clock tea bei Gabriele« ein (Tagebuch vom 6. Januar 1894: GW RA III, S. 376) – nach einem einleuchtenden Vorschlag Ellen Ritters (brieflich an den Herausgeber) wohl Leopold von Andrians ältere Schwester Gabriele (1870–1953), genannt Gabschi (vgl. BW Andrian, S. 87), seit 1890 verheiratet mit Konrad Graf von Wartensleben (1864–1931). Die Vermutung, Hofmannsthal spreche hier von Gabriele von Oppenheimer (so BW Beer-Hofmann, S. 211f.), hat wenig für sich; denn in diesem frühen Stadium seiner Beziehung zum Hause Oppenheimer hätte er die »verehrte Mama« seines Freundes Felix (vgl. BW Oppenheimer I, S. 47) schwerlich beim Vornamen genannt, zumal die »liebe, verehrte Baronin« (BW Oppenheimer I, S. 58) im Familien- und Freundeskreis »Yella« gerufen wird. – Am Abend dieses 6. Januar trifft er dann mit Elsa Cantacuzène zusammen; vgl. unten Anm. 194.

¹⁸⁶ Alexander Graf von u. zu Gallenberg Freiherr zum Thurn-Rosseck u. Gallenberg, geb. 1816, war am 7. Oktober 1893 verstorben; er hinterließ seine Ehefrau Therese, geb. von Bose (1834–1913), sowie die Töchter – Elsas Cousinen – Marie (1860–1945), seit 1889 verheiratet mit Joachim Freiherrn Brenner von Felsach (1859–1927), und die wegen ihrer Schönheit

nicht passt, – um 5 Uhr mit mir zu Goltz hinaus zu gehn?¹⁸⁷ Sie haben uns Beide für 6 gebeten; ich bleibe dann den Abend u. Sie halt so lange Sie können. Ja? Gallenbergs treffen wir ja dann so wie so Montag Abend bei Hedwig L.¹⁸⁸ –

Ich möchte noch über so Vieles so gerne mit Ihnen reden – Sie Manches fragen über Kunst, über Ihre Kunst.

Adieu. Die Sachen die ich von Ihnen habe, sende ich, folgsam wie die arme dumme kleine Frau, – zurück. –

Gestern war's schon ein bischen schwer, das »Merken Sie sich« – aber das schadet ja nichts. Wozu hat man gute Freunde wie Sie Ihre

Elsa

19. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

<6. Januar 1894>
<Samstag>¹⁸⁹

Melusine

Im Grünen geboren
Am Bache gefreit . .
Wie ist mir das Leben
Das liebe, so weit!

Heut hab ich geträumt
Von dem Weiher tief
Darin ich im Dunkel
Nicht schlief, nicht schlief:

Was sich im Weiher
Spiegeln gieng

berühmte Gisela (1862–1948), Gattin des österreichischen Oberleutnants Friedrich Baron von Hess-Diller (1847–1922); vgl. Anm. 198.

¹⁸⁷ Hugo Bruckmann erfährt unter dem 5. Januar: »Sonntag <7.1.>, wahrscheinlich ein letzter Abend bei Goltz«.

¹⁸⁸ Fürstin Hedwig Liechtenstein.

¹⁸⁹ Ein Quartblatt, zweimal gefaltet, einseitig beschrieben.

12

Melusine

Im Frühen geboren
 Dem Lauf geweiht.
 Ob's mir nur das habe
 Das liebe, so amitt!

Ob's sich im Winter
 Geigeln geant
 In warmen wasser
 Anzen sich fang:

Und in Adelfreien
 Gleitwunde Jahr
 Mit Hirscht und Proven
 In offnen Jahr . . .

Stuck? nicht?

6. I. 94.

Seit ich ich gebreitet
 Von dem Winter tief
 Darin ich im Winter
 Nicht pflanz, nicht pflanz!

Die Trauigen Linnen
 Wund ich es blüht
 Wund der Ball, der goldene,
 Kopfgegend finkt,

Roffgoldene Proven?
 Und postweise pferme?
 Ich hab es woggen
 Ich find's in ungewiss!

B. ST. B.
MÜNCHEN

Abb. 8: Hugo von Hofmannsthal an Elsa Cantacuzène,
 Wien, 6. Januar 1894 (BSB)

In meinen wachen
Augen sich fieng:

Die traurigen Bäume
Durch die es blinkt
Wenn der Ball, der goldne,
Rothathmend sinkt,

Und der Waldfrauen
Flüsternde Schar
Mit Thierleib und Kronen
Im offenen Haar ...

Rothgoldene Kronen?
Und Perlschnüre schwer?
...
Ich hab es vergessen
Ich finds nimmermehr!¹⁹⁰

Stuck?¹⁹¹ nicht?

6. I. 93.¹⁹²

¹⁹⁰ Das vermutlich Ende 1892 entstandene Gedicht wird im August 1894 in den »Blättern für die Kunst« (Zweite Folge. Dritter Bd.: August 1894, S. 79f.) gedruckt (vgl. SW I Gedichte 1, S. 36) – mit kleinen Abweichungen gegenüber der vorliegenden Reinschrift; vgl. dazu SW II Gedichte 2, S. 527; die dortige Anmerkung, Hofmannsthal habe das Gedicht »nach München« geschickt, ist zu korrigieren.

¹⁹¹ Franz (seit 1906: von) Stuck (1863–1928); Maler, Illustrator und Plastiker; Mitbegründer der Münchner Secession. Hofmannsthal hatte kurz zuvor einen Aufsatz über »Franz Stuck« beendet, der wenige Tage später in der Wiener Literatur-Zeitung »Neue Revue« erscheint (V. Jg., 1. Bd., Nr. 5. 17. Jänner 1894, S. 148–151; GW RA I, S. 529–533).

¹⁹² Die zunächst irrtümlich gesetzte Jahreszahl – wohl von der Empfängerin? – zu »94« berichtigt.

20. Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal

Sonntag 7. I. 94.¹⁹³

Mein lieber Freund,

Mir ist's recht weh um's Herz seit gestern,¹⁹⁴ seit Sie mir gesagt, es liege wie eine verborgene Unwahrheit zwischen mir u. Ihnen!¹⁹⁵ Ich bin so ehrlich u. wahr gegen Sie gewesen, so ohne jeden Rückhalt voll Vertrauen. – Aber das soll kein Vorwurf sein, – ich bild' mir ein, es ist Ihre Empfindung aus den uns umgebenden unwahren Verhältnissen heraus gesprochen¹⁹⁶ u. aus Ihrer nervösen Stimmung neulich Abend dazu. Vielleicht auch – nein sogar ganz sicher, – war ich unnatürlich u. verwirrt, weil auf mich, wie ich Ihnen schon einmal sagte, dieses Widerspruchsvolle Unharmonische immer diesen Einfluß hat. Wir wären Beide anders gewesen, hätten wir ruhig zusammensein u. die jeweilige Stimmung ausklingen lassen können. – – –

Weil so Vieles ist, über das ich nicht leicht mit wem Andern so wie mit Ihnen reden kann, u. weil mir's oft war, als wären wir Zwei doch ganz allein beisammen mitten unter den andern Menschen u. mir das so heimlich war, drum hatte ich mich so sehr sehr gefreut auf diese letzten Abende u. Tage die ich noch recht für's Zusammensein mit Ihnen hab

¹⁹³ Drei Faltbögen, kl.-oktav. zwölf beschriebene Seiten; davon die Innenseiten der Bögen (S. 2 und 3, S. 6 und 7, S. 10 und 11) durchgehend beschrieben.

¹⁹⁴ Zu diesen erneuten Spannungen war es am Abend des 6. Januar gekommen, wohl während oder nach der »soirée bei Fanny Liechtenstein« (d. i. Franziska Prinzessin von und zu Liechtenstein [1866–1939], älteste Tochter des Fürsten Alfred von und zu Liechtenstein [1842–1931]), die Elsa am 5. Januar im Brief an Bruckmann für »Morgen Samstag« erwähnt hatte. Hofmannsthals Seelenlage läßt sich aus seinem Brief an Leopold von Andrian – vielleicht vom selben »Samstag«, dem 6. Januar 1894 – ablesen: »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 Tun eine äußerliche und willkürliche ist« (BW Andrian, S. 21: »Samstag«; in den Erläuterungen [S. 449] unbestimmt auf »Samstag 1894«, in B I, S. 94f., hingegen auf »Samstag, 6. Jänner 1894« datiert).

¹⁹⁵ Daß die gereizte Stimmung sich zuspitzt, zeigt Hofmannsthals Tagebucheintrag vom 8. Januar, zitiert oben S. 33 und unten in Anm. 200.

¹⁹⁶ Am nächsten Tag äußert sich Hofmannsthal gegenüber Felix Oppenheimer: »Was die Leute schon wieder an mir wundert, kann ich mir im Augenblick gar nicht vorstellen. Ich glaub der ewige Anstoß ist, dass Menschen von meiner Art sich bestreben in dem allgemeinen sittlichen Tod oder Starrkrampf sich doch einigermaßen am Leben zu erhalten. / Eigentlich leb ich ja auch, wie alle Welt, von der Hand in den Mund: nur in einem kleinen Bogen« (BW Oppenheimer I, S. 55: 8. Januar 1894).

ausnützen wollen. Aber wenn's nun nicht sein soll – denn ich will Sie verstehn u. so machen wie's Ihnen am liebsten ist – so erfüllen Sie mir auch eine Bitte, ja? – Ich möcht' nicht, daß wir uns dieses eine letzte Mal wieder so unruhig u. unnatürlich sehn u. dieser dissonnirnde Eindruck der letzte bleibt, der Schatten soll weg u. eine liebe leichte Erinnerung uns bleiben; – allein u. in der freien wahren Natur werden wir auch den Ton für unsern Verkehr wieder finden u. als die »Kinder im Wald« aus einander gehn als die wir uns zuerst gefunden. Sagen Sie bei der Fürstin¹⁹⁷ (deren Einladung übrigens zu Gallenbergs verlegt wurde¹⁹⁸) ab; ich übernehm's auch u. sein Sie um $\frac{3}{4}$ 5 heute unter den Arkaden der Oper. Wir wandern dann mit einander eine schöne liebe gute Stunde gegen Nussdorf zu; – ob Sie noch mit zu Goltz hinein wollen oder nicht, das machen Sie wie's Ihnen lieber ist. Bitte sagen Sie ja! – Ich drücke Ihnen herzlich die Hand u. dank' Ihnen für die geschriebenen Gedichte u. die Freude die Sie mir damit gemacht haben.

Behüt Sie Gott!

Elsa.

Wenn ich nichts mehr höre, wart ich um $\frac{3}{4}$ 5.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Fürstin Hedwig Liechtenstein; auch sie hatte wohl für diesen Sonntag geladen.

¹⁹⁸ Am Montag, dem 8. Januar 1893 hält Hofmannsthal im Tagebuch fest: »Bei Gallenbergs. Beide Schwestern haben wunderschöne, aristokratische, liebe Hände. / die Baronin Diller einen entzückenden ovalen kleinen Kopf wie die Frauen des Lionardo« (GW RA III, S. 377). Auch Elsa ist anwesend.

¹⁹⁹ Unter dem gleichen Datum »Sonntag, 7. I.« 1894 heißt es im Tagebuch: »Mit Elsa Cantacuzène zu Golz hinausgegangen. [...] Sie erzählt mir ihre Liebesgeschichte zu Ende. Das Jahr am Altenburger Hof. Das Nervenfieber. Alles ganz gewöhnlich nur sehr schwer die concreten Menschen in diese Situationen hineinzudenken. Ich lasse sie draussen und fahre herein in die Oper (»Meistersinger«)« (GW RA III, S. 377), die, laut Programm-Hinweis der »Neuen Freien Presse« vom selben Tag, um 7 Uhr beginnt.

Wien 10 I. 94.

17 Hofmannsthal
Wien



Ihnen Lieber, — Hoch
achtung sind die großen beidseitigen
guten Freundschaft. die Sie mir von Frau
Josephine gepflegt haben, in Bezug
auf meine Beförderung in dem Hof
das große Hof- und guten Hofmannsthal
guten Hofmannsthal und guten Hofmannsthal
wegen der großen Freundschaft und der großen
Freundschaft die Sie mir haben, in Bezug
auf die große Freundschaft und der großen
Freundschaft die Sie mir haben.

Abb. 9: Elsa Cantacuzène an Hugo von Hofmannsthal,
Wien, 10. Januar 1894 (FDH)

Es ist ein, wie die, bayerische Kunst-
tätigkeit ^{Kalze, Stendal} vortrefflich ist. noch einige
bessere Vagen, nämlich nach die
mit zu haben vortrefflich vortrefflich das
moderne vortrefflich Litteratur.
Von Kalze kommt es jetzt einige
vortrefflich bayerische (vortrefflich-
dunkel ab vortrefflich vortrefflich), vortrefflich-
de die vortrefflich vortrefflich, ab
die vortrefflich, Es ist vortrefflich vortrefflich
für die: Les lys de la vallée, — Mis-
sions perdues, — Vie parisienne
— Séamus, — Misères de la vie con-
jugale, — Vie des braves, —
La paix du ménage. —

Wissen Sie noch, wie sehr wir Ihnen
dieses Papier danken, wenn wir
die Sache nicht machen wollen? —
Sie haben Sie nicht, das ist sehr
sehr dankbar für Sie. —

Ich hoffe, wenn ich dieses
wiederhole, werde ich es für mich
nicht, das wir nicht selbst die
Belastung abzugeben haben,
zusammenzufassen in mit ein-
ander zu haben oder ^{zusammen} zu
arbeiten. — ~~Das ist ein sehr
wichtiges Thema.~~

~~Das ist ein sehr wichtiges Thema.~~
Die letzten Worte mögen Sie

21. Elsa Prinzessin Cantacuzène an Hofmannsthal

Wien 10 I. 94.²⁰⁰

<Mittwoch>

Mein Lieber, – Noch immer sind die großen Orchidéen ganz frisch, die Sie mir am Neujahrstag geschickt haben, u. sagen mir am Anfang u. am Schluß des Tages Ihr »guten Morgen oder gute Nacht oder guten Morgen.«²⁰¹ Diese Grüße haben so was Lebendiges als wären Sie selber da, u. drum hab ich's Ihnen sagen müssen. Eigentlich wollt' ich Sie aber bitten daß Sie mir die besprochenen Büchertitel (Balzac, Stendal)²⁰² aufschreiben u. noch einige Andere dazu, nemlich was Sie mir zu lesen rathen aus der modernen deutschen Litteratur. Von Balzac könnte ich jetzt Einiges antiquarisch bekommen (ich entdeckte es gestern zufällig), möchte Sie aber vorher fragen, ob Sie meinen, daß ich mir's kaufen soll: Les lys de la vallée, – Illusions perdues, – Vie parisienne, – Lécamus, – Misères de la vie conjugale, – Vicaire des Ardennes, – La paix du ménage.²⁰³ –

Wissen Sie noch, wir haben nie einen Bleistift gefunden, wenn wir die Sachen notiren wollten, ? – da haben Sie einen, den ich auch schon benützt habe. –

Manchmal, wenn ich d'rüber nachdenke, scheint mir's so merkwürdig, daß wir uns selber die Gelegenheit abgeschnitten haben, zusammen zu

²⁰⁰ Ein Briefbogen mit aufgedrucktem Medusenhaupt am linken und der gedruckten – hier durchgestrichenen – Adresse: »17 Arcisstraße / München« am rechten oberen Rand, vier beschriebene Seiten. Es handelt sich um das Briefpapier der Baronin Fanny de Worms: Abb. 9. – Der Brief antwortet auf Hofmannsthals »Adieu« (siehe oben S. 33) am Abend des 8. Januar auf dem Heimweg von der Einladung im Hause Gallenberg. Im Tagebuch heißt es: »Nachhaus mit Elsa C<antacuzène>. Warum erinnert mich irgend etwas an ihrem Wesen an Stefan George? Irgend etwas, das mir unheimlich ist, als ob es Gewalt über mich haben wollte« (GW RA III, S. 377). Auch in einem undatierten, in diese Zeit einzuordnenden Konvolut von Blättern zum »Roman des inneren Lebens« (H IVA 71.51) wird »Elsa Cantacuzène« neben »Stefan George« gerückt.

²⁰¹ Anspielung auf Hofmannsthals Zeilen vom 24. Dezember 1893: oben S. 65.

²⁰² Die Klammerbemerkung nachträglich über der Zeile eingefügt.

²⁰³ Zu den genannten Werken: *Le lys dans la vallée* (Paris 1836); *Illusions perdues* (Paris 1843); *Scènes de la vie parisienne* (Dritte Serie der »Études de mœurs au XIX^e siècle«) (Paris 1837); unter dem Titel »Les Lecamus« war 1841 der erste Teil von Balzacs Versuch »Sur Catherine de Médicis« in der Zeitschrift »Le Siècle« veröffentlicht worden; er wird 1843 mit der geänderten Überschrift »Le Martyr calviniste« als erster Teil von »Catherine de Médicis expliquée« gedruckt; *Petites misères de la vie conjugale* (Paris 1845); *Le vicaire des Ardennes* (Paris 1822); *La paix du ménage* (Paris 1830).

sein u. mit einander zu reden oder gemeinsam Schönes zu genießen; –²⁰⁴
Die letzten Male vergingen ja über meinem Erzählen,²⁰⁵ – u. dann hat
das Selbsterleben eines wunderschönen Traumes alles Andere zurückge-
drängt. – Seit er vor Tages Klarheit zergehen mußte, verlangt das Übrige
wieder sein Recht – das Verlangen nach Gedankenaustausch u. nach
Verstehenlernen dessen was das Leben u. vor Allem die Kunst uns zu
sagen haben; – wie mir das abgeht, nicht mehr mit Ihnen sprechen zu
können! Ich komme mir wieder so ganz isolirt vor. – Wir reisen Samstag
oder Montag.²⁰⁶ Freitag vorm. geh' ich noch einmal in's Museum, – aber
nicht zu den Pavianen; in's Andere.²⁰⁷

Adieu. Treulichst – – Elsa.

22. Hofmannsthal an Elsa Prinzessin Cantacuzène

<Wien, 11. ? Januar 1894>²⁰⁸

Balzac

Illusions perdues
César Birotteau
Peau de chagrin
Ménage de garçon²⁰⁹

²⁰⁴ Es folgen anderthalb unlesbar gemachte Zeilen mit der Bemerkung: »(Bitte um Verzeihung!)«; vgl. Abb. 3, S. 77).

²⁰⁵ Vgl. oben Anm. 199.

²⁰⁶ Abreisetag ist Samstag, der 13. Januar: »mit dem Orientexpress $\frac{3}{4}$ 9, sind spät Nachm. in München« (an Hugo Bruckmann vom gleichen Tage).

²⁰⁷ Gemeint sind wohl die zwischen 1872 und 1889 erbauten neuen Hofmuseen, zwei übereinstimmende Gebäude zu beiden Seiten des Maria-Theresia-Platzes, das westliche für die Naturhistorischen, das östliche für die Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses bestimmt. In ersten Stock des Naturhistorischen Museums werden die zoologischen Sammlungen gezeigt, unter ihnen im berühmten »Affensaal« »die menschenähnlichen Affen in ausgezeichneten Exemplaren« (Karl Baedeker: Österreich-Ungarn. Leipzig ²²1890, S. 35). Vermutlich plant Elsa Cantacuzène, am 12. Januar 1894, einen Tag vor ihrer Abreise, nicht dieses, sondern das gegenüberliegende Kunsthistorische Hofmuseum zu besuchen.

²⁰⁸ Abgetrennte Hälfte eines Briefbogens, kl.-oktav.

²⁰⁹ Zu den genannten Werken Balzacs: Illusions perdues (Paris 1843; vgl. oben Anm. 203); Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau (Paris 1838); La peau de chagrin. Roman philosophique (Paris 1831); Un ménage de garçon (Paris 1842).

Stendhal (Henry Beyle)

le rouge et le noir; Physiologie d l'amour, Chroniques italiennes;²¹⁰

G. Hauptmann: Der Apostel²¹¹

Julius Hart: Sehnsucht²¹²

D. v. Liliencron: Adjutantenritte oder andere Gedichte²¹³

überhaupt nicht zuviel lesen!

zu viele Dinge im Kopf und bin absolut unfähig, zu reden, außer ganz äußerliches, habe gegen ein intimes Gespräch in solchen Epochen einen förmlichen Widerwillen.²¹⁴

Adieu. Ich meine: leben Sie wohl.

Lauter dumme banale Ausdrücke!

Hugo.

Also Adieu! mit meinem neuen Bleistift der hoffentlich lauter gescheidte Sachen schreibt.²¹⁵

²¹⁰ Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX^e siècle (Paris 1830); Physiologie de l'amour (De l'amour) (Paris 1822); Chroniques italiennes (1837–1839).

²¹¹ Gerhart Hauptmann: Der Apostel. Bahnwärter Thiel. Novellistische Studien. Berlin 1892.

²¹² Julius Hart: Sehnsucht. Berlin 1893.

²¹³ Detlev von Liliencron, Adjutantenritte und andere Gedichte. Leipzig 1883. – Schon zwei Monate früher hatte Hofmannsthal am 6. November 1893 Richard Dehmel erklärt, daß »wir hier in Wien« uns neben anderem »an jedem feuchtwarmen Vers des Liliencron [...] und der Sehnsucht des einen Hart« freuen (HB 21/22 [1979], S. 4; gemeint ist der oben genannte Julius Hart [1859–1930], jüngerer Bruder des Dichters Heinrich Hart [1855–1906]). Noch am 11. Mai 1904 wird Hofmannsthal in einem apologetischen Brief an Karl Kraus beteuern, daß er zahlreiche Gedichte Liliencrons »wundervoll finde, so überaus wundervoll« (GW RA I, S. 637), obwohl sich inzwischen seine Haltung gegenüber dem Dichter grundlegend geändert hatte und er seine Abneigung gegen dessen Produktion nicht verhehlt; Harry Graf Kessler referiert im Tagebuch vom 27. August 1903, Hofmannsthal habe »Liliencron nicht einmal in seinem Bücherkasten stehen. Es sei ihm, als ob in seinen Büchern immer wieder plötzlich ein Schmutzfleck dazwischensei« (Das Tagebuch. Dritter Bd.: 1897–1905. Hg. von Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Stuttgart 2004, S. 592; vgl. ferner HB 12 [1974], S. 394–398; BW Kassner [2005], S. 50f.). Auch Julius Hart wird er künftig nicht mehr erwähnen.

²¹⁴ Am vermutlich selben Tag, dem 11. Januar 1894, klagt Hofmannsthal Edgar Karg von Bebenburg, daß es ihm augenblicklich »manchmal unmöglich« sei, »mich ordentlich zu sammeln. [...] Manchmal kommt mir vor, als ob ich anfinge, zu den Dingen des Lebens eine festere Beziehung zu bekommen, das wäre sehr gut. Dann aber wirbelt wieder alles im Kreis herum« (BW Karg Bebenburg, S. 44).

²¹⁵ Satz zugefügt mit jenem Stift, den Elsa Cantacuzène am Vortag mitgeschickt hatte.

Anhang

Elsa Bruckmann-Cantacuzène Ausgewählte Gedichte und Texte aus den Jahren 1882 bis 1926

Lenzeswehen²¹⁶

Windesflüchtig ziehn die Wolken,
Waldesbäume rauschen froh,
Lust'ge Wellen auf dem Wasser;
Was beweget mich denn so?

Bäume, Wolken, Wasserwogen,
Treibt der ungestüme Wind;
Möcht wohl wissen, wer mir wirret
Die Gedanken so geschwind!

Ist es auch das Lenzeswehen,
Das sein wonnig Lied heut singt,
Und das mit gewalt'gem Brausen
Mir bis in die Seele dringt?

Was es ist, ich kann's nicht fassen,
Doch voll Jubel mich's durchzieht,
Und mit euch, ihr Lenzeslüfte,
Singe ich mein brausend Lied.

Daß es Winde weitertragen,
Daß es Wellen Wogen sagen,
Wie so selig ich heut bin!
Über Berg und See soll's dringen,
Alle Lüfte sollen's singen,
Bis hoch zu den Wolken hin.

²¹⁶ 1882 – Im Garten der Seele (wie Anm. 5), S. 6.

Wahlspruch²¹⁷

Klar erkennen, heiß empfinden,
Freud genießen, Leid verwinden,
Rastlos schaffen, andern leben,
Treue Lieb in alles weben,
Sich selbst und dadurch das Schicksal zwingen,
Und mutig nach Licht und nach Wahrheit ringen,
Es muß gelingen!

Warum?²¹⁸

Wenn Du nicht meine Thränen
Trocknen kannst
Sonne, warum scheinst Du?
Wenn Du nicht brennend Sehnen
löschen kannst
Regen warum weinst Du?
Wenn Du nicht meine Schmerzen
kühlen kannst
Wind warum wehst Du?
Wenn Du nicht kranken Herzen
Wohlthu'n kannst,
Lied, was dann verstehst Du?
Und wenn er so leicht Dich vergessen kann
Warum wollte er meine Liebe dann?

²¹⁷ 1886 – Ebd., S. 47.

²¹⁸ 1892 – So in Hofmannsthals Abschrift vom »December 1893«, deren Kopie ich Frau Ellen Ritter verdanke (vgl. oben Anm. 124). Bei der Übernahme in den Band »Im Garten der Seele« (wie Anm. 5), S. 7, hat Elsa Bruckmann-Cantacuzène die Verse auf »1892« datiert und, abgesehen von kleineren orthographischen und sprachlichen Abweichungen (so in Vers 9: »Wind, *oh*, warum wehst du?« und Vers 10 der Singular: »krankem Herzen«), die beiden letzten Verse gestrichen.

Gute Nacht!²¹⁹

Du Liebster mein
Süß sollst Du ruhn
Träumen von uns zwei!
Warst Du nicht dabei
Was[s] sollt ich thu'n
Im Traum allein?
- - -
Gute Nacht ...

Guten Morgen!²²⁰

Guten Morgen, Liebster mein,
Hör, wach auf!
's ruft dich lichter Sonnenschein,
Schnell, steh' auf!
's ruft dich ein Zigeunerkind,
Hör, wach auf!
Guten Morgen! – Wie der Wind,
Schnell! – Steh auf!

Gruß²²¹

Es blüht im Frühlingssonnenschein
Ein rotes Heideröselein
Für dich! –

²¹⁹ 1893 – So in Hofmannsthals Abschrift (vgl. Anm. 218); Elsa Cantacuzène hatte die Verse schon am Abend des 12. November 1893 Hugo Bruckmann zugeleitet. Beim Druck in der Sammlung »Im Garten der Seele« (S. 10) hat sie das Gedicht auf »1893« datiert und die Überschrift »Gute Nacht!« in der ersten Zeile wiederholt: »Gute Nacht, du Liebster mein«, und im dritten Vers das zunächst auf »dabei« reimende »uns zwei!« durch das auf »mein« und »allein« reimende »uns zwei'n« ersetzt. Das Gedicht hat möglicherweise auf den Ton einer verworfenen Schlußstrophe in Hofmannsthals am 6. Dezember 1893 niedergeschriebenem Gedicht »Kirchthurm« eingewirkt: »Da droben frei! / Wir 2 allein! / Mein Gott warum / Wird das nie sein? / Nie wirklich sein?!« (SW II Gedichte 2, S. 331).

²²⁰ 1893 – Im Garten der Seele (wie Anm. 5), S. 10.

²²¹ 1893 – Ebd., S. 9.

Es träumt im Frühlingsmorgenwind
Ein braunlockig Zigeunerkind
Für dich! –

Heid'röselein
Im Sonnenschein,
Zigeunerkind
Im Morgenwind,
Die schicken durch die Lenzeslüfte
Viel Liebestreu und Blütendüfte
Für dich! –

Ein Sonntag ist's²²²

Ein Sonntag ist's u. frühe Morgenstunde:
Die weiche Frühlingsluft
Webt leise Märchenträume –
Es atmen alle Bäume
Und Blüten süßen Duft,
Ein lautlos drängend Werden füllt die Runde.
Und von der Woche Schaffen ruhend, sinnt
Gott, ob der Erde, seinem Lieblingskind.
Da, – in der Dämm' rung zwischen Tag u. Nacht,
Durch diese ahnungsbanke Lenzespracht,
Fällt zu der traumverlor'nen Erde, golden
Ein Säuseln uns'res Herrn! –
Es wird zum Elfenkinde –
Und Wasser, Licht u. Stunde
Und jeder kleine Stern
Und auf den Bäumen all' die Blütendolden
Und auch die Menschen, – helle grüßen sie
Das Elfenkind, – u. nennen's: Symapthie.

²²² Eingetragen in ein in Halbleder gebundenes Schreibbuch mit dem Titel: »Gedichte. (1893–1906)«; nicht aufgenommen in den Band »Im Garten der Seele«.

<Aus »Nordwijk on Zee, Juli 1913«>

Dünenbilder I.²²³

Sand'ge Gründe, sand'ge Hänge, –
Und ein leuchtendes Gedränge
Roter, gelber, blauer Blüten.
Drüber hoch und grau der Himmel
Und der Wolkenschatten Brüten –
Still der Mühle Flügelschlagen. –

Wo der Weg sich niederwindet,
Dünenzug dem Meer verbindet,
Leichten Bogens, – zieht den Wagen,
Sandbeladen, müd ein Schimmel.
Bald verdecken ihn die Hänge,
Drauf die Mohne still verglühten
Und vom Turm die Glockenklänge.

Dünenbilder II.²²⁴

Weit hinaus, weit hinaus
Rauscht das Meer in weißen Wellen,
Tief herab, tief herab
Hängen Wolken schwer und grau.

Und die Dünenhöhen türmen
Sich ins Land in großen Wogen:
Sandgewandelt so in Stürmen
Kommt das Meer ins Land gezogen
Weit herein. –

²²³ Im Garten der Seele (wie Anm. 5), S. 22.

²²⁴ Ebd., S. 23.

Winde brausen, Halme wehen,
Große Wolken drüber gehen
Schwer und grau. –

Chorlied an der See²²⁵

Sand, Sand, brauner Sand,
Auf dem langen flachen Strand,
In den grünen
Bogendünen,
Wo in weiten Wellenlängen
Leicht sich baut zu weichen Hängen
Brauner Sand
Tief ins Land.

Schwer, schwer, grau und schwer
Liegt der Himmel und das Meer.
Nur der Wogen
Schaum'ge Bogen
Milchweiß in das Graue sprühen,
Ihre Silberkronen blühen
Perlenschwer
Übers Meer.

Sand, Sand, brauner Sand
Rinnst du ewig, lebend Band,
Das sich tiefstem Grund entwindet,
Was geschieden scheint, verbindet;
Und, wie deine Körner wandern,
Löst sich eines aus dem andern:
Land wird Meer, und Meer wird Land –
Sand, Sand,
Brauner Sand. –

²²⁵ Ebd., S. 26.

Leer²²⁶

Ins Dunkel rief ich Träume. Doch es stiegen
Die Nebel dicht und kalt um mich empor.
Sie schlingen feuchten Kreis um Aug' und Ohr,
Daß Kraft und Klang und Licht versiegen, –
Sie steigen, wachsen: Mauern ohne Tor.

Dahinter wogt was mir entchwand: das Leben
In gold'nem Spiel. Tot aber ist der Raum
Der blieb, ist leer von Bildern und vom Traum;
Erstorben der Gestalten Ineinanderweben,
Und ob ich selbst noch atme, weiß ich kaum.

Für Norbert von Hellingrath,
gefallen vor Verdun, 14.12.1916²²⁷

Ich sä'te –
Und es wuchs die Saat.
Die Halme schossen
Und die Ähren bräunten
Sich leise schon – und rote Blumen glühten.
In heil'gem Sonnenbrüten harnte
Der letzten Sommerreife meine Saat.
Da kam der Tod.
Und schnitt in einer Nacht,
Was prangend stand –
Und bracht' die vollen Garben
Ein in sein dunkles Haus. –

Nun schweigt ihr Flöten,
Welkt ihr Kränze,
Es gibt kein Erntefest für unsre leeren Hände.

Starnberg 1917

²²⁶ Ebd., S. 29.

²²⁷ Ebd., S. 37.

In ein Gästebuch²²⁸

In dieser Zeiten schwerer Wende,
In diesen Tagen friedeloser Hast
Ward uns zu ruhesamer Rast
Dies bergumschlossene Gelände.
Und auf dem Tagwerk unsrer Hände
Und auf der künft'gen Tage Last
Wird nunmehr liegen all der Glast,
Den eines späten Sommers Ende,
Den Herbstes Farbenflammenbrände
Zu Scheidens Feier angezündet
Und neuer Tage Licht verkündet.
Habt Dank für diese wundersame Spende!

Bad Aussee 1922

Der Tag von Versailles²²⁹

Kennt Ihr den bleichen Tag, der heut die
Nacht verjagt,
Der allen Tagen, die ihm folgen, höhrend
weetersagt:
»Ich schuf die dumpfe Schmach,
Ich schuf die Ketten!
Verkünde laut es in de Dörfern,
Höfen, Städten:
Ich peitsche Euch durch's Jahr, bis Ihr
verzweifelt fragt:
Wer wird, wer wird dereinst uns retten?« –
Kennt Ihr den Tag?

²²⁸ Ebd., S. 17.

²²⁹ 1922 – Ebd., S. 42.

Trutzlied²³⁰

Und da mein Ahn' ein Kaiser war,
Ein Freiheitsheld sein Sproß,
Mein junger Vater ein Husar,
Der Kühnste seiner Reiterschar,
Ein Führer hoch zu Roß, –

So macht ihr mich auch nimmermehr
Zum Sklaven oder Knecht!
Der Drohung setz' ich Gegenwehr
Und feil ist Freiheit nicht und Ehr'
Ging es uns noch so schlecht!

So, wie mein Ahn' ein Kaiser war,
Kann ich auch einer sein!
Und bin ich kein gekrönter zwar,
Brennt mir's im Herzen heiß fürwahr:

²³⁰ Ebd., S. 46. Die Handschrift, datiert auf »29./30. VIII. 24«, bietet eine zusätzliche, ursprünglich dritte Strophe:

Wer seinen Rücken nicht gleich bückt
Sowie ihm Einer droht,
Nicht leidig klagt u. feig sich drückt,
Dem ist der Weg noch stets geglückt
Aus Schand u. Spott u. Not!

Zudem heißt es dort in der Schlußstrophe: »Mich führten Hakenkreuz und Aar«.

In den typierten Druckvorlagen zu »Im Garten der Seele« ist diese ursprünglich dritte Strophe handschriftlich durchstrichen und in der letzten Strophe das ursprüngliche »Hakenkreuz und Aar« durch »der stolze Aar« ersetzt worden. Der Verzicht auf das »Hakenkreuz« als beglaubigendes Symbol wirft ein Licht auf Elsa Bruckmanns inneren Wandel, der spätestens seit November 1938 zu belegen ist. Ihre einst rückhaltlose Begeisterung für Hitler und den Nationalsozialismus war einer ernüchterten und zweifelnden Enttäuschung gewichen, seit sie mit »Entsetzen« die »teuflische Barbarei« der »schamlosen Judenverfolgung« erkannt hatte und, wie der befreundete Widerstandskämpfer Ulrich von Hassell notiert, »immer stärker verzweifelt [war] über die Entwicklung des Mannes, für den sie alles eingesetzt hatte. Sie klammert sich noch an die Restbestände ihrer sentimentalen Anhänglichkeit und ihrer Hoffnungen, aber in ihrem Verstand hat sie ihn gänzlich abgeschrieben« (Die Hassell-Tagebücher 1938–1944. Ulrich von Hassells Aufzeichnungen vom Anderen Deutschland. Hg. von Friedrich Freiherr Hiller von Gaertringen. Berlin 1988, S. 63 und 73: 27. November und 25. Dezember 1938); vgl. BW Taube, S. 328f., sowie die Zeugnisse bei Joachimsthaler (wie Anm. 44), S. 125–128.

Mich führte stets der stolze Aar:²³¹
Die Krone ist doch mein!

August 1924

Es tagt²³²

Wir gingen in Knechtschaft, wir gingen in Nacht,
Wir waren betrogen, geschlagen,
Und niemand wollte was wagen!
Vergessen die Helden – verschlafen die Wacht,
Die Ehre verspielt und die Freiheit verlacht,
Als wollte es nimmermehr tagen.

Da tönte ein Ruf durch die bleierne Nacht,
Vom Morgenwind weckend getragen,
Da klang es wie Trommelschlagen!
So daß wir jählings vom Schläfe erwacht:
Es naht uns der Führer: »Nun sei es vollbracht,
Erhebt euch, – es soll wieder tagen!«

September 1926

²³¹ Anspielung auf den kaiserlich-byzantinischen Wappenadler; vgl. Sturdza (wie Anm. 11), S. 455.

²³² Im Garten der Seele (wie Anm. 5), S. 44.

Glück²³³

Ich war krank: durch Wochen lag ich im Fieber. Das ist nun vorbei. Nur ein Gefühl tiefer süßer Mattigkeit ist mir davon geblieben.

Heute früh hat man mir Blumen geschickt: bunte leuchtende, eine ganze Menge. Von zu Haus.

Jetzt ist's kühler Abend und die Dämmerung sehr still und friedlich. Aus meinen Kissen heraus schau ich in die duftenden Blüten.

Und es ist als trügen sie mich fort auf ihrem leisen sehnsüchtigen Atem.

Fort, weit fort, wo sie gestanden sind, die blauen Genzianen,²³⁴ im goldenen Sonnenschein. Kurzes keimendes Gras wächst daneben und helle Hundsveilchen. Und dann – ein ganz roter Fleck, mitten drin in der Wiese! Wenn man näher kommt, sind es zahllose kleine tiefrosige Sterne auf schlanken Stengeln: weiche Mehlprimeln, die würzig riechen nach Alpenerde und Alpenwasser.

Steil steigt der grasige Hang auf. Und blau, tief blau, wolkenlos und wundersam hoch in seiner blauen Unendlichkeit wölbt sich der Himmel darüber.

Wie wir rasch atmen vom scharfen Steigen!

Dem blauen Himmel zu: immer näher! Und: – wer der Erste oben ist? Du lachst mir schon zu und breitest die Arme aus, und jetzt komm' ich dir nach, Hände und Hut und Gürtel voll Blumen.

Wie deine Augen glänzen, und die Sonnenstrahlen in den Thauperlen! Und wie reich und frei und groß wir da oben stehn, – wir zwei, unter'm wundersam hohen, wolkenlos blauen Himmel.

*

Im andern Glase stehn meine Wasserpflanzen: zarte Sumpfgräser und rosa Baldrian und runde, goldgelbe Butterblumen.

Und wie's immer dämm'riger wird im Zimmer, wachsen die feinen Gräser, werden lange schlanke Schilfhalme, und wachsen in den matten

²³³ Pan II (1896/97), Heft 3: November 1896, S. 219f. In mehreren vorangehenden hand- und maschinenschriftlichen Fassungen mit »Dämmerung« überschrieben und auf »1896« datiert (Bruckmanniana Suppl. Schachtel 5).

²³⁴ Meist poetisch gebraucht für Enziane, nach dem botanischen Namen *Gentiana*.



Abb. 10: Aus Elsa Cantacuzènes Skizzenbuch, 1888 (BSB)

Abendhimmel. Der schmale Sichelmond scheint zwischen ihren Spitzen durch, wie auf einem japanischen Bild. Er hat einen merkwürdigen, abgetönten Glanz in der halben Helle, die der Tag noch übrig gelassen.

Tuffige weiße Spireen-Dolden²³⁵ blühen im knistrigen Rohr, zwischen dünnen geraden Binsen. Unter geheimnisvollem Dickicht von Schilf und Tang träumt das dunkle Wasser. Und ein paar Seerosen mit schlüpfrigen Schlangestengeln und runden flachen, feuchtschweren Blättern.

Unser Kahn liegt ganz still. An dem langen blühenden Halm, der darüber schwankt, wiegt sich schlaftrunken eine Libelle.

Du hast mich niedergezogen zu dir: mein Kopf lehnt an deinem Knie. Die Haare hast du mir aufgelöst, daß sie über den Rand des Bootes in's Wasser fließen. Meine Augen aber tauchen in deinen Blick. Und langsam beugst du dich zu mir herunter, bis dein Mund auf meinen Lippen ruht. Heiß und lange.

Wie ein seliger Atemzug bebt ein Hauch über das Wasser in der weiten einsamen Stille.

*

Und drüben mein Flieder – wie er duftet! – wie von einem tiefen Nachthimmel mit lauter Sternen!

Wir kommen heim. Durch die kleine Gartenthür, wo die Akazien stehn, und dann vorbei an der Linde, der alten breitästigen, mit der Bank darunter.

Friedlich, traumverloren in tiefem Schatten, schläft unser Haus. Längs der Mauer blühen Pfirsiche und Weichseln. Und die rankenden Kletterrosen am Terrassengeländer fangen auch schon an.

Wir gehen die Stufen hinauf. Vom Garten her, aus allen Büschen, wogt der weiche Fliederduft. Ein lauer Wind neigt die blütenschweren Aeste und weht weiße Flocken aus den Kastanienbäumen.

Leise treten wir an's Fenster, das weit offen steht, damit die Sommernacht hinein kann, in's heimliche Zimmer.

Drinnen brennt die Lampe, grün verhangen. Und wo ihr Schein sich in Schatten verliert, in der Ecke, steht das kleinen Bett. Ein lockiger Kinder-

²³⁵ Blütendolden des Spierstrauchs (*Spiraea*); der botanische Gattungsname bezieht sich auf die oft gedrehten Früchte, von griechisch *spira*, lateinisch *spira*: das Gewundene.

kopf ruht in den Kissen, und aus der weißen Decke dehnen sich zwei Aermlein rund und rosig.

Still, ganz still und verträumt ist der dämmerige Raum. –

Da fliegt über uns weg, aus dem Gartendunkel, ein Falter hinein, in großem seligem lichttrunkenem Flug. –

Und du ziehst mich eng an dich. Dein Auge leuchtet: »Mein süßes Weib!« sagst du leise. Und du küßt meine Stirn und meine Haare, mit denen der Wind spielt. –

Und weiße Flocken wehen aus den Kastanienbäumen und von den bebenden Büschen herüber wogt der weiche Fliederduft.

H. Elgo

Vom vierblättrigen Klee.

Ein Märchen²³⁶

Damals, als der liebe Herrgott alle die Blumen und Blätter erschaffen hatte in den Wiesen und Feldern, da ließ er, – kaum eine Spanne weit von einander, – einen rothen und einen weißen Klee aus dem Boden wachsen. Knospenhaft guckten die Köpfe noch aus den dreitheiligen Blättlein hervor und nickten sich zu. Gar gern wären die beiden näher beisammen gestanden, um sich alles ins Ohr zu flüstern, was sie entzückte von des Sommers aufkeimender Herrlichkeit. Weil sie aber festgewurzelt waren, konnten sie nicht von der Stelle, und es blieb ihnen nichts übrig, als sich nach der Decke zu strecken. Die Decke war für sie der blaue Himmel, der sich über ihnen wölbte. Nach ihm streckten sie also ihre schlanken Stiele, und die laue Luft und das frische Bergwasser ließen sie fröhlich in die Höhe schießen. Waren sie erst einmal recht groß gewachsen, dann wollten sie den Wind zu Hülfe rufen: der würde ihre Köpfchen schon zu einander neigen.

Und so geschah es auch.

O, welch seliges Leben begann da! Plaudern konnten sie nun nach Herzenslust, und die süßesten Düfte hauchten sie sich zu. Der Wind aber trieb ein loses Spiel: als er des Abends einst wieder über die Höhen strich, da beugte er die zwei Kleeköpfchen so dicht zusammen, daß sie

²³⁶ Von Elsa Fürstin Cantacuzène in München in: Illustrierte Frauen-Zeitung (Berlin). XXIV. Jg., Heft 12: 15. Juni 1897, S. 95.

wonnig erzitterten und der Rothe es nicht lassen konnte, die kleine weiße Blüthe zu küssen. Die erglühte nun ganz rosig, und der kecke Räuber selber wurde so dunkelroth, als es nur je ein Alpenklee gewesen ist.

Der Wind lief davon. Er hatte über Nacht noch viel zu thun. Doch den nächsten Morgen, da würde er wieder kommen, und wie herrlich sollte es dann werden! Unterdessen zog der Mond herauf und schaute lächelnd in die Träume der beiden Blüthen. Ahnungslos in wonnigem Schlummer merkten sie nicht, wie eine böse große Spinne, voll Gift und Neid, graue Fäden spann und ein Netz daraus webte, fein und fest.

Emsig hatte die graue Hexe im Mondenschein gearbeitet, unhörbar, rastlos, die ganze Nacht. Und als die Morgensonnenstrahlen den Schlaf aus den Blumenkelchen lockten und der Frühwind zu den zwei Kleeblüthen geflogen kam, zu süßem Spiel, da spannte sich das große Schleiernetz zwischen ihnen aus. Umsonst rüttelte der Wind an den hohen Gräserhalmen, an denen die Spinne es aufgehängt, vergebens suchte er das dünne Gewebe zu zerreißen: es zitterte, doch es hielt fest. Getrennt waren die beiden, ihr Glück war zerstört.

Da ließen sie die Köpfelein hängen und weinten jeden Morgen und jeden Abend die größten Thautropfen. Höhnisch saß die alte Spinne in ihrem Netz, stolz auf ihr Werk. »Nimm doch den Schmetterling, der Dich umkost,« rief sie der armen weißen Blüthe zu, »der ist schmuck und jung und voll schmachsender Lust! Oder den braunen Maikäfer dort: wenn auch nicht Schönheit ihn plagt, treu scheint er und verständig! – Und Du mein kecker, liebestrunken Rother! Wilde Hummeln und sparsame Bienenmütter buhlen um Deine Gunst; locken Dich ihre aufgespeicherten Schätze nicht? Und schau, wie die schillernde Libelle Dich umgaukelt, schenk ihr Dein heißes Herz!« Doch, was gingen Käfer und Schmetterlinge die beiden Liebenden an? Mochten sie anderswo flattern und werben!

»Rother Klee, –
Weißer Klee, –
Tiefes Weh
Füllt das Herz den beiden,
Seit man sie thät scheiden!«

So zirpten die Grillen im Gras, und so sang es die Lerche in die Morgenluft hinaus. Schwarzgetupfte Marienkäfer und lustige junge Fliegen wollten mitleidig die heißen Liebesgrüße wenigstens hin und her tragen: doch sie verfangen sich im trügerischen Netz. Sogar einem muthigem Johannismurmchen erging es nicht besser, obgleich es die Sache sehr klug anfangen wollte und sich mit seinem Laternchen in einer stockdunkeln Nacht auf den Weg machte. So war denn alles gescheitert. Trostlos sahen die zwei Armen in den lachenden Sonnenglanz.

Nun aber kam Johannismacht! Wundersam geheimnißvoll regt es sich da in allen Knospen und Kelchen, in allen Blüten wird es lebendig: denn es ist der Blumenelfen wonniger Festtag. Und wenn ein solches Ellein gerade um Mitternacht einen Mondstrahl erwischt, der es hinaufträgt zum lieben Herrgott, dann darf es eine Bitte an ihn richten, und die Bitte wird immer erfüllt.

O, wie hatten die Kleeblüthen sich nach der Zauberstunde geseht, und wie hatten sie allabendlich den Mond gebeten, sie gewiß nicht zu vergessen um Johannismitternacht! Nun verhallte der letzte Glockenschlag, und – wäre ein Sonntagskind da gewesen, so hätte es zwei herzige Ellein hinaufgleiten sehen auf silberigem Mondstrahl zum Himmelsvater. Freilich, wie sie dann Hand in Hand vor ihn hingetreten sind und ihre Bitte vorgetragen haben, und wie er freundlich mit ihnen gesprochen hat, das hätte sogar das Sonntagskind nicht sehen können. Aber ein Sternchen hat es ihnen erzählt; ein neugieriges Sterchen, das gehorcht hatte und zum Schlüsselloch hineingeguckt, was zwar beides im Himmel eigentlich verboten ist.

Zuerst also hat der liebe Gott sie um ihr Begehrt gefragt, dann haben sie ihm ihr Herzeleid geklagt und ihn gebeten: »Zerstör das Netz und laß die garst'ge Spinne sterben!« Er aber, der Herr, der viel weiser ist und nicht so kurzsichtig wie verliebte Blumenkinder, der schüttelte den Kopf und lächelte: »Doch all die anderen tückischen Spinnen, die im bergenden Dunkel der Nächte auf Erden wirken und weben, feine trennende Fäden und Netze, – wie wollt Ihr Euch ihrer erwehren? Hat Eure Liebe nichts Besseres eronnen?«

Da fielen die zwei Ellein sich in die Arme und umschlossen sich, so fest sie nur konnten. »O, lieber Gott,« riefen sie flehend, »nimm uns alles, was Du willst, nur laß uns beisammen! Von unsern drei Blättchen

wollen wir Dir jedes das schönste schenken, – als Dankesopfer, nimm's hin! – Die vier, die uns aber bleiben, die trenne nicht mehr, bitte bitte! Ein einziger Stengel soll sie tragen, vereinigt für immer!«

Den kleinen Engeln, die im Halbkreis um ihren Schöpfer standen, waren schon lange die hellen Thränen in die Augen gekommen vor Rührung ob solcher Liebestreu. Unser Herrgott aber sprach: »Euer Wunsch sei Euch gewährt; es ist ja heut Johanninacht!«

Die ist also vom vierblättrigen Klee der Geburtstag geworden. Seitdem dürfen die Engel, die damals dabei gewesen sind, manchmal einen pflanzen. Aber sie dürfen's nur, wenn sie irgendwo auf der Erde ein Menschenpaar entdecken können, das ebenso treu zusammen hält, wie der rothe und der weiße Klee.

Und darum sind die »Vierblättrigen« gar so selten!

Das heutige Kunstgewerbe. Das Ausland (England, Schottland, Belgien.)²³⁷

Für die Kunst, die nicht nur Bilder malt und Statuen meißelt, für die Kunst, die ihre verschönende Kraft in den Dienst der Häuslichkeit stellt und die Räume, in denen unser Leben sich abspielt, zu einem wohnlichen und reizvollen Milieu zu gestalten sucht, für sie hat das letzte Viertel unseres Jahrhunderts einen frohen, lebenweckenden Lenz gebracht. Neues zu schaffen, gutes Neues, das unseren heutigen Bedürfnissen entspricht und das Auge erfreut, ist seitdem für Künstler und Handwerker die Losung geworden, und die jugendlich-kräftige Bewegung zieht immer weitere Kreise.

»Angewandte,« »decorative Kunst,« »Kunst im Hause,« und welche Namen man ihr sonst noch geben mag, – wem stände sie ihrem Wesen und Zweck nach näher, als der Frau? Ist nicht das Haus ihr Königreich? Vermag sie nicht am besten zu beurtheilen, was noth thut, und für manche Verbesserung mit feinem Gefühl den richtigen Weg zu weisen? – Hier erwächst der Frau, die heute auf allen Gebieten in eifrigem Wettbewerb mit dem Mann sich zu behaupten sucht, ein ganz natürliches Feld der Bethätigung. Und zwar nicht nur der künstlerisch ausübenden

²³⁷ Von Elsa Bruckmann in: Illustrierte Frauen-Zeitung (Berlin). XXVI. Jg., Heft 21: 1. November 1899, S. 166.

Frau, – durch ihrer Hände Werke, – sondern und vielleicht vor allem der auswählenden Frau, – der Hausfrau mit dem klaren, praktischen Blick sowohl, als der Dame der großen, eleganten Welt mit dem geschulten, verfeinerten Geschmack, – durch ihr Interesse, ihre Kritik, ihre Anregung zu günstigen Reformen.

In England z.B., wo durch Ruskin und Morris²³⁸ der erste Anstoß zur Neubelebung der angewandten Künste gegeben ward, sehen wir, welche große Rolle in der Ausgestaltung des Hauses die Frau zu spielen berufen war, und welchen Einfluß sie daher auf die gesammte Entwicklung des kunstgewerblichen Stiles zu gewinnen vermochte. Ihr Reich ist das »Familienhaus«, das, sei es auch noch so klein, mit dem dazugehörigen Garten etwas in sich Abgeschlossenes, Vollständiges bildet. Die meist kleinen und nicht sehr hohen Räume verlangen zierlichen, duftigen Schmuck, der nicht beengt, nicht verdunkelt, sondern hell und freundlich und farbig wirkt. Da greift die Frau zu dem, was ihr zunächst sich bietet, zu den Blättern und Blüten, die sie im eigenen Garten gepflegt. Anmuthig ordnet sie dieselben in Gläser und Schalen: keinem Zimmer, keiner Mahlzeit dürfen sie fehlen. – Wieviel Geschmack und künstlerischen Sinn kann die Frau auf diesem Gebiete bethätigen!

Die Liebe für Blumen und Zweige und Gräser spinnt sich nun fort in den rankenden und sich verschlingenden Pflanzen-Motiven, die auf Tapeten und Friesen, auf Stoffen und Glasfenstern, Bucheinbänden und Mappen und Läufern in mannigfaltiger Anordnung und eigenartigen Tönen immer und immer wiederkehren. Auch die blüthen-durchwobenen, farbenduftigen »Liberty«-Stoffe,²³⁹ die weichen indischen Seiden und durchsichtigen Musselins sind aus dem gleichen Empfinden hervorgegangen.

Zu diesem zarten, ein wenig schmachtenden und zugleich etwas bizarren »Blumen-Stil« passen keine kräftigen, massigen Möbel; das dünnbeinige, zierliche Chippendale²⁴⁰ feiert daher seine Auferstehung, Sheraton-

²³⁸ John Ruskin (1819–1900) und William Morris (1834–1896), Wegbereiter des »Arts-and-Crafts-Movement«, einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in England entstandenen Bewegung mit dem Ziel, im Zeitalter der Massenproduktion minderwertiger Gebrauchsgüter das Kunsthandwerk wiederzubeleben und zu reformieren.

²³⁹ Das 1875 gegründete Kaufhaus »Liberty« in der Londoner Regentstreet ist bis heute für seine hochwertigen »Liberty«-Stoffe mit ungewöhnlichen Mustern berühmt.

²⁴⁰ Englischer Möbelstil seit Mitte des 18. Jahrhunderts, benannt nach dem englischen Kunstschleifer Thomas Chippendale (1718–1779).

Kästen,²⁴¹ japanisierende Lackstühle und seidenbespannte Wandschirme vervollständigen in entsprechender Weise das »englische Zimmer«.

Es ist zum großen Theil durch, ganz gewiß aber für die englische Frau geschaffen worden; d. h. es ist nicht nur ihrem Geschmack, sondern auch ihrer Art zu leben angepaßt, und in dieser Zweckerfüllung liegt sein Werth, seine Bedeutung. Aus diesem Momente sollten wir auch die Lehre ziehen, nichts Fremdes nachzuahmen, sondern dem gerecht zu werden, was unser eigenes Gefühl, unsere Individualität, was unser Klima, unsere Lebensweise fordert. – Ein Beispiel: In England ist es nur wenig Sitte, daß die Frau sich, sei es mit häuslichen Arbeiten, sei es mit sogenannten »weiblichen Handarbeiten« abgiebt, jedenfalls thut sie es nicht in den gemeinschaftlichen Räumen; die Kinder erscheinen nur für kurze Zeit darin, nie zum Lernen oder irgendwelcher anderer längerer Beschäftigung, und das Rauchen ist ausschließlich im Herrenzimmer gestattet.²⁴² Das »Wohnzimmer« in unserem guten deutschen Sinn, die trauliche Stube, in welcher Groß und Klein sich versammelt, in welcher der Vater abends seine Zeitung liest, die Mutter ihren Arbeitskorb am Fenster stehen hat, die Kinder Aufgaben machen oder den großen Tisch mit Soldaten und Modepuppen bevölkern, die gemüthliche Wohnstube, aus der ein Hauch von diesem Darin-Leben einem noch entgegenweht, selbst wenn alle sie verlassen haben, fällt im englischen Hause weg, und an ihre Stelle treten drei einzelnen Räume; der Salon, das Rauch – und das Kinderzimmer. Erwachsen nicht aus dieser Thatsache auch ganz verschiedene Bedürfnisse, schon von der ersten Anlage des Hauses angefangen? Werden wir uns nicht einen verhältnißmäßig großen Wohnraum wünschen und alles darin, was den gemeinsamen und vielseitigen Bedürfnissen der verschiedenen Familien-Mitglieder entspricht, während in England die Einzelräume klein und gedrängt sein können, – jeder von ihnen nur seinem speciellen Zweck angepaßt?

An diesem einen Beispiel allein, – und es ließen sich genug ähnliche geben, – können wir sehen, wie jede Lebensweise eigentlich ihren Stil schon in sich birgt. – Damit soll gewiß nicht gesagt sein, daß eine Nation

²⁴¹ Sheraton-Stil, nach dem Entwerfer Thomas Sheraton (1751–1806) benannter feingliederiger englischer Möbelstil des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

²⁴² Hier dürfte Elsa Bruckmann auf Erinnerungen und Erfahrungen während ihres England-Aufenthaltes im Jahre 1891 (vgl. oben S. 18f.) sowie die frischen Eindrücke vom Frühjahr 1899 (s. Anm. 245) zurückgreifen.

von der andern nichts lernen, nichts herübernehmen könne. Im Gegenteil: im regem Austausch ihrer Errungenschaften entwickeln sich die Nationen wie die Individualitäten. Nur muß die Anregung verstanden und selbständig verarbeitet werden; sonst tritt an Stelle freien persönlichen Schaffens die mechanische Schablone, und rein äußerliche Nachahmung erstickt die lebendige Fortentwicklung guter Keime. So ist es mit dem englischen Blumenstil in seiner eigenen Heimat gegangen: der frische Quell hat nur eine kleine Strecke befruchtet, jetzt versickert er langsam im Sande.

Wie anders arbeiten dagegen die tüchtigen jungen Schotten in Glasgow! Ähnlich wie vor einem Jahrzehnt dort die Maler-Colonie²⁴³ entstanden: aus kräftigen, ausgeprägten Individualitäten, die zugleich träumerisch und schaffensfreudig ihrem eigenen Wesen und Charakter ihres Hochlandes in unendlich feintönigen Stimmungslandschaften Ausdruck gegeben, so sehen wir jetzt eine Reihe junger Künstler auf decorativem Gebiet zu einer kleinen Gemeinde sich zusammenschließen und Gegenstände schaffen, die ähnlichem Empfinden entspringen wie jene Bilder. – Mackintosh, Macnair und die beiden Schwestern Macdonald²⁴⁴ bilden den Kern dieser Gruppe. Im ersteren erkennt man den Architekten aus seinen constructiv vorzüglichen, originellen Möbeln, die in ihrer etwas herben Schlichtheit eine gesunde, kernige und eigenartige Künstlernatur verrathen. Das gleiche gilt von seinen übrigen Entwürfen für Placate, Bucheinbände, farbige Glasfenster u.s.w., nur daß hier noch ein Zug von tiefpoetischer Symbolik mitspricht, den er mit Macnair und den beiden Macdonalds theilt. Deren Metall-Paneele und andere decorative Arbeiten sind ganz erfüllt davon: die fast körperlosen, überschlanken Figuren muthen uns an wie längstverschollene merkwürdige Feenmärchen oder altindische Mystik und bewahren trotz diesem und der stark decadenten Auffassung eine eigenthümliche Kindlichkeit. Mag man mehr oder

²⁴³ Gemeint ist die schottische Malergruppe »Glasgow School«, die erstmals 1890 bei einer Ausstellung in London von sich reden machte. Ihre Mitglieder nannten sich bald, um den Begriff der »Schule« zu meiden, »Glasgow Boys«. Zu ihnen gehörten u. a. William MacGregor (1855–1923), James Paterson (1854–1932), Joseph Crawhall (1861–1913), James Guthrie (1859–1930), John Lavery (1856–1941), William Kennedy (1860–1935).

²⁴⁴ Charles Rennie Mackintosh (1868–1928), James Herbert MacNair (1868–1955) und die Schwestern Margaret (1864–1933) und Frances MacDonald (1873–1921) sind unter dem Namen »The Four« – einem Zweig der »Glasgow School« – maßgeblich an der Entwicklung des »Glasgow Style« beteiligt. 1899 heirateten Frances und MacNair, 1900 Margaret und Mackintosh.

weniger Gefallen an dieser Richtung finden, mag man ihr eine weitere Fortentwicklung zuschreiben oder sie für eine einzelne seltsame Blume halten, die sich erschließt und stirbt, ohne weitere Knospen zu treiben, – ihre Vertreter sind selbständige Naturen, die ihren eigenen Weg gefunden haben und ihn unbeirrt gehen.

Diesen großen Vorzug haben sie gemein mit den modernen Vlamen, die in Brüssel rastlos und ihrer Aufgabe vollbewußt an der Arbeit sind. Auch ihnen kam die erste Anregung von England herüber; aber sie haben nicht bloß den Buchstaben, sie haben das Wesen der neuen Bewegung erfaßt und vermocht, ihm eigenartige und reizvolle Gestaltung zu geben. Sie erkannten, daß »der neue Stil«, nach dem man rief, nicht einzig darin bestand, Tulpen und Lilien, Farnen und Orchideen in ungezählter Wiederholung auf Tapeten und Stoffe zu bannen, in Beschlägen erstarren zu lassen u. s. w. – sie verlangten freie Formen, die der Phantasie des Künstlers, seiner Schönheits-Empfindung erwachsen sollten. Das reine Ornament, d. h. die Wirkung durch Linie und Farbe allein, ohne Darstellung irgendwelchen gegenständlichen Motives, ist ihr decoratives Element.

Allen voran ist Henry van de Velde am Werk.²⁴⁵ Früher Pointillist, schafft er jetzt mit seiner reichen Erfindungsgabe architektonische Pläne, Möbel und Hausgeräte, Beleuchtungskörper, Tapeten, Bucheinbände und herrlichen Schmuck aus Edelmetallen und kostbaren Steinen. Beim Kleinsten aber wie beim Größten leiten ihn zwei Gesichtspunkte: der praktische Zweck und die Schönheit von Linie, Farbe und Material. Führen sie nicht wieder auf die Frau zurück? Arbeitet er nicht gerade ihr in die Hände, indem er den beiden Dingen Rechnung trägt, die mit dem Wesen echter Weiblichkeit zu tiefst verwoben sind: dem Sorgen für andere und der Schönheit. – Im eigenen Hause van de Velde's, draußen vor der Stadt in einem Vororte Brüssels, da empfindet man sein Künstlerthum vielleicht am intensivsten, weil es sich so natürlich und so

²⁴⁵ Elsa und Hugo Bruckmann hatten sich Ende April 1899 nach Brüssel begeben und dabei die hier geschilderten Eindrücke gewonnen. Anschließend war das Paar bis zum 17. Mai 1899 nach London gereist. – Henry van de Velde (1863–1957), bedeutender belgischer Maler, Architekt, Kunstgewerbler, Innenausstatter und Theoretiker; führende Gestalt der künstlerischen Reformbewegung vor dem Ersten Weltkrieg; 1902 wird er als Gründer des Werkbundes nach Weimar berufen; später ist er in Brüssel und der Schweiz tätig. Ihm als »einzigem Künstler« hatte die von Bruckmann und Julius Meier-Graefe herausgegebene Zeitschrift »Decorative Kunst« (vgl. Anm. 29) im Oktober 1898 das gesamte erste Heft des zweiten Jahrgangs gewidmet.

harmonisch giebt.²⁴⁶ Dort wird es durch keine anderen Eindrücke beeinträchtigt. In einer Ausstellung ist dies ja kaum möglich. Aber immerhin gewinnt man einen guten Einblick in sein Schaffen in den Räumen, die er in der Münchener Secession mit seinen Händen Werken gefüllt.²⁴⁷ Um denselben gerecht zu werden, muß man sie eigentlich sehen; durch bloße Beschreibung vermag man weder den vornehmen Reiz der goldenen Schließen, Käämme und Broschen, noch die Schönheit der elektrischen Lichtträger wiederzugeben, noch auch die Wohnlichkeit und ideale Zweckmäßigkeit des vollständig eingerichteten Herren-Schreibzimmers sich vorzustellen. Der halbrunde Schreibtisch, die Bücher- und Mappenschränke, die Stühle, ja das Tintenzeug und die Aschenschale sind den Bedürfnissen eines feinsinnigen Menschen in seinem Arbeitsraume abgelauscht.

Nächst van de Velde ist Lemmen²⁴⁸ zu nennen, der Künstler des Flach-Ornamentes. Teppiche, Tapeten, Stoffe, Stickereien, Buchschmuck und Buchstaben-Typen legen beredtes Zeugniß ab von seinem sicheren Blick für das Decorative und von seiner seltenen Begabung, es zu gestalten.

In anderer Art als diese beiden, d. h. eben wieder: als eine auf sich selbst gestellte Persönlichkeit, arbeitet der Architekt Horta, der Erbauer der »Maison du Peuple« in Brüssel.²⁴⁹ Seine Haupt-Bedeutung liegt im vollen Erfassen und Beherrschen des constructiven Momentes, in

²⁴⁶ Ab 1890 beginnt van de Veldes Auseinandersetzung mit der britischen »Arts and Crafts«-Bewegung, in deren Folge er sich von seiner frühen Malerei ab- und der Gestaltung von Möbeln und Einrichtungsgegenständen sowie der Architektur zuwendet. 1896 hatte er – als sein erstes Gebäude – das nach eigenen Plänen erbaute Landhaus »Bloemenwerf« in Uccle bei Brüssel bezogen, das dank seiner zweckmäßigen Innenausstattung internationales Aufsehen erregt. Laut Tagebuch hatten Elsa und Hugo Bruckmann das Haus während ihres Brüssel-Aufenthaltes am 30. April 1899 besucht: »Bei van de Velde's, bei denen es reizend ist. Beide u. d. Haus sehr sympatisch.« Vgl. Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens. Hg. und übertragen von Hans Curjel. München 1961, S. 102f., S. 120f.; zum Haus »Bloemenwerf« ebd., S. 100f. und 111–124 mit Abb. 33, 36–40. – In späteren Jahren werden Bruckmanns wie auch Hofmannsthal mit van de Velde in Weimar freundschaftlich verkehren.

²⁴⁷ 1898 war van de Velde »zur Teilnahme an der Ausstellung der Münchner Secession« eingeladen worden und hatte »die Einrichtung eines Arbeits- und Bibliotheksraumes« übernommen, mit denen er seinen »Ruf als Neuerer bekräftigt«; vgl. »Geschichte meines Lebens« (wie Anm. 246), S. 145–148.

²⁴⁸ Der belgische neoimpressionistische Maler, Buchkünstler und Kunsthandwerker Georges Lemmen (1865–1916), seit 1888 mit Henry van de Velde Mitglied der Künstlergruppe »Les Vingts«; vgl. van de Velde, Geschichte meines Lebens (wie Anm. 246), S. 42 u.ö.

²⁴⁹ Der belgische Architekt Victor Horta (1861–1947); zwischen 1896 und 1899 erbaute er die »Maison du Peuple«, die Zentrale der belgischen sozialistischen Partei, deren Fassade – als erstes Gebäude in Brüssel – komplett aus Eisen und Glas konstruiert war.

der sehr geschickten Ausnutzung und Ausgestaltung des Raumes. Ein völliges Sich-Versenken in den Zweck, den ein Gebäude, eine Säule, eine Lampe praktisch erfüllen sollen, das ist der Boden, aus welchem seine Schöpfungen hervorgehen.

Leider verbietet der Rahmen dieser Plauderei, mehr ins einzelne zu gehen und mancher anderer junger und vielversprechender Kräfte Erwähnung zu thun.

Der Briefwechsel zwischen Karl Gustav Vollmoeller und Hugo von Hofmannsthal

Mitgeteilt und kommentiert von Hans Peter Buhler

In der fünften Folge der »Blätter für die Kunst« war ein Auszug aus Karl Gustav Vollmoellers neoromantischem Drama »Catherina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber« erschienen.¹ Hugo von Hofmannsthal äußerte sich darüber in einem Brief vom 22. Juni 1902² an Stefan George:

Über unser, wie mir scheint, tief verschiedenes Verhältnis zum Dramatischen und zum Theatralischen uns auseinanderzusetzen, überlasse ich dem mündlichen Gespräch. Nur knüpft sich hier gut an, daß mir eine Erscheinung der »Blätter« die lebhafteste Bewunderung und Theilnahme abgenötigt hat: Herr Karl Vollmöller durch sein »dramatisches Fragment« [...]. Ich übersehe nicht, daß Herr Vollmöller manchmal von meinem, viel öfter von Ihrem Ton so überwältigt wird, daß er taumelnd aus seiner Bahn fliegt: aber die tiefste Gabe des dramatischen Schaffens: die Situation aus dem Herzen der Figuren heraus zu fühlen, ist ihm verliehen und ich erwarte mit der stärksten Begierde eine nächste Arbeit von ihm.³

Zwar glaubte Hofmannsthal – wie im übrigen auch die zeitgenössische Kritik⁴ – in Vollmoellers Drama gewisse epigonale Anleihen zu erkennen; dennoch fiel sein Urteil durchaus positiv aus. Ganz ähnlich hatte sich Hofmannsthal bereits ein Jahr zuvor gegenüber Rudolf Alexander

¹ Viertes Bild. In: Blätter für die Kunst 5 (1900/01), S. 65–92. Eine vollständige Buchausgabe datiert aus dem folgenden Jahr: Berlin 1903 [21911]. Die 2. Szene des 3. Akts veröffentlichte Vollmoeller als Selbstanzeige in: Die Zukunft 44 (1903), S. 327, ein weiterer Teildruck findet sich in der Neuen Deutschen Rundschau 14,1 (1903), S. 273–314. Vollständig wieder in: Einakter und kleine Dramen des Jugendstils. Hg. von Michael Winkler. Stuttgart 1974, S. 55–114.

² Hofmannsthal setzte hier den am 18. Juni begonnenen Brief fort.

³ BW George (1953), S. 156f.

⁴ Stellvertretend sei hier Stefan Zweig: Die um Stefan George. In: Das litterarische Echo. Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde 6 (1903), Heft 3, S. 169–172, genannt: »Auch der zweite Dichter, von dem ich heute zu sprechen habe, ist von Stefan George ausgegangen. [...] Er hat sich an Stefan George – ebenso wie an anderen, und ich glaube da Hofmannsthal, Verlaine und Francis Vielé-Griffin zu erkennen – stilisiert und gebildet, ohne in die offizielle Gilde einzutreten.« (S. 170).

Schröder geäußert.⁵ Gleichwohl ist Karl Gustav Vollmoeller nahezu vollständig der Vergessenheit anheim gefallen; wenig erinnert an einen Dichter, in dessen Leben sich geradezu paradigmatisch die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts mit all ihren Verwerfungen widerspiegelt. Ein dem literarischen Gedächtnis entfallener Poet – dies scheint eine der wenigen konstanten Einschätzungen in der bislang überschaubaren Forschung zu Vollmoeller und seinem durchaus vielseitigen Œuvre zu sein. Zählte er bereits zwei Jahre nach seinem Tod »zu den vergessenen [Schriftstellern]«,⁶ so war er zu Beginn der 1960er »so gut wie vergessen[]«⁷ und zu Beginn des neuen Jahrtausends ein »heute fast ganz vergessene[r] deutsche[r] Dichter«,⁸ der »nur in wenigen modernen Nachschlagewerken« vorkomme, »obschon er einmal einer der erfolgreichsten Intellektuellen seiner Generation war«.⁹ Ob die kürzlich »on demand« erschienene Biographie Frederik D. Tunnats¹⁰ daran etwas ändern kann, erscheint – ob der Defizite – fraglich: Zwar trägt der Autor viele Informationen zusammen – doch fehlen oftmals Quellenangaben, was seine Aussagen unüberprüfbar werden läßt. Zudem weist seine Studie zahlreiche formale Mängel auf: Im Personenregister finden sich viele Doppelnennungen,¹¹ hingegen werden die Anmerkungen nicht erfaßt. Die Lektüre des über 600 Seiten umfassenden Werkes wird zusätzlich

⁵ Vgl. B II, S. 44f. und 47f. So glaubte Hofmannsthal, Schröder tue »[d]er Arbeit von Vollmoeller [...] einiges Unrecht. Ich habe das Deklamatorische darin schon bemerkt; aber es ist dafür eine Partie darin, die sehr merkwürdig ist: das ist die Art, wie der Liebhaber die Situation erfaßt, wie er sich mitten im Labyrinth des Lebens fühlt, dieses wirkliche ›in der Situation sein‹, das ich sehr interessant finde [...]. Das ist glaub' ich, ziemlich hoch über gewöhnlichem Dilettantischem« (S. 48).

⁶ Edward Jaime: Erinnerungen an Karl Vollmoeller. In: Stuttgarter Zeitung, Nr. 180 vom 5. August 1950, S. 13.

⁷ Klaus G. Just: Ästhetizismus und technische Welt. Zur Lyrik Karl Gustav Vollmoellers. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 82 (1963), S. 211–231, hier S. 211 (wieder in: Ders.: Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur. Bern/München 1966, S. 189–208).

⁸ Regina Weber: Karl Gustav Vollmoeller. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933, Bd. 3: USA, Teil 4, hg. von John M. Spalek. München [u. a.] 2003, S. 273–304, hier S. 273.

⁹ Frank-Rutger Hausmann: [Rez.] Karl Vollmoeller. Online unter <http://swbplus.bsz-bw.de/bsz281138257rez.htm> [30.11.2010], S. 1.

¹⁰ Frederik D. Tunnat: Karl Vollmoeller. Dichter und Kulturmanager. Eine Biographie. [Hamburg] 2008 (im folgenden zitiert als Tunnat). Von demselben Autor herausgegeben erschien eine Bildmonographie u. d. T.: Karl Vollmoeller. Ein kosmopolitisches Leben im Zeichen des Mirakels. Sein Leben in Selbstzeugnissen und Bildern. Hamburg 2008.

¹¹ Wie Hausmann (wie Anm. 9) bemerkt, wird Pius X. als »Pabst« und »Papst« angeführt; dasselbe Schicksal ereilt etwa »von Kühlmann«/»Richard von Kühlmann«, »Toscanini«/»Arturo Toscanini« oder auch Verwandte Vollmoellers wie Karl Vollmöller, Professor für romanische und englische Philologie in Erlangen und Göttingen, ein Onkel Karl Gustav Vollmoellers.

durch abrupte Tempuswechsel¹² und zahllose Fehlschreibungen¹³ erschwert. Eine nüchternere, weniger spekulativ-wertende Schreibweise hätte sicherlich gut getan: Sie geht dem Autor bei aller Begeisterung für »seinen« Vollmoeller leider verloren.¹⁴ So ist die Dissertation von Ines R. Braver aus dem Jahre 1961, damals »die erste Doktorarbeit ueber Karl Gustav Vollmoeller«,¹⁵ die einzige umfangreichere, im strengen Sinne wissenschaftliche Monographie geblieben. Es wäre daher sicherlich verfrüht, von einer Renaissance des wissenschaftlichen Interesses an Vollmoeller zu sprechen, denn noch ist er nicht »wieder in den Blick gerückt«,¹⁶ wie Hausmann glaubt. Vor allem mangelt es bislang an philologischen Grundlagen: Die Werke sind in der Regel nur antiquarisch greifbar, der 21 Kästen umfassende Teilnachlaß Vollmoellers, der sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach befindet, ist zwar akzessioniert, aber noch ungeordnet.

Dieser Beitrag sucht einen bescheidenen Anfang zu machen, indem er in diplomatischer Transkription jene Briefe dokumentiert, die Vollmoeller und Hofmannsthal austauschten, und welche heute vornehmlich in der Bibliothek des Freien Deutschen Hochstifts in Frankfurt (FDH) aufbewahrt werden. Die sieben Briefe Vollmoellers stammen aus den Jahren 1903 bis 1925, drei Briefe Hofmannsthals an Vollmoeller aus dem Jahr 1927 liegen in Abschriften vor. Hinzu kommt noch ein Kondolenzschreiben Vollmoellers an Christiane von Hofmannsthal-Zimmer, datiert auf den 19. Juli 1929. Das Deutsche Literaturarchiv Marbach (DLA) verwahrt darüber hinaus neben zwei Widmungsexemplaren¹⁷ einen Brief Hofmannsthals an Vollmoeller, der zwar undatiert ist, dessen Entstehung gleichwohl mit guten Gründen auf 1911 angesetzt werden

¹² »Vollmoeller ist ein Phänomen, wenn es um das Pensum dessen geht, was er in den maximal 24 Stunden, die pro Tag zur Verfügung stehen, alles schafft. Sehr viel kann er nie geschlafen haben.« (Tunnat [wie Anm. 10], S. 99).

¹³ Als Beispiele mögen hier »Thormaelen« (S. 87), »Artur Schnitzler« (S. 142), »[Max] Reinhard« (S. 221, 424 und 531), und »Wather von der Vogelweide« (S. 590) genügen.

¹⁴ Hierzu zählen deplaziert wirkende Urteile wie beispielsweise das folgende: »Hätten ihn [Vollmoeller] heutige Ärzte untersucht, so hätte ihre Diagnose vermutlich: ADHS = Aufmerksamkeitsstörung in Verbindung mit Hyperaktivität gelautet.« (Tunnat [wie Anm. 10], S. 107).

¹⁵ Ines R. Braver: Karl Gustav Vollmoeller. Ein Beitrag zum Verständnis des Dichters. New York (Diss.) 1961, hier S. III. – Vgl. auch Dissertation Abstracts 22 (1962), S. 4011f.; Mikroverfilmung Ann Arbor, Mich. 1974.

¹⁶ Hausmann (wie Anm. 9), S. 3.

¹⁷ Neben einem – teils noch unaufgeschnittenen – Widmungsexemplar der »Catherina Gräfin von Armagnac« (s. auch Anm. 86 und 98), das Vollmoeller Hofmannsthal wohl im Juni 1903 übersandte, findet sich im DLA ein auf den März 1904 datiertes Widmungs-

kann.¹⁸ Drei weitere Zeugnisse aus den Jahren 1926 und 1927 dokumentieren, wie sich Vollmoeller – gerade in den Vereinigten Staaten weitend – um Raimund von Hofmannsthal kümmerte, der sich in einem Brief mit der Bitte um finanzielle Unterstützung an ihn gewandt hatte.¹⁹ In – gleichwohl schemenhaften – Umrissen wird auf diese Weise das Verhältnis zwischen den beiden Schriftstellern erkennbar²⁰ und korrigiert die Einschätzung Bravers, in der Korrespondenz Hofmannsthals sei »seit dem März 1904 [...] keine Briefstelle erhalten oder veröffentlicht, die sich auf Vollmoeller bezieht«.²¹ Deutlich wird vielmehr, was bereits Ruth Landshoff-Yorck, die Nichte des Verlegers Samuel Fischer, über ihren zeitweiligen Geliebten Karl Vollmoeller konstatierte: »Freund zu sein ist nämlich, wenn man dies sein Leben überblickt, wohl seine Hauptaufgabe gewesen.«²² Zum besseren Verständnis der Briefe seien einige biographische Bemerkungen vorausgeschickt; den bestandhaltenden Institutionen sei hierbei herzlich für ihre Hilfsbereitschaft sowie die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Briefe gedankt.

*

Karl Gustav Vollmoeller wurde am 7. Mai 1878 als viertes Kind des vermögenden Textilfabrikanten und Kunstliebhabers Robert Vollmoeller²³

exemplar des Dramas »Assüs, Fitne und Sumurud« (Berlin 1904) aus der Bibliothek Hofmannsthal/Richard Alewyn (Signatur K:Rara).

¹⁸ Vier Seiten; Signatur A:Hofmannsthal.

¹⁹ Signaturen A:Hofmannsthal und A:Vollmoeller.

²⁰ Dieses läßt sich keineswegs – wie Tunnat (wie Anm. 10), insb. S. 167–171, dies tut – darauf reduzieren, Hofmannsthal sei »ein neidischer Kollege« (S. 167) gewesen. Im Gegenteil: Eine (sicherlich aufschlußreiche) Analyse des gemeinsamen Bemühens um die Erneuerung des Theaters nach 1900 steht noch aus.

²¹ Braver (wie Anm. 15), S. 86.

²² Ruth Landshoff-Yorck: Klatsch, Ruhm und kleine Feuer: biographische Impressionen. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Claudia Schoppmann. Durchges. und erw. Neuausg. Frankfurt a. M. 1997 [Köln 1963], S. 211.

²³ Vgl. August Holder: Kommerzienrat Robert Vollmöller. Sein Leben und Wirken. Nebst einem Anhang: Trauerreden von O. v. Blum. Heilbronn 1912, und [Kyra Stromberg]: 75 Jahre Vollmoeller: Von den »Unaussprechlichen« zum Petticoat, vom Tricot zum Sportswear. 1881–1956. Hg. aus Anlaß des 75jährigen Bestehens der Firma Vereinigte Trikotfabriken Vollmoeller AG, Stuttgart-Vaihingen. Darmstadt 1956. – Im Stuttgarter Stadtteil Vaihingen wurde sowohl nach Robert Vollmoeller eine Straße benannt wie auch nach seiner Frau Emilie (»Vollmoeller-« bzw. »Emilienstraße«).

in Stuttgart geboren.²⁴ Von Kindheit an war Vollmoeller eine großbürgerliche Gesellschaft vertraut. Einschneidend war der frühe Tod der Mutter 1894. Vollmoeller besuchte das Stuttgarter Karls-Gymnasium, und aus dieser Zeit datieren auch seine ersten lyrischen Versuche: So erschien 1896 eines seiner Gedichte im »Simplicissimus«.²⁵ Im November desselben Jahres wandte sich Vollmoeller erstmals brieflich an Stefan George, wobei Vollmoellers Cousin Karl Bauer²⁶ als Mittler tätig war; bereits im darauffolgenden Jahr erschienen fünf Gedichte Vollmoellers in den »Blättern für die Kunst«.²⁷ Zusammen mit seiner älteren Schwester Mathilde, die im Januar 1912 den Maler Hans Purrmann heiratete,²⁸ wohnte Vollmoeller Ende 1897 einer Lesung Georges bei, an die sich später Sabine Lepsius erinnerte:

Karl Gustav Vollmoeller, der in seiner Jugend nicht nur als Genie galt, sondern es auch wirklich war, brachte seine Schwester Mathilde mit. [...] Sie war [...] eine Augenweide für uns alle, obschon ihr württembergisches Zünglein manchmal recht scharfe Urteile fällen konnte. Karl Gustavs Genie brachte damals herrliche starke Blüten hervor, die mit ihren Wurzeln alles Edle und Ewige, was in ihm war, aufsogen.²⁹

Weitere Veröffentlichungen Vollmoellers in den »Blättern« folgten, und George zeigte sich – ebenso wie Hofmannsthal – von »Catherina Gräfin von Armagnac« sehr angetan: Er könne nicht umhin, wie George in einem Brief an Botho Graef schrieb, ihm seine

²⁴ Michael Winkler (wie Anm. 1), S. 241 irrt, wenn er Vollmoellers Geburt auf die Burg Hohenbeilstein verlegt: Diese im schwäbischen Landkreis Heilbronn gelegene Burg wurde von Robert Vollmoeller erst 1898 erworben. Winkler folgt damit wohl Landshoff-Yorck (wie Anm. 22), die Vollmoellers Geburt fälschlicherweise ebenfalls auf das »Schloß Beilstein« (S. 205) verlegt. – Vgl. hierzu auch die maschinenschriftlichen Aufzeichnungen von (Prof.) Karl Vollmöller: *Geschichte der Familie Vollmöller*. Hg. von Marta Müller-Vollmöller. Stuttgart 1937.

²⁵ »Sonett«. In: *Simplicissimus* 1 (1896), Heft 18, S. 5. – Überarbeitet wieder in: *Die Gesellschaft: Münchener Halbmonatschrift für Kunst und Kultur* 14, III (1898), S. 107.

²⁶ Vgl. Robert Boehringer: *Mein Bild von Stefan George*. Düsseldorf/München 1967, S. 89, und Friedrich Wolters: *Stefan George und die Blätter für die Kunst*. Berlin 1930, S. 166f. – Den Maler und Graphiker Karl Bauer (1868–1942), der als Porträtist Karriere machte, hatte George 1891 in Venedig kennengelernt.

²⁷ »Als ein Prolog«, »Odysseus«, »Parcival«, »Herbstphantasie« und »Am Ende«. In: *Blätter für die Kunst* 4 (1897), S. 39–46.

²⁸ Zu Mathilde Vollmoeller-Purrmann vgl. Rainer Maria Rilke/Mathilde Vollmoeller: »Paris tut not«. Briefwechsel. Hg. von Barbara Glauert-Hesse. Göttingen 2001 und Mathilde Vollmoeller-Purrmann (1876–1943): *Lebensbilder einer Malerin*. Anlässlich der Ausstellung im Kulturhof Flachsgasse, Speyer, 19. August bis 31. Oktober 2001. Speyer 2001.

²⁹ Sabine Lepsius: *Stefan George. Geschichte einer Freundschaft*. Berlin 1935, S. 19f.

grosse bewunderung und selten rückhaltlose anerkennung auszusprechen. die fähigkeit des verdichtens die wir in Parzival und Odysseus so lobten hat er im zusammenhang noch mehr bewiesen.³⁰

Nach Vollmoellers Promotion in Archäologie 1901 erschien im folgenden Jahr seine einzige Gedichtsammlung »Parcival. Die frühen Gärten«,³¹ und auch sie steht unter dem Eindruck von George und Hofmannsthal, den »zwei einzigen Dichtern unsrer Tage«³². Doch zumindest das Verhältnis zwischen George und Vollmoeller war nicht spannungsfrei: Vollmoeller fühlte sich stärker zu Hofmannsthal, dem »göttlichste[n] Symboliker, der je deutsch geschrieben und gesprochen hat«, hingezogen, während ihm »Georges Wortkunst [...] zuviel gepeinigtes [birgt], sie ist verhärtet durch den unerhörten, gewaltsamen Gegensatz zum Massenwort.«³³ So endete Vollmoellers literarische Bindung an den George-Kreis mit den Beiträgen in den fünften »Blättern für die Kunst«,³⁴ über die Hofmannsthal durchaus wohlwollend urteilte.³⁵

Zu einem persönlichen Kontakt zwischen Hofmannsthal und Vollmoeller war es bis dahin nicht gekommen: So schrieb Hofmannsthal im Dezember 1902 an George, bei seinem Besuch in München Vollmoeller »mit kennen zu lernen, verbieten wohl minder erfreuliche Umstände seiner Entwicklung. Sie deuteten dergleichen an, wenn ich nicht irre.«³⁶ George antwortete zu Beginn des folgenden Jahres, Hofmannsthal möge »jeden kennen lernen der gerade von unsren freunden in M weilt«³⁷, doch ist nicht zu übersehen, daß sich das Verhältnis zwischen George und Vollmoeller merklich abkühlte; George stieß sich wohl an der »ausgespiztheit« des »hervorgehobenen V. [...] die sofort aus der milchstrasse butter machen und für die jeweiligen marktbedürfnisse herrichten will.«³⁸

³⁰ Brief Georges an Botho Graef aus dem Januar 1901. In: Boehring (wie Anm. 26), S. 242.

³¹ Griechische Kammergräber mit Totenbetten. Bonn (Diss.) 1901. – Parcival. Die frühen Gärten. Mailand 1902 [Titelaufgabe Berlin 1903].

³² Brief Vollmoellers an Albert Mockel vom 30. Oktober 1903. In: Boehring (wie Anm. 26), S. 244.

³³ Ebd., S. 244.

³⁴ »Catherina Gräfin von Armagnac. Viertes Bild«, »Landschaften. Für B. G«, »Landschaften. Für S. G«. In: Blätter für die Kunst 5 (1900/01), S. 65–95.

³⁵ Brief Hofmannsthals an Ria Schmuylow-Claassen vom 4. Juni 1901: »In den »Blättern« fand ich die Arbeit von Vollmüller trotz des noch nicht ganz eigenen Tones sehr schön, sehr intensiv, sehr vielversprechend.« (BW Schmuylow-Claassen, S. 83.)

³⁶ BW George (1953), S. 176.

³⁷ Ebd., S. 177.

³⁸ Brief Georges vom März 1904. In: Ebd., S. 213.

Dies mag die zunächst geradezu schüchterne Zurückhaltung erklären, mit der sich Vollmoeller in einem ersten Brief an den »[s]ehr verehrte[n] Herr[n] von H.« wandte. Obgleich sich Hofmannsthal von Vollmoellers zweiter dramatischer Arbeit weniger angetan zeigte,³⁹ konnte Vollmoeller etwa bei Arthur Schnitzler auf die Empfehlung Hofmannsthals zählen.⁴⁰ Er besuchte Schnitzler Anfang April 1904,⁴¹ Schnitzler kam sodann einer Gegeneinladung nach und besuchte im Mai desselben Jahres Vollmoeller in seiner Villa bei Sorrent.⁴²

In den folgenden Jahren brach, nach Lage der überlieferten Dokumente, der briefliche Kontakt zwischen Vollmoeller und Hofmannsthal beinahe vollständig ab, wenngleich der persönliche Kontakt weiter bestand. Vollmoellers lyrische Produktion kam nahezu zum Erliegen; statt dessen wandte er sich verstärkt der Dramatik zu. Neben der Arbeit an eigenen Dramen⁴³ widmete er sich Übersetzungen aus dem Altgriechischen und Italienischen: Innerhalb weniger Jahre übertrug er Sophokles' »Antigone« und Aischylos' »Orestie« sowie d'Annunzios Werke »Francesca da Rimini«, »Più che l'amore«, »Forse che sì forse che no« und »Fedra« ins Deutsche, gefolgt von Carlo Gozzis »Turandot«.⁴⁴

³⁹ Assüs, Fitne und Sumurud. Berlin 1904. – Vgl. zu den Reaktionen Hofmannsthals Anm. 98.

⁴⁰ »mein lieber Arthur | darf ich Ihnen Herrn Vollmüller den Dichter der Catharina von Armagnac vorstellen. Er denkt sehr vernünftig und mit Liebe von Ihren schönen Arbeiten.« (BW Schnitzler, S. 185.)

⁴¹ »1/4 Vorm. Besorgungen. – Bei Hans. – Nm. Vollmoeller da, wohnt in Sorrent. – Spazieren.– [...] 2/4 [...] Vollmoeller; über Automobil, Stefan George, Radf. Norwegen. – Ausnehmend sympathisch. – [...] 5/4 [...] Hugo ex abr[u]pto zu Tisch da. Bis 6. – Begleitete ihn. (Über Vollmoeller, Kerr; dann über unsre, besonders meine Wirtschaftsführung. Er erschrak über die Summe. –)« (Arthur Schnitzler: Tagebuch. 3. Bd.: 1903–1908. Hg. von Werner Welzig [u. a.]. Wien 1991, S. 66.)

⁴² »13/5 Neapel – Sorrent.– Vollmoeller. Mit seinem Automobil hinauf. Er hat Il Pizzio gemiethet. Schönes Landhaus in altem wunderbaren Park. Herrliche Blicke. Spaziergang im Park am Meer. Essen. Klavier. O. singt.– Automobilfahrt auf die Amalfi-Straße, zwischen Fels und Meer. – V.s Spekulationen. Seltsame Personnage; lebendig, begabt, nicht ohne bewußte, aber vielleicht genialische Schwindelhaftigkeit. – Nach Neapel. –« (Schnitzler [wie Anm. 41], S. 70). – Vgl. auch den Brief Schnitzlers an Vollmoeller vom 2. Juni 1904 in: Arthur Schnitzler: Briefe 1875–1912. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1981, hier S. 482: »Wir sind seit Montag wieder daheim; es war eine schöne Reise, und mit besonderm Vergnügen denken wir beide an den angenehm lebendigen Tag von Sorrent.«

⁴³ Der Deutsche Graf. Comoedie. Berlin 1906 (Theater in Prosa, Bd. 1). – Wieland. Ein Märchen in drei Akten. Leipzig 1911 [²1911]. – Vgl. eine kritische Beurteilung des »Wieland« durch Alfred Walter Heymel im BW Heymel (1998), S. 144f.

⁴⁴ (Übers.) Sophokles, Antigone [unveröff. Manuskript; Aufführung am 10. März 1906 im Kleinen Theater in Berlin]. – (Übers.) Des Aischylos Oresteia [Orestie, dt.]. Berlin 1908 [Bühnenms. 1906, Buchausgabe: Berlin 1911]. Wieder: Des Aischylos Oresteia. Dt. von Vollmoeller

Am 11. Februar 1910 feierte Hofmannsthals Komödie »Cristinas Heimreise« im Deutschen Theater in Berlin Premiere,⁴⁵ bei der Vollmoeller zu den Ehrengästen gezählt haben könnte.⁴⁶ Regie führte Max Reinhardt, der in diesen Jahren wiederholt mit Vollmoeller zusammenarbeitete, ihn förderte, inszenierte und recht früh verfilmte;⁴⁷ insbesondere Vollmoellers religiös-mystische Pantomime »Das Mirakel«⁴⁸ (mit der Musik von Engelbert Humperdinck),⁴⁹ welche unter der Regie Reinhardts zunächst 1911 in London, dann in ganz Europa und schließlich erfolgreich am Broadway und auf einer Tournee in den Vereinigten Staaten gezeigt wurde, bescherte beiden einen Welterfolg und ist bis heute dasjenige Werk geblieben, das noch am ehesten mit Vollmoeller in Verbindung gebracht wird.⁵⁰

Der Sommer und Herbst 1911 standen für Hofmannsthal wie für Vollmoeller (Premiere der »Orestie« am 31. August auf der Theresienhöhe in München) im Zeichen der Zusammenarbeit mit Max Reinhardt, der mit

ler. Mit Federzeichnungen von Ernst Stern. Berlin 1920 (Die Bücher des Deutschen Theaters 2). Vgl. auch: Chor der Dienerinnen. Dt. von Karl Vollmöller. In: Blätter des Deutschen Theaters und der Kammerspiele 1 (1911/12), Nr. 5, S. 65. – (Übers.) Gabriele d’Annunzio, Francesca da Rimini. Tragödie in Versen. Berlin 1903 [gekürzte Bühnenbearb. d. übers. Bühnenms. Berlin (um 1903); außerdem wieder: mit einem Nachw. hg. von László F. Földényi. München 1989]. – (Übers.) Gabriele d’Annunzio, Mehr als die Liebe [unveröff. Manuskript im Nachlaß]. – (Übers.) Gabriele d’Annunzio, Vielleicht, vielleicht auch nicht. Roman. Leipzig 1910. – (Übers.) Gabriele d’Annunzio, Phädra, Tragödie, übertr. ins Deutsche von Rudolf G. Binding, unter Mitw. von K.V. Leipzig 1910. – (Übers.) Carlo Gozzi, Turandot. Chinesisches Märchenspiel. Berlin 1911. – Hofmannsthal äußerte sich positiv zu Vollmoellers Übersetzung der Orestie in: BW Degenfeld (1986), S. 165 und 168f. – Vgl. ferner BW Heymel (1998), S. 136f.

⁴⁵ Vgl. SW XI Dramen 9. – Vgl. auch Ewald Rösch: Komödie und Berliner Kritik. Zu Hofmannsthals Lustspielen »Cristinas Heimreise« und »Der Schwierige«. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner und G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 163–190. – Mathias Mayer (Hg.): Nilpferde in den Gärten der Semiramis. Hofmannsthals »Cristinas Heimreise« im Licht zeitgenössischer Rezeption (1910–1930). In: HJb 13 (2005), S. 179–294.

⁴⁶ So – ohne Beleg – Tunnat (wie Anm. 10), S. 130.

⁴⁷ Eine Übersicht bieten hier Heinrich Huesmann: Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. Mit einem Beitrag »Max Reinhardts amerikanische Spielpläne« von Leonhard M. Fiedler. München 1983 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 27) und Margot Berthold (Hg.): Max Reinhardts Theater im Film: Materialien. München 1984.

⁴⁸ Das Wunder. Große Pantomime, Musik: Engelbert Humperdinck. Berlin 1912 [Titelaufgabe u. d. T.: Das Mirakel (Das Wunder). Große Pantomime in zwei Akten und einem Zwischenspiel. Musik: Engelbert Humperdinck. Berlin 1912].

⁴⁹ Vgl. hierzu die Korrespondenz zwischen Vollmoeller und Humperdinck in der Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. (Nachlaß Humperdinck).

⁵⁰ Vgl. Anneliese Gerecke: [Art.] Das Mirakel. In: Kindlers neues Literatur-Lexikon. Bd. 17: Vb–Zz. München 1992, S. 244f. – In der dritten Auflage von Kindlers Literatur-Lexikon (Stuttgart 2009) ist Vollmoeller nicht mehr vertreten.

beiden Autoren gleichermaßen befreundet war. Vollmoeller und Hofmannsthal begegneten sich dabei wohl häufiger; so übermittelte Hofmannsthal etwa am 14. August Grüße Reinhardts, Vollmoellers und Heymels an Harry Graf Kessler.⁵¹ Ende September, so Hofmannsthal an Ottonie Gräfin Degenfeld,

wollten wir aufs Flugfeld mit Vollmöller, seinen netten kleinen neunzehnjährigen Bruder⁵² fliegen sehen, aber da kam schlechtes Wetter und wurde nicht geflogen, statt dessen fuhr man nach dem schönen Japanladen von Wagner [...].⁵³

Hofmannsthals »Jedermann« hatte am 1. Dezember 1911 im Berliner Zirkus Schumann Premiere,⁵⁴ nur drei Wochen später wurde am 23. Dezember Vollmoellers »Mirakel« in der Londoner Olympia Hall uraufgeführt.⁵⁵ Für Bühne und Kostüme beider Stücke war Ernst Stern verantwortlich. Auch in der Folgezeit belegt die Aufführungsgeschichte eine enge Zusammenarbeit Reinhardts mit Vollmoeller wie Hofmannsthal: So kam am 25. Januar 1912 im Zirkus Schumann Vollmoellers Übersetzung der »Orestie« auf die Bühne, am darauffolgenden Tag in Hamburg sowie am 28. März 1912 in Wien Hofmannsthals »Jedermann«, worauf am 13. April am Deutschen Theater die Premiere von Molières »George Dandin« folgte,

⁵¹ Vgl. Brief Hofmannsthals vom 14. August 1911 in: BW Kessler, S. 338f. – Vgl. auch Weber (wie Anm. 8), hier S. 292f.: »Im Sommer 1911 berichtet Vollmoeller in einem Brief an A.W. Heymel aus Tutzing, wo zur gleichen Zeit auch H. v. Hofmannsthal und Harry Graf Kessler Urlaubstage verbrachten, von der gemeinsamen Arbeit mit Reinhardt an der »Orestie.« – Vollmoeller wohnte offensichtlich während der Probenphase bei Heymel, der die Orestieproben intensiv mitverfolgte, ein Zeitschriftenprojekt hegte und zudem einen Vortrag vorbereitete, bei dem er auch Gedichte Vollmoellers und Hofmannsthals las (vgl. BW Heymel [1998], S. 176–181).

⁵² Sollte Hofmannsthals Altersangabe stimmen, müsste es sich hierbei um Kurt Vollmoeller (1890–1936) handeln. Doch war auch Hans Robert Vollmoeller (1889–1917) ein passionierter Flieger, der bei einem Flugzeugunglück ums Leben kam. – Vgl. zur Flugbegeisterung Karl Gustav Vollmoellers bereits Leonhard Adelt: Vollmöller oder Der Flieger und die Dichtung. In: Studie zu sechs Dichtern. Konstanz 1917 (Zeitbücher 61), S. 71–86 und Tessa Korber: Technik in der Literatur der frühen Moderne. Mit einem Geleitwort von Gunther Witting. Wiesbaden 1998, v. a. S. 90–101 (zugl. Erlangen/Nürnberg [Diss.] 1997).

⁵³ BW Degenfeld (1986), S. 175.

⁵⁴ Vgl. zur Entstehung SW IX Dramen 7, v. a. S. 99–107. – Wolfgang Nehring: »Elektra« und »Ödipus«. Hofmannsthals »Erneuerung der Antike« für das Theater Max Reinhardts. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen (wie Anm. 45), S. 123–142.

⁵⁵ Ein Vergleich zwischen Hofmannsthals »Jedermann« und Vollmoellers »Mirakel«, das in der englischen Übersetzung unter dem Titel »The miracle. A wordless mystery play, in two acts and an intermezzo« (Berlin 1912) erschien und somit ebenso als Mysterienspiel gelten kann, steht noch aus. – Vgl. zu den Aufführungen u. a. BW Heymel (1998), S. 194 und 198.

den Vollmoeller übersetzt und bearbeitet hatte.⁵⁶ Oft waren zudem dieselben Schauspieler an den Aufführungen beteiligt: Alexander Moissi, der bereits als Tristan in Vollmoellers »Catherina« zu sehen gewesen war, gab die Rolle des Jedermann wie des Orestes, Margarete Kupfer Schuldknechts Weib und Killissa, Josef Klein den Schuldknecht und Aigisthos und Alfred Breiderhoff den Tod wie den Wächter.⁵⁷

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs verhindert vorerst eine »Mirakel«-Tournee;⁵⁸ wie vielfach bildet er auch einen Einschnitt im Schaffen Vollmoellers.⁵⁹ Als Kriegsberichterstatter nahm er am Ersten Weltkrieg teil und er zählte zu den Gründungsmitgliedern der »Deutschen Gesellschaft 1914«⁶⁰, die auch Hofmannsthal im Winter 1915/16 als 1149. Mitglied aufnahm.⁶¹

1919 pachtete Vollmoeller in Venedig den Palazzo Vendramin⁶² und hoffte, wie aus seinem Brief vom 3. Oktober 1919 zu schließen ist, im Zusammenhang mit dem »Mirakel«, auf eine Kooperation mit oder eine Unterstützung von Hofmannsthal. 1920 ließ sich Vollmoeller von seiner Frau Norina Gilli – besser bekannt unter ihrem Künstlernamen Maria Carmi –, die von Hofmannsthal nicht sonderlich geschätzt wurde, schei-

⁵⁶ Molière: *George Dandin oder Der beschämte Ehemann*. Eine Komödie mit Tänzen und Zwischenspielen. Neu übertragen und für die deutsche Bühne eingerichtet von Karl Gustav Vollmoeller. Leipzig 1912. – Hierzu auch Karl Gustav Vollmoeller: *George Dandin* [Molière]. In: *Blätter des Deutschen Theaters und der Kammerspiele* 1 (1911/12), S. 257–259.

⁵⁷ Vgl. zu den Aufführungen und Besetzungen Huesmann (wie Anm. 47).

⁵⁸ Ursprünglich war in New York eine Premiere des »Mirakels« für den 9. Dezember 1914 angekündigt.

⁵⁹ So etwa Just (wie Anm. 7), S. 227.

⁶⁰ Vgl. etwa den Brief Vollmoellers an Rudolf Alexander Schröder im DLA (A: Schröder). – Zur »Deutschen Gesellschaft« vgl. Bernd Söseman: *Politische Kommunikation im »Reichsbelagerungszustand«*. Programm, Struktur und Wirkungen des Klubs »Deutsche Gesellschaft 1914«. In: *Wege zur Kommunikationsgeschichte*. Hg. von Manfred Bobrowsky und Wolfgang R. Langenbacher. München 1987 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik und Kommunikationsgeschichte 13), S. 630–649, sowie ders.: *Jenseits von Partei und Parlament*. Walther Rathenaus »aufbauende Ideenpolitik« in der »Deutschen Gesellschaft 1914«. In: *Die Extreme berühren sich*. Walther Rathenau 1867–1922. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums. Hg. von Hans Wilderotter. Berlin 1993, S. 169–178.

⁶¹ Bernd Söseman: *Verrisse, Hymnen, Spötteleien*. Das Spektrum publizistischer Kritik nach den Uraufführungen Hofmannsthals in Berlin. In: *Hugo von Hofmannsthal*. Freundschaften und Begegnungen (wie Anm. 45), S. 192–213, hier S. 211. – Vgl. hierzu auch Heinz Lunzer: *Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahren 1914–1917*. Frankfurt a. M. (u. a.) 1981 (Analysen und Dokumente 1/Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur 380; zugl. Wien [Diss.] 1979), S. 157 und 226.

⁶² Für knapp zwei Jahrzehnte hatte Vollmoeller das Sterbehaus von Richard Wagner gepachtet; es wurde im Sommer 1938 als »nationales Denkmal« konfisziert (vgl. Weber [wie Anm. 8], S. 276).

den.⁶³ Pläne, sich in Kleßheim bei Salzburg niederzulassen, zerschlugen sich. Am 25. und 26. September 1920 weilte er zu einem Besuch bei Hofmannsthal in Aussee: »Gestern u. vorgestern Vollmöller da, mit einem kleinen Auto, sehr nett, abenteuerlich und anders wie die meisten Menschen. Führt ein unerhört interessantes unstetes Leben. Bald fliegen, autofahren, in der Fabrik arbeiten, dichten, Theater regissieren und alles mit Begabung.«⁶⁴ Einen Monat später besuchte Vollmoeller die Hofmannsthal in Rodaun, wie aus dem Tagebucheintrag Christiane von Hofmannsthal vom 27. Oktober ersichtlich wird: »Heute Maurice Ravel u. Vollmöller da, viel geredet und Projekte gemacht. V. gefällt mir gut, er ist ein Mensch, der durchführt was er will.«⁶⁵

In dasselbe Jahr fiel nach langer Entstehungsgeschichte mit der Aufführung von Hofmannsthal's »Jedermann« am 22. August 1920 die Eröffnung der Salzburger Festspiele.⁶⁶ Doch kam es in diesem Rahmen vorerst zu keiner Aufführung Vollmoellers, wenngleich Hofmannsthal ihn für dieses Unternehmen benötigte und daher bei Carl Jacob Burckhardt ein gutes Wort für ihn einlegte:

Bitte demolieren Sie mir den Vollmöller nicht, und wenn andere ihn demolieren wollen, so schützen Sie ihn lieber. Er ist au fond ein armer armer Kerl – und er ist eine kleine aber nicht unwichtige Schraube an der komplizierten Maschinerie, die ich mit so unsäglichem Bemühen aufgebaut habe, um Reinhardt herzubringen und dieses für mich unerträgliche, unwienerische, unmögliche Theater – vielleicht, zu regenerieren.⁶⁷

Burckhardts Antwort dürfte Hofmannsthal wohl beruhigt haben:

Nichts liegt mir ferner, als den Vollmöller demolieren zu wollen. Ich sagte zu Ihrer Frau, er sei ein Romantiker des zeitgenössischen Betriebs, das war keine Kritik, sondern eine Feststellung. Er hat etwas vom Unternehmer des

⁶³ Vgl. Brief von Hofmannsthal an Strauss vom 25. Oktober 1913 (BW Strauss [1978], hier S. 244): »Und eine Alternative in Kesslers Brief, betreffend die Frauenrolle, verstehe ich nicht, und lehne sie ab. Sie lautet: Rubinstein oder Frau Vollmöller. Frau Vollmöller kann m. E. nicht in Frage kommen. Sie hat, außer einer Figurantenrolle im ›Mirakel‹, die keinerlei Spiel erforderte, immer versagt.«

⁶⁴ TB Christiane, S. 74.

⁶⁵ Ebd., S. 78.

⁶⁶ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Jedermann. Festspiele in Salzburg. Frankfurt a. M. 2007. – Zu den Festspielen vgl. Edda Fuhrich/Gisela Prossnitz: Die Salzburger Festspiele. Ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern. Bd. 1: 1920–1945. Salzburg 1990, und Michael P. Steinberg: Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938. Salzburg/München 2000 [engl. 1999].

⁶⁷ BW Burckhardt (1991), S. 53.

20. Jahrhunderts an sich und etwas von einem versponnenen württembergischen Poeten mit einem Hintergrund von Pfarrhausgarten, das mischt sich nicht immer ganz leicht; er wagt weite Würfe, aber das Ziel ist bisweilen nicht sehr deutlich; er scheint mir in allem, was er unternimmt, »motorisiert«, aber man kann, glaube ich, bis heute mit Motoren keine altertümlichen Treppen hinauffahren, und das versucht er bisweilen. Ich kenne ihn übrigens nur sehr flüchtig, viel besser kenne ich seinen jüngeren Bruder, der in einem sonnigen alten Haus gegenüber vom Basler Münsterchor und der Pfalz wohnt. Zwei Schritte vom Haus »zum kleinen Sündenfall« entfernt. Er besitzt eine sehr persönliche, reichhaltige Bibliothek, schreibt Romane etwas skurril sinnierend; er bewundert Andrians Gedichte über alles.⁶⁸

Im Rahmen der Salzburger Festspiele kam es – nachdem eine Aufführung 1924 wieder abgesagt worden war⁶⁹ – erst 1925 zu einer Darbietung der Pantomime Vollmoellers: Die Premiere fand am 16. August statt, und wiederum führte Max Reinhardt Regie, der drei Tage zuvor »Das Salzburger Große Welttheater« Hofmannsthals an just demselben Ort inszeniert hatte. Zu den Besuchern der Festspiele zählten damals Thomas und Heinrich Mann, Jakob Wassermann und Thornton Wilder. Vollmoeller erhoffte sich – wie aus dem Brief vom 15. September 1925 hervorgeht – weitere Aufführungen des »Mirakels« in Salzburg.⁷⁰

Das »Große Welttheater« Hofmannsthals und das »Mirakel« Vollmoellers waren über die USA in Konkurrenz zueinander geraten: 1922 hatten sich Max Reinhardt, der Finanzier Otto H. Kahn und Edward Ziegler, Assistant General Manager der Metropolitan Opera, für eine Neuinszenierung des Stücks von Hofmannsthal entschieden, kehrten dann jedoch 1923 zur »Vorkriegsplanung mit Vollmoellers ›Mirakel‹ zurück«⁷¹. Am 15. Januar 1924 fand die amerikanische Erstaufführung im New Yorker Century Theatre statt, an dem die Pantomime Voll-

⁶⁸ Ebd., S. 54. – Der jüngere Bruder Kurt war Hofmannsthal wohl seit 1911 bekannt (vgl. Anm. 52). – Kurt hatte später Kontakt zu Christiane von Hofmannsthal, die am 1. Februar 1925 Thankmar von Münchhausen berichtet: »Dann war ich im Cirque d’hiver mit dem kleinen Vollmoeller (der aber nach London weiter ist.) wo es ganz herrlich war [...]«. (B Christiane, S. 38). Christiane wiederum berichtet aus Basel: »In Basel war es sehr nett, vor allem hat Kurt Vollmüller, bei dem ich wohnte, was aber plötzlich niemand unpassend fand, die fabelhafteste Bibliothek die man sich denken kann, etwa 15.000 Bd. viel altes, seltenes Franzosen etc. Ich hab mich dort sehr wohl gefühlt.« (Ebd., S. 107.)

⁶⁹ Vgl. Fuhrich/Prossnitz (wie Anm. 66), S. 47f.

⁷⁰ Dazu kam es nicht, doch fand am 14. August 1926 im Rahmen der Festspiele die Premiere von Gozzis »Turandot« in der Übersetzung Vollmoellers statt. – Vgl. hierzu ferner BW Insel, Sp. 777.

⁷¹ Huesmann (wie Anm. 47), S. 73.

moellers insgesamt 299mal gegeben wurde.⁷² Eine Amerika-Tournee des »Mirakels« schloß sich an: Insgesamt gab es in den Jahren 1924 bis 1929 über 400 Aufführungen in Cincinnati, Cleveland, Boston, St. Louis, Chicago, Philadelphia, Kansas, San Francisco, Los Angeles, Detroit, Milwaukee, St. Paul und Dallas.

An der Tournee beteiligt war Hugo von Hofmannsthals jüngster Sohn Raimund,⁷³ der in den Vereinigten Staaten Fuß zu fassen suchte. Zuvor – etwa in seinem Brief vom 14. Februar 1926 – hatte er Vollmoeller gebeten, ihm Geld zu leihen. Er war im Herbst desselben Jahres in New York angekommen und hatte »gleich wieder Glück gehabt: nämlich das »Mirakel« das eine Tournee durch ganz Amerika macht hat ihn engagiert, (als Bühnenarbeiter!) und so kommt er umsonst, und mit Lady Diana, Miss Patterson, Kommer, Nielson etc. durch ganz Amerika bis Los Angeles und von da nach Hollywood, wo er Vollmüller treffen soll.«⁷⁴ Wie Christiane ging auch ihr Vater davon aus, Raimund sei als Bühnenarbeiter tätig, wie er Theodora von der Mühl am 5. November 1926 mitteilte:

[E]r schrieb vom Schiff aus den letzten Tag der Überfahrt, er fand die Tage auf dem Schiff das Herrlichste, das er je erlebt hätte, er möchte nun immer auf solch einem Schiff fahren – und ein paar Tage später kam ein Kabel, er sei »angestellt« bei der Mirakeltournée, das heisst wohl als besserer Bühnenarbeiter, oder unterer Inspicient, er zählt Ballettmädchen – ob wirklich alle 250 da sind, und sieht zu wie sie sich in Nonnen verwandeln, dann gibt er ihnen 250 Wachskerzen in die Hand, die sind aber elektrisch, und wenn die Batterien nicht functionieren, wird er geschimpft, oder er muss sich in einem Korb ganz hoch hinaufziehen lassen und von dort telephonisch den Mondschein regulieren, damit er auf Lady Dianas Kopf fällt und nicht auf die Fussspitzen, und so ähnliche Dinge, und dafür ernährt ihn der Impresario und er fährt mit nach dem Westen und kommt schließlich nach Hollywood wo er ja hin will.⁷⁵

⁷² Vgl. zu diesen Aufführungen die Zeichnungen Emil Orliks in Birgit Ahrens: »Denn die Bühne ist der Spiegel der Zeit«. Emil Orlik (1870–1932) und das Theater. Kiel 2001 (Kieler kunsthistorische Studien N.F. 1; zgl. Kiel [Diss.] 1999), S. 287–301. Freundlicher Hinweis von Ursula Renner.

⁷³ Vgl. Rudolf Hirsch: Raimund von Hofmannsthal. In: HB 12 (1974), S. 362–371. Wieder in Hirsch, S. 516–524.

⁷⁴ B Christiane, S. 87. – Am 29. September 1926 fuhr Raimund von Hofmannsthal nach Paris, die Abreise ging von Cherbourg. Gleichzeitig schiffte sich sein Bruder Franz ein; beide sollten sich in Amerika eine eigene Existenz aufbauen, doch Franz kehrte unverrichteter Dinge zurück (vgl. ebd., S. 86 und 184).

⁷⁵ Rudolf Hirsch: Hugo von Hofmannsthal – Theodora von der Mühl-Burckhardt. In: Werner Knopp (Hg.): Spiegelungen. Festschrift für Hermann J. Abs zu seinem 85. Geburtstag. Mainz 1986, S. 279–301, hier S. 290. Wieder in Hirsch, S. 313–336, hier S. 324.

Gleichwohl stand Raimund von Hofmannsthal bei den 83 Aufführungen, die zwischen dem 22. November 1926 und dem 26. Februar 1927 in Kansas City, San Francisco und Los Angeles stattfanden, als Mitglied einer Räuberbande bzw. im Gefolge des Prinzen (Szenen 2 und 3) auf der Bühne.⁷⁶ Vollmoeller kümmerte sich auch nach dem vorläufigen Ende der Tournee um Raimund, wie aus zwei Telegrammen des Frühjahrs 1927 und einem am 23. April 1927 verfaßten Brief Hugo von Hofmannsthals ersichtlich wird. Aus den Briefen von Raimund und Hugo von Hofmannsthal spricht eine gewisse Spannung zwischen Vater und Sohn, etwa wenn der Vater Raimund als »grosse[s] Kind« bezeichnet oder nicht weiß, »was ich [...] in Europa mit ihm anfangen soll«. Raimund seinerseits spürt die »Spannung zwischen ihm und mir, die bei diesem eigentümlichen Menschen [...] immer einer vagen nervösen Sorge meinethwegen und um meiner Zukunft willen, entspringt.« Hugo von Hofmannsthal sah es derweil als Chance an, daß Raimund in Kontakt mit Diana Manners⁷⁷ kam, wie er ihm in einem Brief mitteilte:

Es ist ein grosser Vorzug, dass Du Lady Diana öfters siehst und Dich mit ihr unterhalten kannst, nicht nur weil eine wirklich schöne Frau etwas ausserordentlich Seltenes ist, sondern weil diese freie und kühne Mischung des Socialen mit dem Geistigen das Schönste am englischen Wesen ist und bis an die Gestaltenwelt Shakespeares zurück sich spiegelt. Ich würde wirklich sehr gerne, soweit man seiner Phantasie commandieren kann, eine Pantomime für sie machen, denn ich glaube, sie sieht nichts vor sich, wenn das Mirakel vorüber ist.⁷⁸

⁷⁶ Vgl. Huesmann (wie Anm. 47), Nr. 2588–2590, und B Christiane, S. 184.

⁷⁷ »Lady Diana Manners, verheiratet mit dem englischen Diplomaten Duff Cooper. Erstes, erfolgreiches, Auftreten als Schauspielerin in der Rolle der Madonna bei der »Mirakel-Aufführung in Amerika 1924.« (SW X Dramen 8, S. 284). – Hugo von Hofmannsthal hielt das Projekt einer Pantomime für sie möglich, wie aus dem Brief an sie vom 4. April 1928 hervorgeht: »[I]n 1925 I promised to work out something for you – in 1926 we met again [...] – in the beginning of 1927 You wrote me a most kind and touching and unselfish letter [...]. This touched me still more, so I put all my thoughts on that, and finally (with very much help from Reinhardt) we found out and formed the plot, which is infinitely superior to the Miracle and You a very great task, and not outside of Your possibilities, believe me in this.« (SW X Dramen 8, S. 310f.). Für die Planungen der Pantomime zum »Großen Welttheater« diente das »Mirakel« Vollmoellers durchaus als Vergleich: »Nun würden die amerikanischen Ratgeber R[einhardt]’s es gerne sehen wenn die Urvorstellung in Europa gemacht würde (wie beim Miracle); dann kann man für Amerika noch gewisse Veränderungen vornehmen und im Herbst 1929 damit nach New York gehen.« (SW X Dramen 8, S. 312). Vgl. auch die Abbildungen in Steinberg (wie Anm. 66), S. 200.

⁷⁸ SW X Dramen 8, S. 284. Dort eingeordnet in die »1. Jahreshälfte 1927«.

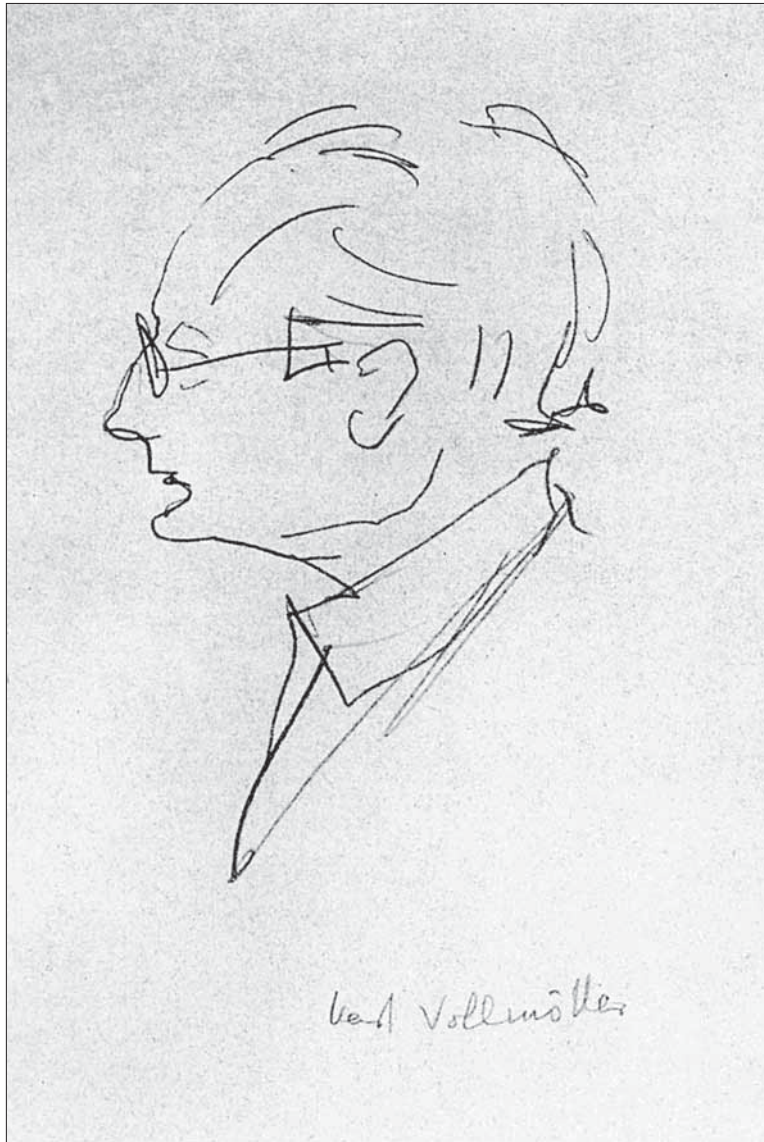


Abb. 1: Karl Gustav Vollmoeller
Zeichnung von Emil Orlik (1912). In: Neue 95 Köpfe von Orlik. Berlin 1926,
o. S. [Repr. Berlin 1998]. Wieder in: Ahrens (wie Anm. 72), S. 296.

Diana Manners hatte die Rolle der Madonna bei der »Mirakel«-Aufführung im Rahmen der Salzburger Festspiele 1925 innegehabt, ebenso bei den Aufführungen, die im Mai und Juni 1927 im Városi Színház in Budapest, im Divadlo Varieté in Prag sowie im Zirkus Renz in Wien stattfanden. Hugo von Hofmannsthal wohnte keiner der Aufführungen bei:

Das Mirakel wiederzusehen hab ich mich nicht entschließen können, es sind mir namentlich Teile, welche schöne sinnvolle Kirchenceremonien mit einer dummen seelenlosen photographischen Genauigkeit nachmachen, ganz odios.⁷⁹

Dennoch verloren die beiden Autoren nicht den Kontakt. In den Briefen Hugo von Hofmannsthals vom 7. und 22. Oktober 1927 an Vollmoeller schwingt auch väterliche Sorge um Raimund mit. Vom 30. Oktober bis zum 4. November desselben Jahres hielt sich Hugo von Hofmannsthal in Berlin auf und traf dort mit Vollmoeller zusammen, der ihm »versicherte [...], wir könnten an wen immer um Nachricht telegrafieren. Raimund sei dort bekannt wie's schlechte Geld.«⁸⁰

Ein weiteres Treffen ist nicht bezeugt; Vollmoeller war wohl unter anderem mit Arbeiten am Drehbuch des »Blauen Engel« beschäftigt.⁸¹ Gleichwohl versäumte er nicht, vier Tage nach dem Tod des Dichters und sechs Tage nach dem Tod Franz von Hofmannsthals am 19. Juli 1929 Christiane von Hofmannsthal zu kondolieren.

Vollmoeller folgte Josef von Sternberg in die Vereinigten Staaten und war in Hollywood tätig. Nach Kriegsausbruch wurde er zweimal interniert, da er unter Verdacht stand, mit den Nationalsozialisten kooperiert zu haben;⁸² im Camp Stringtown, Oklahoma, erinnerte er sich 1942 seiner lyrischen Anfänge und verfaßte ein Gedicht auf Stefan George.⁸³ Da sein ausländisches Vermögen eingefroren war, mußte der lungenkranke Vollmoeller 1948 seine einzige Europareise nach dem Zweiten Weltkrieg aus den eher geringen amerikanischen Einkünften bestreiten. Ein Romangroßprojekt (»Mirakel«-Sujet) sowie eine Ausgabe seiner Gedichte blieben unvollendet. Vollmoeller starb am 18. Oktober 1948 in Los Angeles, wurde später nach Deutschland überführt und im Familiengrab auf dem Stuttgarter Pragfriedhof beigesetzt.⁸⁴

⁷⁹ Rudolf Hirsch: Drei Briefe zu »Der Bürger als Edelmann«. In: HB 10/11 (1973), S. 318–331, hier S. 331. Wieder in: Hirsch, S. 89–104.

⁸⁰ Brief vom 17. November 1927. In: BW Beer-Hofmann, S. 181.

⁸¹ Vgl. u. a. Luise Dirscherl/Gunther Nickel (Hg.): Der blaue Engel. Die Drehbuchentwürfe. Sankt Ingbert 2000 (Zuckmayer-Schriften 4), S. 14–28.

⁸² Vgl. Weber (wie Anm. 8), insb. S. 273–278.

⁸³ »Praeceptor Germaniae«. In: Boehringer (wie Anm. 26), S. 90f.

⁸⁴ Abbildung des Grabmals in: Karl Klöpping: Historische Friedhöfe Alt-Stuttgarts. Bd. 2: Der Central-Friedhof auf der Prag. Ein Beitrag zur Stadtgeschichte mit Wegweiser zu Grabstätten bekannter Persönlichkeiten. Stuttgart 1996, S. 187.

Die Briefe

*Vollmoeller an Hofmannsthal, 1.11.1903*⁸⁵

Stuttgart
Hasenbergsteige 27.

Sehr verehrter Herr von H.

Wenn Sie etwas über die Gräfin von Armagnac⁸⁶ sagen werden,⁸⁷ so wird es etwas sehr Schönes sein, so dass ich mich darauf freuen kann, einerlei ob Sie das Stück loben oder tadeln sollten. Die Gräfin ist ja ein schlechtes Stück und ich denke recht bescheiden von ihr, aber sie ist mir lieb, weil sie rasch, erlösend und fast nur zum Spiel entstand, zwischen der Wucht von zwei grossen Dramen⁸⁸ die in einem trüben Jahr nicht gedeihen konnten.

Das eine davon, das ältere (vieles rührt von 1898)⁸⁹ geht jetzt endlich in Druck und ich schicke Ihnen ein paar Szenen daraus. Es wäre mir eine aufrichtige Freude glauben zu dürfen, dass Sie die wenigen Seiten

⁸⁵ Signatur FDH; Umfang: zwei Seiten.

⁸⁶ Im Juni 1903 hatte Vollmoeller Hofmannsthal das Drama übersandt (Widmungsexemplar im DLA, vgl. Anm. 17), der sich in einem Brief an George vom 27. Juli trotz mancher Einwände positiv äußert: »Ich kann nicht umhin, auch die früheren Aufzüge des Vollmöller'schen Stückes interessant und reich an schönem Detail zu finden, wenn auch von dem Ganzen – ich kenne es nun recht genau – etwas Spielerisches, ein Blendenwollen, ein irgendwelcher Mangel starken Ernstes und tiefer Ergriffenheit nicht wegzuläugnen ist.« (BW George, S. 194f.).

⁸⁷ Vollmoeller könnte sich hier eventuell auf eine Rezension beziehen, die Hofmannsthal offenbar zugesagt hatte. So schrieb Hofmannsthal in einem Brief an Oscar Bie vom 28. Dezember 1903: »Ich hatte Vollmöller und Fischer vor Monaten zugesichert, über die Catharina von Armagnac zu schreiben und nun mußte ich Vollmöller dringend bitten, mich nicht beim Wort zu nehmen.« Denn er empfindet es als »Qual [...], ein Feuilleton zu schreiben. Ich bringe manchmal 4–6 Wochen mit einem hin.« (Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Max Rychner, mit Samuel und Hedwig Fischer, Oscar Bie und Moritz Heimann. Frankfurt a. M. 1973, S. 80f.).

⁸⁸ Nicht völlig klar wird, welches Drama Vollmoeller hier neben »Assüs, Fitne und Summurrud« (Berlin 1904) meinen könnte. In Frage käme am ehesten das 1905 erschienene Drama »Giulia« (o. O.) oder »Der deutsche Graf. Comoedie«. Berlin 1906 (Theater in Prosa, Bd. 1). – »Assüs, Fitne und Summurrud« wurde in Auszügen auch in: Die Zukunft 49 (1904), S. 307–310, Freistatt 6 (1904), S. 879f. und in den Süddeutschen Monatsheften 6,2 (1909), S. 587–590 gedruckt.

⁸⁹ Vgl. »Aus Assues Fitne und Summurrud: Lied des Fischers. Summurrud« in den Blättern für die Kunst 4 (1899), S. 137–140.

nicht ohne Gefallen lasen und hier und dort verwandte Absichten erkennen möchten. Ihr

Vollmoeller

1. November

1903.

*Vollmoeller an Hofmannsthal, 22.11.1903*⁹⁰

Castello 22. Nov.

Sehr geehrter Herr!

Aus einer Frankfurter Zeitung⁹¹ die ich in Zürich kaufte erfuhr ich etwas von Ihrer Elektra.⁹² Ich lese Zeitungen nur im Eisenbahncoupé. Dann ist mir Ihr Brief hierher nachgereist. Dass Sie keine rein mythische Person sind und ein Kind haben, ist erwärmend und gar nicht Blätter für die Kunst. Gott sei Dank. Ich werde Sie sehr gern bei Gelegenheit in Wien besuchen – vielleicht im Januar wenn ich von Berlin hierher zurückfahre – denn es giebt zwei oder drei sachliche Gespräche die ich gern mit Ihnen führte, hätte die Gelegenheit dazu auch früher gesucht, wenn Sie nicht in den letzten Jahren auf einmal so berühmt geworden wären und wenn nicht ein so ungeheures Risiko im künstlichen Herbeiführen einer Begegnung läge. – Wie ich vom Theater denke: zuerst, ich gehe fast nie hinein und immer mit Ekel heraus. In Deutschland, heisst das. Ich habe in Paris vierzehn mal Abend für Abend die Sahrah Bernhard als Cameliendame⁹³ Kleider wechseln und sterben sehen und bin in allen schmierigsten muffigsten Volkstheatern Neapels ein bekannter Zuschauer.

Dass ich nicht im zweiundzwanzigsten Jahr meines Lebens unvermittelt zu dramatisieren anfangen werden Sie glauben. Neben meinen Ge-

⁹⁰ Signatur FDH; Umfang: zwölf Seiten; Castello bei Florenz, Villa Pozzino-Gilli.

⁹¹ Horst Weber: Hugo von Hofmannsthal. Bibliographie des Schrifttums 1892–1963. Berlin 1966 verzeichnet keinen entsprechenden Bericht; es könnte sich gleichwohl um die Rezension im »Kleinen Feuilleton« der »Frankfurter Zeitung« handeln (vgl. E. H.: Kleines Feuilleton. In: Frankfurter Zeitung, 48. Jg., Nr. 305: 3. November 1903, zweites Morgenblatt, S. 1f.).

⁹² Uraufführung am 30. Oktober 1903 im Kleinen Theater in Berlin.

⁹³ Die Kameliendame in dem gleichnamigen Werk Alexandre Dumas d. J. war eine der Haupt- und Lieblingsrollen Sarah Bernhards (1844–1923). Vgl.: *Ma double vie. Mémoires de Sarah Bernhardt*. Paris 1907 [dt.: Leipzig 1908].

dichten in den »Blättern«⁹⁴ wälzte ich Dramen mit Chor und Musik, die Lyrik sprang so ab und zu auf und verschwand. Ich habe seit zwei Jahren kein Gedicht gemacht.

Ich kam zuerst vom architektonischen her ans zu schaffende Theater (schaffen wollen wir ja alle eins nicht wahr?) Athen, Epidauros, Bayreuth. Darüber ist viel zu sagen. Dann kapitalistisch. Auch darüber ist es gut einmal zu reden. Dann erkannte ich plötzlich dass alles im schauspielenden Menschen zu suchen und zu schaffen ist und im Wort noch mehr als in der Geste. Von da ab suchte ich die Volkstheater des Südens die Operetten im Phaler und in Cairo, die Pantomimen im Teatro Marcello in Rom – und nun schwebt mir eine Reise durch alle Provinztheater Deutschlands vor. Man muss Menschen entdecken. Alles andre ist vorgedacht, vorbereitet. Man muss einen Mann oder eine Frau entdecken und erziehen. Das Haus, die Hintergründe, das Geld und das Publikum wartet nur.

Sie wollen sich die Bühne unterwerfen. Das ist gut. Sie werden bald soweit sein. Ich denke sehr ähnlich. Mir fehlt ein Erfolg, nicht als das wesentliche, sondern als das kraftersparende, erleichternde, glättende. Ein Erfolg, über die heutige Bühne rollend, ist der sicherste und ökonomischste Motor um ein ganz neues Theater in Gang zu bringen. Auf meine Catherina hatte ich zum Teil diese Hoffnung gesetzt, eben weil sie nicht ganz meine dramatische Überzeugung trug und im besten Sinn theatralisch geriet. Sie war nicht für Georges Lob berechnet sondern für Brahms⁹⁵ Wertschätzung und dass ihr Hauptlobredner Sudermann⁹⁶ geworden zu sein scheint ist mir tief erfreulich. Aber spie<len> thut Sie niemand. Jeder hat das Stück gelesen, jeder lobt es mit oder ohne Einwand, aber aufführen? Das ist fast komisch. Ich bin sehr kühl dabei.

⁹⁴ Um die Jahre 1896/1897 suchte der gerade 18jährige Vollmoeller Kontakt zu Stefan George, und bereits 1897 erschienen fünf Gedichte Vollmoellers in den »Blättern für die Kunst«: »Als ein Prolog«, »Odysseus«, »Parcival«, »Herbstphantasie« und »Am Ende« (in: BfdK 4 [1897], S. 39–46). Es folgten »Aus den geistlichen Liedern« (in: BfdK 4 [1899], S. 109–111) und »Aus Assues Fitne und Summurrud: Lied des Fischers. Summurrud« (in: BfdK 4 [1899], S. 137–140), in der folgenden Nummer »Landschaften«, »Für B. G.« und »Für S. G.« überschrieben (in: BfdK 5 [1900/01], S. 93–95).

⁹⁵ Otto Brahm (1856–1912), Kritiker, Schriftsteller und Theaterdirektor, war u. a. Mitbegründer der »Freien Bühne« und leitete von 1894 bis 1903 das Deutsche Theater in Berlin; 1895 engagierte er dabei den damals 22jährigen Max Reinhardt.

⁹⁶ Hermann Sudermann (1857–1928), Erzähler und bis zur Jahrhundertwende einer der führenden Dramatiker des Naturalismus. In der Hauptrolle seines erfolgreichsten Stücks »Heimat« (1893) trat neben Eleonora Duse (1858–1924) auch Sarah Bernhardt auf.

Dass ihr Aufsatz⁹⁷ einen so reizend knallenden Titel haben sollte hätt' ich nicht vermutet, sonst wär ich vielleicht wirklich ungeduldig geworden und hätte auf diesen kleinen Effect gewartet. Dass ein einfaches schlagendes Wort ohne wenn und freilich und allerdings in einem der gelesenen Tagesblätter sofort eine Aufführung zur Folge hätte ist klar. Aber erstens weiss ich wie mühsam das Schreiben in Prosa über Gegenstände ist und dann sind wir beide jetzt so unnaiv geworden. Ihr Artikel wäre mir ein so realer Dienst, fast wie wenn Sie mir Geld liehen, und da wird der Mensch bedenklich. Dass Sie also die Catherina aufs Theater bringen wollten war sehr in meinem Sinn und ist für meinen Dank so gut wie geschehen. – Eine Matiné in Berlin ist mir kontraktlich sicher, in Wirklichkeit sehr unsicher. Und sonst wie gesagt verhandeln alle Theater aufs langweiligste mit meinem Agenten und keines greift zu.

Die Szenen aus »Sumurrud«⁹⁸ hätte ich sehr gerne wieder; das war ursprünglich nicht beabsichtigt und ist unhöflich. Aber die gleichen Teile des Stücks giengen letzter Tage auf der Post verloren und ich bin in Verlegenheit, vor allem in meiner grossen Entfernung von deutschen Schreibmaschinen.

Wollen Sie adressieren: Villa »Pozzino« Castello bei Florenz.⁹⁹ Vielen Dank für die Bemühung.

Meine »Francesca«¹⁰⁰ aus dem Italiänischen werden Sie von Fischer erhalten. Schad dass unser Freund D'Annunzio nicht ahnt und weiss

⁹⁷ Von Hofmannsthal erschienen im Oktober 1903 ein Essay über »Die Bühne als Traumbild« (in: Das Theater, 1. Heft) und am 7. November die »Szenischen Vorschriften zu »Elektra«« (in: Das Theater, 3. Heft). Ein Aufsatz über Vollmoeller ist nicht bekannt.

⁹⁸ Widmungsexemplar im DLA, vgl. Anm. 17. – Vgl. hierzu einen Brief Hofmannsthals an George vom 28. Januar 1904: »Auch von Vollmöller erhielt ich, als eine Art Probe, mit einem Brief, das Bruchstück eines Dramas Assüs Fitne und Sumurud, dem ich nicht sehr viel abgewinnen konnte. Ein Fortschritt schien mir nicht zu sehen, eher ein Sich-behagen in der Manier.« (BW George [1953], S. 209.)

⁹⁹ Die Villa – ein Renaissance-Bau aus dem 15. Jahrhundert – hatte Vollmoeller gemeinsam mit seiner Frau Norina Gilli (1880–1957), besser bekannt unter ihrem Künstlernamen Maria Carmi, erworben. Vollmoellers ältere Schwester Mathilde beschrieb in einem Brief an Rainer Maria Rilke vom 18. April 1908 die Anfahrt: »Wollen Sie es auf sich nehmen die Villa Pozzino ausfindig zu machen? Es geht eine kleine Trambahn vom Domplatz aus, fährt bis Castello, ja und dann muß man eben fragen und durchfinden.« (Rilke/Vollmoeller [wie Anm. 28], S. 30.)

¹⁰⁰ Gabriele d'Annunzio: Francesca da Rimini. Tragödie in Versen. Berlin 1903. Auszüge finden sich in der Neuen deutschen Rundschau 14 (1903), S. 1063–1101 und 1167–1212. Vollmoeller erstellte auch eine gekürzte Bühnenbearbeitung der Übersetzung (Bühnenms. Berlin [um 1903]); die Übersetzung wurde schliesslich wieder mit einem Nachwort versehen von László F. Földényi herausgegeben (München 1989).

wie viel ich hineingesteckt habe. Es waren harte Monate. Ich habe viel gesagt und zu wenig. Nehmen Sies gut auf. Ihr
Vollmoeller.

*Vollmoeller an Hofmannsthal, 28.2.1904*¹⁰¹

25 Boulevard des Capucines – Paris¹⁰²

Sehr geehrter Herr von Hoffmannsthal,
werden Sie Mitte März voraussichtlich in Wien sein?¹⁰³ Und wollen Sie mir ein Wort darüber schreiben? – Da ich aller Wahrscheinlichkeit nach in einer Woche nach Berlin muss könnte ich von da mit geringem Umweg über Wien nach Hause fahren (ich wohne in Italien) und dass es mir ein ausserordentliches Vergnügen wäre Sie kennen zu lernen wissen Sie. Ihr

Vollmoeller
28. Februar 04.

*Vollmoeller an Hofmannsthal, nach dem 28.2.1904*¹⁰⁴

S. Agnello (Neapel)

Gehrter Herr von Hofmannsthal,
ich traf seinerzeit ein Arrangement wonach Ihnen mein kleines Prosastück¹⁰⁵ aus zweiter Hand zugehen sollte. Das ist vielleicht wirklich geschehen und nun wissen Sie nicht wohin mit dem MS. Verzeihen Sie wenn es Ihren Schreibtisch belastet hat und schicken Sie es mir ganz

¹⁰¹ Signatur FDH; Umfang: zwei Seiten; vgl. Abb. 2.

¹⁰² Vollmoeller hatte sich hier in der »maison meublée« eingemietet: »Maison meublée (Andrieux), Boul. des Capucines 25, 50 Zimmer zu 4–9, F[rühstück] 1 ½ fr.« (Karl Baedeker: Paris nebst einigen Routen durch das nördliche Frankreich. Handbuch für Reisende. Leipzig 1905, S. 6).

¹⁰³ Hofmannsthal hielt sich im März 1904 in der Tat in Rodaun auf. Ob es zu einer Begegnung kam, ist nicht bekannt, zumal diese Tage unter dem Eindruck der schweren Krankheit von Hofmannsthals Mutter standen, die schließlich am 22. März starb.

¹⁰⁴ Signatur FDH; Umfang: zwei Seiten; St. Agnello di Sorrento bei Neapel, Villa Arlotta.

¹⁰⁵ Es bleibt unklar, welches Prosastück Vollmoeller hier meint; seine veröffentlichten Schriften datieren zumeist aus späterer Zeit, so etwa die unter dem Pseudonym »E. F. G. H.« erschienen »nachgelassenen prosaischen Schriften« oder »Der alte Fürst« (in: März. Halbmonatsschrift für deutsche Kultur 4 [1910], Bd. 2, S. 460–472, und Bd. 3, S. 33–44 und 117–120).

25 Boulevard des
Capucines - Paris

Sehr geehrter Herr von
Hofmannsthal,

werden Sie Mitte März
voraussichtlich in Wien
sein? Und wollen Sie mir
ein von demselben schreiben?
- Da ich aller kaiserlichen-
Ehrezeit noch in einer
Woche nach Berlin muss
könnte ich von da mit
geringem Umweg aber
mir nach Hause fahren
(ich wohne in Italien) und

Abb. 2: Vollmoeller an Hofmannsthal am 28. Februar 1904, S. 1 (FDH)

bequem und bei Gelegenheit an die obenstehende Adresse, wobei Sie Villa Arlotta¹⁰⁶ zufügen mögen. – Ist gar keine Aussicht Sie einmal hier zu sehen? Ihr
Vollmoeller

Muss ich Ihnen sagen dass es sehr freundlich und lieb von Ihnen war mir in Ihrer trüben Zeit ein paar Stunden zu geben? Ich war nachher etwas beschämt, dass ich es so selbstverständlich hinnahm.¹⁰⁷ Ihr V.

*Vollmoeller an Hofmannsthal, 20.4.1905*¹⁰⁸

Il Pozzino
Castello b/Florenz

Vielleicht finden Sie ein kleines Appartement, das Ihnen gefällt und 20–30 francs kosten kann (bei gut geführten Unterhandlungen weniger) im Haus Nro 25. boulev. des Capucines,¹⁰⁹ ungefähr dem Grand Hôtel¹¹⁰ gegenüber. Von den first-first class Hôtels (zum ersten Absteigen) ist mir das Hôtel »Meurice« rue de Rivoli¹¹¹ als vorzüglich und sympathisch bekannt. Preise finden Sie etwa im Baedeker. Von den kleineren zum

¹⁰⁶ Diese Villa am südlichen Ende des neapolitanischen Golfes hatte Vollmoeller ebenfalls erworben. Vgl. hierzu die Beschreibung Rainer Maria Rilkes in einem Brief an Clara Rilke vom 30. November 1906: »Man kommt von hinten her angefahren durch einen dichten, dunklen, halbhothen Orangengarten, durch den kleine, tief gelegte Wege gehen nach allen Seiten. Dann kommt das ländliche Haus, vor dem es aufs Meer zugeht – einen Laubengang sieht man und an seinem Ende die Kontur eines Geländers, hinter dem es weit wird und licht: das Meer.« (In: Rainer Maria Rilke: Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907. Hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1930, S. 105f.)

¹⁰⁷ Im Brief vom 28. Februar 1904 spricht Vollmoeller davon, daß es ihm »ein ausserordentliches Vergnügen wäre«, Hofmannsthal kennen zu lernen. Wann das Treffen stattfand, ist jedoch nicht bekannt. Am 1. April [1904] schreibt Hofmannsthal an Schnitzler: »[D]arf ich Ihnen Herrn Vollmoeller den Dichter der Catharina von Armagnac vorstellen. Er denkt sehr vernünftig und mit Liebe von Ihren Arbeiten.« (BW Schnitzler [1983], S. 185.)

¹⁰⁸ Signatur FDH; Umfang: drei Seiten; Castello bei Florenz, Villa Pozzino-Gilli.

¹⁰⁹ Vgl. Anm. 102. – Hofmannsthal wollte von Weimar aus über Berlin am 30. April nach Paris fahren.

¹¹⁰ »Grand Hôtel, Boulevard des Capucines 12 [...], beim Opernhaus; von Deutschen viel besucht; 1000 Zimmer, z. T. deutsche Bedienung; Z[immer] von 8 fr. an, F[rühstück] 1 ½, G[abelfrühstück] 5, [Haupt]M[ahlzeit] 8 fr. mit Wein, P[ension] von 18 fr. an.« (Baedeker [wie Anm. 102], S. 3f.)

¹¹¹ »Hôt. Meurice, Rue de Rivoli 228–230 [...], mit alter englischer und amerikanischer Kundschaft; 170 Zimmer von 6 fr. an, F. 2, G. 5, M. 7, P. von 16 fr. an.« (Baedeker [wie Anm. 102], S. 4.)

Teil sehr netten Hôtels des Quartiers liegen zwei oder drei ebenfalls in der rue de Rivoli – »St. James«,¹¹² glaube ich und »Wagram«¹¹³ oder »Jena«¹¹⁴ – eins das mir vor drei Jahren sehr reizend schien liegt rue Castiglione, »Dominici«,¹¹⁵ zwischen Place Vendôme und rue de Rivoli. Dort gab es volle Pensionen mit Zimmer schon um 15 Francs. Übrigens werden Sie ein Arrangement, wie Sie es wünschten, auch im Meurice für ungefähr 20 fr finden. s. e. o. e.¹¹⁶

Wenn Sie – was ich hoffe – André Gide¹¹⁷ sehen, drücken Sie ihm von mir die Hand. Gute Reise

Ihr Vollmoeller

20/4/05

Es ist fast wahrscheinlich dass ich nächstens für kurze Zeit nach Hause muss. Und dann käme ich doch noch vielleicht für ein paar Tage von Stuttgart aus herüber (mit der Eisenbahn und allein). Schreiben Sie mir doch bitte Ihre Adresse in P. auf einer Karte nach St. Hasenbergsteige 27. bald nach Ankunft. Beste Grüsse.

¹¹² »H. St-James & d'Albany [...], 200 Zimmer zu 3–15, F. 1 ½, G. 3, M. 4, P. 10–15 fr.« (Baedeker [wie Anm. 102], S. 5.)

¹¹³ »H. Wagram, 70 Zimmer zu 5–7, F. 1 ½, G. 3 ½, M. 5, P. 12–14 fr.« (Baedeker [wie Anm. 102], S. 5.)

¹¹⁴ »H. d'Iéna, Avenue d'Iéna 28/32, 200 Zimmer zu 4–20, F. 1 ½, G. 5, M. 7, P von 12 ½ fr. an.« (Baedeker [wie Anm. 102], S. 5.)

¹¹⁵ »H. Dominici, von Engländern besucht, 100 Zimmer von 5 fr. an, F 1 ½, G. 4, M. 6, P. von 13 fr. an« (Baedeker [wie Anm. 102], S. 5).

¹¹⁶ Vermutlich »siehe es oben erwähnt« oder »schon einmal oben erwähnt«.

¹¹⁷ Vgl. hierzu Claude Foucart: Karl Vollmoeller et André Gide ou le »mystère« d'une rencontre. In: Bulletin des Amis d'André Gide 145 (2005), S. 29–46. – Zwei Briefe Gides an Vollmoeller aus den Jahren 1903 und 1905 finden sich im Nachlaß im DLA. Hofmannsthal fragt brieflich am 6. April 1905 bei Kessler an, ob er Gide in Paris treffen könne und freut sich über das Treffen (vgl. das Brieffragment an Gide – BW Kessler, S. 492 – und den Spaziergang in Luxemburg am 11. Mai, den Gide in seinem Tagebuch notiert).

*Hofmannsthal an Vollmoeller, vor dem 31.8.1911*¹¹⁸

mein lieber Vollmöller

ich halte das wundervolle Fluggedicht¹¹⁹ in Händen, das Heymel so gut war mir abschreiben zu lassen, las es dreimal nacheinander und freute mich so überaus an einem solchen Maß von Kraft, Zartheit, Reichtum, Besonderheit und zugleich Allgemeinheit. Ich wollte es gäbe einen feineren directeren Weg als ein Brief ist um einen so seltenen Moment von Freude zu übermitteln.

Ich denke es werden Zeiten kommen wo Ihnen nichts gelingen und mir manches fehlschlagen wird. Bewahren Sie mir auch dann eine so freundliche Gesinnung, als Ihnen von mir immer sicher ist.

Ich war sehr traurig, abzureisen ohne Frau Vollmöller¹²⁰ und Ihnen Adieu gesagt zu haben. Bitte sagen Sie es ihr.

Haben Sie in der teils quälenden teils charmanten Atmosphäre M.R.'s¹²¹ eine möglichst gute Zeit und lassen mich hoffen dass ich Sie nach einer erfolgreichen Orestie-premiere¹²² wieder hier finden werde.

Ihr Hofmannsthal.

¹¹⁸ Signatur DLA, A:Hofmannsthal; Kopie im FDH, Nachlaß Rudolf Hirsch; Umfang: vier Seiten; München [Regina-Palast Hotel, Maximiliansplatz].

¹¹⁹ »Lob der Zeit«. In: Insel-Almanach auf das Jahr 1912. Leipzig, S. 31–34. Unter dem Titel »Volare necesse est« in: Geliebte Verse. Die schönsten deutschen Gedichte aus der ersten Jahrhunderthälfte. Wiesbaden [1951], S. 263–266 sowie in: Gedichte. Eine Auswahl. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Herbert Steiner. Marbach/N. 1960 (Turmhahn-Bücherei, N.F. 1), S. 7–11. – Tunnat (wie Anm. 10), S. 129 gibt an, Vollmoeller habe im Frühjahr 1909 eine erste Fassung des Gedichts verfaßt. Alfred Walter Heymel, der Mitherausgeber der »Insel«, war von dem Gedicht sehr angetan (vgl. BW Insel, Sp. 463 und Bernhard Zeller [Hg.]: Die Insel. Eine Ausstellung zur Geschichte des Verlages unter Anton und Katharina Kippenberg. Marbach/N. 1965, S. 163f.) und ließ es für Hofmannsthal abschreiben. Im Druck 1911 erschienen, muß die Abschrift zuvor entstanden sein.

¹²⁰ Vollmoeller war mit der Schauspielerin Norina Gilli (1880–1957) – besser bekannt unter ihrem Künstlernamen Maria Carmi – von 1904 bis nach dem Ersten Weltkrieg verheiratet. Nach der Scheidung heiratete sie 1922 den georgischen Emigranten Prinz Georges V. Matchabelli.

¹²¹ Max Reinhardt.

¹²² Am 31. August 1911 fand in der Musikfesthalle München die Premiere der »Orestie« statt (vgl. Huesmann [wie Anm. 47], S. 560); in Berlin wurde sie am 13. Oktober im Zirkus Schumann gegeben (vgl. BW Heymel II, S. 141). – Vgl. hierzu auch BW Insel, S. 419 und BW Heymel (1998), S. 179f., 190 und 194.

*Vollmoeller an Hofmannsthal, 3.10.[1919]*¹²³

3/10

Lieber Hofmannsthal

danke für Ihren langen Brief. Es tat mir fast leid, dass ich Ihnen durch meine Anfrage soviel Zeit genommen habe. Mit dem Mirakel¹²⁴ warten wir also ab. Und inzwischen sehe ich Sie hoffentlich einmal fern vom Festspiel Wirrwar. Ich kam nie dazu über das wesentlichere mit Ihnen zu sprechen. Und täte es gern einmal wieder. Ab November wohne ich ganz hier.¹²⁵ Bis dahin Berlin am Pariserplatz. Clessheim¹²⁶ ist leider vorerst gescheitert. Ich habe 12000 Lib¹²⁷ geboten und einen Korb bekommen. (Mehr könnte ich nicht verantworten).

Sehr herzliche Grüsse Ihnen und den Ihren
Ihr Vollmoeller

*Vollmoeller an Hofmannsthal, 15.9.1925*¹²⁸

Stuttgart
Hasenbergsteige 27
15 Sept. 25

Lieber Hofmannsthal,

wir haben glaube ich in Salzburg einmal kurz über meine Idee gesprochen, das Mirakel ohne Zwischenspiele zu machen, mit einer wirklichen Schauspielerin als Madonna und mit überleitenden Versen im

¹²³ Signatur FDH; Umfang: vier Seiten; Venedig [Hôtel Royal Danieli]; vgl. Abb. 3.

¹²⁴ Siehe Anm. 48.

¹²⁵ Vollmoeller schloß 1919 einen Pachtvertrag für den direkt am Canale Grande gelegenen Palazzo Vendramin ab. Ab dem November desselben Jahres hatte er dort seinen Hauptwohnsitz.

¹²⁶ Das Schloß und das Kavaliershaus in Kleßheim bei Salzburg standen nach dem Tode des Erzherzogs Ludwig Viktor von Österreich am 18. Januar 1919 zum Verkauf. Vollmoeller versuchte offenbar, es zu erwerben, um in Salzburg Fuß zu fassen. Den Zuschlag erteilten die Erben des Erzherzogs 1921 dem Land Salzburg. Gleichwohl wurde auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg der Standort Kleßheim als Alternative zu Salzburg erwogen: »Man erörterte wieder einmal, ob nicht ein repräsentatives Festspielhaus außerhalb der Stadt, in Hellbrunn oder bei Kleßheim, vorzuziehen wäre.« (Josef Kaut: Die Salzburger Festspiele: Bilder eines Welttheaters. Salzburg 1973, S. 180.)

¹²⁷ Libras, lat. Pfund, wurde zu »lira« und »livre«.

¹²⁸ Signatur FDH; Umfang: eine Seite; Stuttgart, Hasenbergsteige 27.



HÔTEL ROYAL DANIELI
VENISE

3/10

Herr Hofmannsthal
denn für mich länger
mit. Es ist mir fest
leid, dass in Paris
durch meine Anwesenheit
mehr Zeit genommen
habe. Mit dem Beste

Abb. 3: Vollmoeller an Hofmannsthal am 3. Oktober [1919], S. 1 (FDH)

II Act. Ich bin dieser Idee weiter nachgegangen und da mir Metzl¹²⁹ eben schreibt, dass er für die Aufführung des Mellschen Weihnachtsspiels¹³⁰ die grössten Schwierigkeiten sieht, würde ich natürlich grossen Wert darauf legen, dass das Mirakel¹³¹ in der erwähnten neuen Form an Weihnachten¹³² nochmal gemacht werden kann. Ich sehe in dieser Salzburger Aufführung die einzige Möglichkeit diesen mir sehr am Herzen liegenden Versuch zu machen, möchte andererseits die Sache nur dann betreiben, wenn dadurch Mells Chancen in keiner Weise berührt werden.

Bitte sagen Sie mir ein Wort, wie Sie über die Sache denken.

Herzlichste Grüsse Ihnen und allen den Hofmannsthalschen, (soweit sie dasind)

Ihr Vollmoeller

*Raimund von Hofmannsthal an Vollmoeller, 14.2.1926*¹³³

225, Boul. Raspail
Hotel de la Paix

Paris, den 14. Februar 1926¹³⁴

Lieber Doktor Vollmoeller!

Im Sommer haben Sie mir einmal gesagt, Sie hätten so gerne junge Leute, die sich von Ihnen Geld pumpen. Glauben Sie nicht, dass ich diesen so sympathischen Ausdruck zu Ernst genommen hab. Ich habe mir wirklich lange überlegt ob ich an Sie schreiben soll und hätte es nie getan, wenn ich nicht bestimmt wüsste, dass Sie mir es in keinem Falle

¹²⁹ Richard Metzl (1870–1941), Schwager von Felix Salten, Regisseur und langjähriger Assistent Reinhardts.

¹³⁰ Der Dichter, Dramatiker und Essayist Max Mell (1882–1971) war mit Hofmannsthal seit 1907 in brieflichem Kontakt und zunehmend enger befreundet. Das »Alte deutsche Weihnachtsspiel« hatte er bereits um 1921 für Reinhardt entworfen, doch kam es zu keiner Aufführung in Salzburg und auch im Druck erschien es erst 1924 in Wien (vgl. BW Mell, S. 34).

¹³¹ Siehe Anm. 48.

¹³² Reinhardt hatte Weihnachtsfestspiele angekündigt (Fuhrich/Prossnitz [wie Anm. 66], S. 59).

¹³³ Signatur DLA, A:Vollmoeller; Umfang: zwei Seiten; Paris, 225 Boulevard Raspail, Hotel de la Paix; Typoskript mit eigenhändiger Unterschrift. – Für die freundlich erteilte Erlaubnis zum Teilabdruck des Briefes danke ich Octavian von Hofmannsthal.

¹³⁴ Raimund weilte seit Spätherbst 1925 in Paris; s. Hofmannsthals Brief vom 1. November 1925 (vgl. Hirsch, S. 517f.).

übel nehmen werden und dass gerade Sie ein Mensch sind, der es nicht sofort aller Welt weitererzählt. [...]

Wenn ich jetzt meinem Vater schreibe [...], dann kompliziert das die [...] Spannung zwischen ihm und mir, die bei diesem eigentümlichen Menschen, den Sie ja so gut kennen, nie durch tatsächlich vorhandene Momente zu motivieren ist, sondern immer einer vagen nervösen Sorge meinerwegen und um meiner Zukunft willen, entspringt. Ich fahre Mitte März nach Wien und von dort aus ist es mir nicht schwer Ihnen die Summe von eintausendfünfhundert Franken, um die ich Sie jetzt bitte, [...] zurückzuzahlen.

Paris ist weiter unbeschreiblich schön und anregend. Ich arbeite viel, habe auch einen Film geschrieben, den ich bestimmt anzubringen hoffe.

Ich danke Ihnen für Ihren Brief und hoffe Sie bald hier zu sehen. Entschuldigen Sie meine Bitte, antworten Sie mir, wenn es Ihnen nicht zu viel Mühe macht auf jeden Fall und möglichst bald, weil ich dem materiellen Hungertod mit einiger Nervosität entgegensetze, sagen Sie Ruth¹³⁵ mon bonjour und seien Sie sehr herzlichst

gegrüsst

von Ihrem Raimund H.

*Vollmoeller an Hofmannsthal, 4.3.1927*¹³⁶

Konnte Raimund keine Aufenthaltsverlängerung erwirken Behörde verlangt Ausreise vierzehnten er möchte Canada – Ich empfehle Europa soll ich Reisegeld vorstrecken Hausnummer 1255 nicht 125 Grüsse Vollmüller

¹³⁵ Rut(h) Landshoff(-Yorck) (1904–1966); Nichte des Verlegers Samuel Fischer, Mitglied des Ensembles von Max Reinhardt, wirkte u. a. in Friedrich Wilhelm Murnaus »Nosferatu« (1922) mit. Mehrjährige Liebschaft mit Vollmoeller, heiratete 1930 den Grafen David Yorck von Wartenburg; die Ehe wurde 1937 geschieden. – Vgl. auch Anm. 22.

¹³⁶ Signatur DLA, A:Hofmannsthal (80.1272/1–2); Umfang: zwei Telegramme, zwei Seiten; Los Angeles. – Vollmoeller hielt sich wohl seit 1926 wieder in den Vereinigten Staaten auf. Im Shrine Auditorium Los Angeles fanden im Januar und Februar 1927 33 Aufführungen des »Mirakels« statt, doch hielt sich Vollmoeller auch noch danach, wie die Telegramme und der Brief vom 23. April 1927 belegen, dort auf.

Vollmoeller an Hofmannsthal, 31.3.1927

Raimund zurück alles geordnet Gruss Vollmöller

*Hofmannsthal an Vollmoeller, 23.4.1927 (Abschrift)*¹³⁷

Rodaun bei Wien 23/IV 27

mein lieber Vollmoeller, nicht nur fuer den Brief den Sie so gut waren, an meine Frau zu schreiben, moechte ich Ihnen aufs Herzlichste danken, sondern noch viel mehr fuer Ihr gutes freundschaftliches Handeln an Raimund, das mir die Sorge, wenn ich an an [sic!] ihn denke, wirklich lindert. Ich bin gluecklich, dass Sie noch eine Zeit lang dort bleiben. Sie sagen er hat gewisse Chancen dort, so schwierig auch das dortige Terrain ist (Und wie schwierig, davon hat mir Reinhardt einen sehr anschaulichen Begriff gegeben,) aber auch er meint, dass Raimund dort Chancen habe, und er findet es richtig, dass man als junger Mensch auf diesem Terrain Fuss zu fassen versucht) Wenn Raimund dort aus eigener Kraft etwas erreicht, dann ist natuerlich viel gewonnen; erreicht er aber auch nichts so ist doch fuer seine Erziehung zum Mann gewiss etwas gewonnen, und der Versuch in Europa etwas zu erreichen wird nach dieser Vorschule besser gelingen.

Ich habe ihm verschiedene Einfuehrungsbriefe an Regisseure nachgeschickt, unwissend ob das etwas nuetzen kann, sowie ziemlich viele Buecher, aeltere Romane, Pitaval u. Aehnliches.

Ich waere natuerlich sehr froh, wenn er innerhalb dieser Zeit, da Sie noch dort sind, entweder zu einer Anknuepfung kaeme, die einige Dauer verspricht, oder zu dem Entschluss zurueckzugehen, wofuer ich ihm natuerlich, wenn es sein muss, das Reisegeld geben wuerde. Ebenso kann er, wenn es unerlasslich [sic!] noetig wird, fallweise von mir eine Aushilfe haben. Es war natuerlich ganz in meinem Sinn, dass Sie ihm in einem boesen Moment geholfen haben; die \$ 300 habe ich in Mark Ihnen bei

¹³⁷ Signatur FDH; Umfang: eine Seite; fehlerhaftes Typoskript mit einzelnen handschriftlichen Korrekturen.

Hardy ueberweisen lassen. – Ich dank Ihnen vielmals, auch fuer meine Frau. Wir gruessen Sie beide herzlich
Ihr Hofmannsthal

*Hofmannsthal an Vollmoeller, 7.10.1927 (Abschrift)*¹³⁸

Bad Aussee 7/X 27

mein lieber Vollmoeller,

es ist mit wirklich ein sehr wohltuender Gedanke dass Sie wieder hin-uebergehen und dass das grosse Kind sich Ihrer wohlwollenden Gegenwart wieder erfreuen wird. Waere es zu unbescheiden wenn ich Sie baete mir zu telegraphieren wann Sie hingehen, und bis wann Sie eine fuer ihn bestimmte Sendung treffen wuerde? Er schrieb mir Anfang September¹³⁹ recht vernuenftig wie er seine Chancen sieht (nicht auf dem technischen Gebiet, sondern auf dem der Herrstellung con Scenarios) dass er das Gefuehl hat, wirkliche Chancen zu haben, wenn er noch ein halbes Jahr dort bleibt. Zugleich: dass er verschiedenerseits Anstrengungen gemacht habe, die zu Ende September abermals noetige Verlaengerung des Visum zu erreichen, aber keinen andern Weg dafuer vor sich sehe als den zeitraubenden und kostspieligen des Ueberschreitens der canadischen Grenze. Die abermalige Hilfe der dortigen Freunde habe er sich gesichert. Der Brief machte einen guten Eindruck, ich kabelte ihm also den als noetig bezeichneten Betrag von \$ 350. Vor wenigen Tagen erhielt ich von ihm aus Hollywood ein Kabel mit dem Wort »zurueck«¹⁴⁰ Hoffentlich erreicht er jetzt etwas, denn es ist mir ja alles recht.

¹³⁸ Signatur FDH; Umfang: eine Seite; fehlerhaftes Typoskript mit einzelnen handschriftlichen Korrekturen.

¹³⁹ Vgl. Brief Hofmannsthals an Raimund vom 12. Oktober 1927 in: HB 12 (1974), S. 362–371 (hier zitiert nach Hirsch, S. 519): »In Deinem Brief, der am 12. oder 13. September zu uns gekommen ist, sprichst Du aus, wie Du die Dinge und Möglichkeiten dort siehst, vorausgesetzt, daß Du noch ein halbes Jahr Zeit vor Dir hättest. Das alles schien mir faßlich und deshalb habe ich Dir ohne Weiteres die verlangte Summe telegraphisch geschickt«.

¹⁴⁰ Vgl. Brief Hofmannsthals an Raimund vom 12. Oktober 1927 (in: Hirsch, S. 519): »Ich bin Dir sehr dankbar, daß du gleich nach Deiner Rückkehr dieses Wort »zurück« telegraphiert hast, es hatte gerade angefangen, mir ungemütlich zu werden, Dich dort in dieser mir unvorstellbaren Gegend, an dem uns abgewandten Rand des großen Continentes herumfahren zu wissen – ohnedies bin ich dieses Jahr wenig wohl und dem Unruhigen und Ängstlichen dadurch leichter ausgeliefert [...]«.

Erreicht er nichts, so wird es doch fuer seine Erziehung sein Gutes haben – aber was ich dann (nach dem halben Jahr) in Europa mit ihm anfangen soll, weiss ich nicht.

Ich gruesse Sie sehr herzlich
Ihr Hofmannsthal

*Hofmannsthal an Vollmoeller, 22.10.1927 (Abschrift)*¹⁴¹

Bad Aussee 22/X 27

Lieber Freund

vor 14–16 Tagen schrieb ich Ihnen an die Berliner Adresse, bat Sie mir durch ein telegraphisches Wort zu sagen, wann Sie voraussichtlich hinueberfahren. In trueberen Stunden mach ich mir doch Sorgen um das Kind, so allein dort drueben, waere froh zu denken, dass er Sie in der Nähe hat. Vielleicht hat der Brief Sie dort nicht erreicht, so schreibe ich noch einmal und erneuere meine Bitte

Sehr herzlich
Ihr Hofmannsthal

*Vollmoeller an Christiane von Hofmannsthal-Zimmer, 19.7.1929*¹⁴²

Dom-Hotel
Cöln 19. Juli 1929¹⁴³

Liebe Christiane.

Dora Von der Mühl¹⁴⁴ konnte mir Ihre Adresse nicht schreiben, darum schreibe ich Ihnen nach Rodaun, wo Sie wohl auch sind. Schliesslich

¹⁴¹ Signatur FDH; Umfang: eine Seite; fehlerhaftes Typoskript mit einzelnen handschriftlichen Korrekturen.

¹⁴² Signatur FDH; Umfang: eine Seite.

¹⁴³ Im Sommer 1929 befand sich Vollmoeller in Berlin »auf der Durchreise von New York nach Venedig« (Berliner Tageblatt, 58. Jg., Nr. 300: 28. Juni 1929) und kam dabei wohl über Köln.

¹⁴⁴ Theodora von der Mühl-Burckhardt (1896–1983), Historikerin und Schwester Carl Jacob Burckhardts. Vgl. zu von der Mühl-Burckhardt die Dokumente im Staatsarchiv Basel-Stadt (Signatur PA 594b N), im DLA sowie Rudolf Hirsch (wie Anm. 75) und Hirsch (1998), S. 580–588.

wollte ich Sie und Ihre verehrte Frau Mutter auch nur meiner aufrichtigen Teilnahme versichern.

Stets Ihr Ihnen sehr ergebener
Karl Vollmoeller

»Lieutenant Gustl zittert vor den Folgen«

Ein Nachtrag von Ursula Renner

In der »Dokumentation eines Skandals. Arthur Schnitzlers ›Lieutenant Gustl« im Hofmannsthal-Jahrbuch 15 (2007) fehlt ein bemerkenswerter Artikel aus Arthur Schnitzlers Zeitungsausschnittsammlung,¹ der hier nachgereicht wird.

Neues Wiener Tagblatt. Demokratisches Organ, Jahrgang 51, Nr. 168, 21. Juni 1901, S. 1²

Lieutenant Gustl.

Ein Wiener Schriftsteller hat vor einigen Monaten eine novellistische Charakterstudie veröffentlicht. Mit großer psychologischer Kenntniß schilderte er einen Tag aus dem Leben eines jungen Menschen, der jeden sittlichen Halt verloren hat. Solche Großstadtpflanzen gibt es viele, und zwar in allen Ständen, also auch in dem Stande, dem Lieutenant Gustl angehörte. Von dem Geiste des ehrenwerthen Korps besaß dieser Lieutenant Gustl nichts als die Empfindung, daß an der goldenen Quaste an seinem Säbel ein Ehrbegriff troddelt, den er sich nicht entreißen lassen dürfe. Sonst herrscht eine Verworrenheit, eine Begriffsverwirrung und sittliche Verwilderung in seiner Lebensanschauung, daß sogar sein

¹ University of Exeter Library (Special Collections): MS 214 Schnitzler Archive, Box 1, env. 9.

² Das im Steyermühl-Verlag herausgegebene Blatt war 1867 als Nachfolger des »Wiener Journals« von Eduard Mayer gegründet worden. Eigentümer war bis 1872 Moritz Szeps (1835-1902), der Vater von Berta Zuckerkandl-Szeps, der noch bis 1886 Herausgeber blieb, dann aber abgesetzt wurde. Szeps hatte gute (geheime) Kontakte zum Kronprinz Rudolf und sympathisierte mit dessen politischen Absichten. Das »Neue Wiener Tagblatt« war zeitweilig die auflagenstärkste Tageszeitung Wiens mit überregionaler Bedeutung, nach dem Ende der Ära Szeps gingen Auflage und Bedeutung zurück. Der Tendenz nach war das Blatt demokratisch und, wie die »Neue Freie Presse«, deutschliberal. Um die Jahrhundertwende waren Moritz Wengraf und seit 1891 (bis 1917) Wilhelm Singer Chefredakteure. Der Jung-Wiener Schriftsteller und Zeitungsmacher Hermann Bahr wurde im Oktober 1899 Redakteur beim »Neuen Wiener Tagblatt«. 1945 wurde es eingestellt.

Gottesglaube zum Fetischthum eines Negers degenerirt ist. Lieutenant Gustl provoziert einen Streit mit einem hünenhaft gebauten, gutmüthigen Bäckermeister. Als der entnervte Knirps in Montur gegen den riesenstarken Handwerker den Säbel ziehen will, zerdrückt ihm dieser die Rechte an der Säbelkoppel, überhäuft ihn mit Hohn, ist aber zuletzt so gutmüthig, ihn aus der Klemme zu lassen. Lieutenant Gustl irrt einen Tag und eine Nacht schlaflos umher. Wenn der Bäckermeister die Geschichte in dem gemeinsamen Stammcafé erzählt, ist die Lieutenantscharge zum Teufel. Tags darauf erzählt dem geknickten Gigerl in Montur der Marqueur, daß den starken Bäckermeister der Schlag getroffen habe und daß derselbe sofort todt gewesen sei. Lieutenant Gustl jauchzt auf. »Das ist der Lohn dafür, daß ich gestern in der Kirchen g'wesen bin!« In dieser Erzählung erblickte nun ein Offiziersehnenrath eine Herabwürdigung des österreichischen Offizierskorps, und da der Autor selbst Reserveoffizier und Regimentsarzt ist, erklärte man ihn als unwürdig, fernerhin die Offizierscharge zu bekleiden.

Dieses Urtheil wird nicht verfehlen, allgemeines Aufsehen wachzurufen. Man wird es schwer begreifen, wie die Schilderung eines charakterlosen Offiziers die Ehre des gesammten Offizierskorps tangiren kann. Gewiß gibt es in jedem Stande Individuen, welche demselben nicht zur Zierde gereichen. Also auch unter den Offizieren. Die leichtfertigen, frivolten Spielarten im Militärstande haben die Schriftsteller aller Nationen schon in ihren Werken geschildert. Man erinnere sich an Spielhagen, Maupassant, Zola und viele Andere. Aber als Armeetypus haben diese ihren jeweiligen traurigen Helden, mag er ein Wechselfälscher, ein Falschspieler oder ein Feigling gewesen sein, sicherlich nicht aufgefaßt, und auch Arthur Schnitzler hat es mit seinem »Lieutenant Gustl« nicht anders gethan. Daß aber die Gestalt des Lieutenant Gustl Fleisch vom Fleische und Blut vom Blute der Wiener Großstadt ist, das ist allerdings unleugbar. Es ist eine lebenswahre Gestalt, die schon unter uns so Mancher mit freiem Auge wandeln sah in der Kärntnerstraße. Aber ein Fehler ist es, dieses Konterfei als einen dem Offizierstabe angethanen Schimpf aufzufassen. Gestalten, wie der Lieutenant Gustl, kommen vor, aber sie können sich auf die Dauer nicht behaupten. Sie sind wie der Unkrautsame, den der Wind ins Blumenbeet wehte und der früher oder später entfernt wird.

Der Autor des »Lieutenant Gustl«, der auch ohne Porte=épée eine Zierde des geistigen Wieners bleiben wird, ist unserem Offizierskorps nicht im Entferntesten nahegetreten. Aber allerdings ist er mit vollem Bewußtsein der brutalen Vorschrift des Paragraph 114 des Militär=Strafgesetzes entgegengetreten, welcher jeden Offizier unter gewissen Verhältnissen zum Waffengebrauch gegen Wehrlose bei sonstigem Verlust der Charge zwingt. Diese militärische Vorschrift steht im entschiedenen Gegensatz zu der bürgerlichen Auffassung, die Denjenigen als Feigling bezeichnet, der mit der Waffe in der Faust gegen einen Unbewaffneten losgeht. Nicht der ritterlich=militärische Geist im Offizierskorps ist an den peinlichen Zusammenstößen schuld, welche in letzter Zeit immer öfter sich wiederholten, sondern lediglich jene unvernünftige Vorschrift des veralteten und verrosteten Militär=Strafverfahrens, ein Ueberbleibsel nachmärzlicher Reaktionszeit, ein würdiger Denkstein jener Kriegsmi-nister, welche Königgrätz verschuldet haben! Es ist eine verdienstvolle That, die Schnitzler wirkte, als er diesen Stein ins Rollen brachte. Gerade einen Halbidioten und »Armen im Geiste«, eine Offiziersausnahme wie Lieutenant Gustl mußte der Kritiker dieses unleidlich gewordenen Zustandes auf den Kampfplan stellen, damit Jedermann das Lächerliche der Vorschrift des Paragraph 114³ erkenne...

Lieutenant Gustl zittert vor den Folgen, wenn es bekannt würde, daß er von der Waffe keinen Gebrauch gemacht hat. Aber Tausende von gebildeten Offizieren, Zierden des Heeres, zittern gleichfalls, wenn sie sich in einer halbwegs ähnlichen, aber unverschuldeten peinlichen Situation befinden, gerade deshalb, weil sie von der Waffe Gebrauch machen müssen. Darin liegt wohl der Grund für die Empfindlichkeit des Ehrenrates in der Lieutenant Gustl=Affaire. Ein Verschulden an den Säbelaffären in Iglau, Trient, Przemysl, Rottenmann und an dem neuesten Bozener Skandal⁴ trifft erst in zweiter Reihe die darin verwickelten Offiziere. Die Hauptschuld fällt auf die Militärverwaltung und ihre Verschleppungstaktik in Sachen der Reform der Militärjustiz. In allen Fällen des letzten Jahres handelten die Offiziere, welche von der Waffe Gebrauch machten,

³ § 114 des österreichisch-ungarischen Militärstrafgesetzbuches von 1855, das am Jahrhundertende gilt, verlangt die militärische Selbsthilfe als »Ehrennotwehr«; sie muß allerdings auf der Stelle geschehen. Vgl. zum »Fall« des Leutnants Gustl das Kapitel »In Gustls Welt«. In: Arthur Schnitzler: Lieutenant Gustl. Hg. und kommentiert von Ursula Renner unter Mitarbeit von Heinrich Bosse. Frankfurt a. M. 2010, insbes. S. 134ff.

⁴ Vgl. HJb 15 (2007), S. 80ff. und passim.

in ungerechtfertiger Weise. Trotzdem hat das Kriegsministerium auch in diesem Jahre es verstanden, die so dringende Reform zu verschleppen. Die Folgen davon machen sich nun bemerklich. Das ehrenrätliche Erkenntniß gegen den Schriftsteller Dr. Arthur Schnitzler, sowie die Bozener Säbelaffaire gehören auf dieses Konto. Im Tiroler Landtag wurde in der Bozener Angelegenheit eine strenge Untersuchung von Seite des Statthalters zugesagt. Aber was nützt es, wenn man den darin verwickelten Offizier seiner Charge verlustig erklärt? Der Paragraph 114 hat das Leben einer Hydra. Wie viele Offiziere ihre Porte=épée noch seithalben verlieren werden, weil sie den Säbel gebraucht haben, und wie viele, weil sie ihn nicht gebraucht haben, neue Säbelaffairen werden immer wieder nachwachsen, so lange man nicht das Uebel an der Wurzel ausbrennt. Deshalb muß es die Pflicht unserer Volksvertreter sein, in allen Körperschaften eine Bewegung zu entfachen, die die Reform der militärischen Gesetzgebung erzwingt, die den Säbelaffairen und dem Offiziersfaustrechte des § 114 ein Ende macht, das die vom modernen Geiste erfüllten Offiziere unseres Volksheeres wider ihr besseres Selbst nöthigt, sich in gewissen Situationen zu benehmen wie mittelalterliche Landsknechtsführer.

Die Insubordinationen des Wachtmeisters Lerch
Zum Konflikt zwischen Ökonomie und Militär
in Hofmannsthals »Reitergeschichte«

»Warum muß der Wachtmeister Anton Lerch sterben? Warum muß er so sterben? Nicht den Tod, auf den er vorbereitet ist, einen glorreichen Tod vor dem Feind, sondern – niedergeschossen wie ein Hund von der Pistole seines eigenen Kommandeurs, einen schimpflichen, einen unnützen, einen grausamen Tod?« – Mit diesen Fragen beginnt Richard Alewyn seine Deutung¹ von Hofmannsthals 1899 erschienener »Reitergeschichte«² und tatsächlich stellen sie sich unweigerlich. Um sie zu beantworten, muß die Erzählung von Beginn an nach denjenigen Momenten des Ungehorsams und der Insubordination durchsucht werden, die die tödliche Bestrafung des Wachtmeisters durch seinen Kommandeur aus militärischer Sicht möglicherweise rechtfertigen. Begreifen läßt sich das Geschehen jedoch erst, wenn auch die Motive, die verborgenen Wünsche und Begierden hinter den Handlungen der zwei Widersacher aufgedeckt werden. Dann läßt sich in dem exemplarischen Geschehen zwischen Lerch und dem Rittmeister auch ein symbolischer Kampf zweier Ordnungssysteme erkennen, die sich ähneln und einander ergänzen, deren Prinzipien sich jedoch nicht vollends auf das jeweils andere übertragen lassen.

¹ Richard Alewyn: Zwei Novellen. In: Ders.: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1967, S. 78–95, hier S. 79. Zahlreiche Interpreten haben Alewyns Fragen aufgegriffen und sie ebenfalls zum Ausgangspunkt ihrer Interpretationen gemacht, so z.B. Gotthart Wunberg: Der frühe Hofmannsthal. Stuttgart 1965, S. 59; Volker O. Durr: Der Tod des Wachtmeisters Lerch und die Revolution von 1848. Zu Hofmannsthals Reitergeschichte. In: *The German Quarterly* 45, 1, 1972, S. 33–46, hier S. 33; Wolfram Mauser: Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozilogische Interpretation. München 1977, S. 101–117, hier S. 102; Otfried Hoppe: Hugo von Hofmannsthal: Reitergeschichte. In: Deutsche Novellen von Goethe bis Walser. Bd. 2: Von Fontane bis Walser. Hg. von Jakob Lehmann. Königstein i.Ts. 1980, S. 49–76, hier S. 50; Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993, S. 129f.

² Hofmannsthals »Reitergeschichte« wird nachgewiesen nach SW XXVIII Erzählungen 1, S. 39–48. Nicht weiter spezifizierte Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.

Diese beiden Paradigmen, die in der Person des Wachtmeisters Lerch aufeinandertreffen, sind das Militärische und das Ökonomische. Ihr Verhältnis zueinander ist seit jeher eng: Dem Soziologen Auguste Comte gelten Krieg und militärisches Dasein als ursprüngliche und – verglichen mit Arbeit – vorgängige Form der Bedarfsdeckung des Menschen; in der 51. »leçon« seines »Cours de philosophie positive« (1830–1842) etwa schreibt er:

L'invincible antipathie de l'homme primitif pour tout travail régulier, ne lui laisse évidemment à exercer d'autre activité soutenue que celle de la vie guerrière, la seule à laquelle il puisse alors être essentiellement propre, et qui constitue d'ailleurs, à l'origine, le moyen le plus simple de se procurer sa subsistance [...].³

Auch in späteren Epochen sind die ökonomischen Grundakte der Subsistenzsicherung und des Umgangs mit Güterknappheit – in Theorie und Praxis gleichermaßen – eng verwoben mit dem Militärischen: Seit Urzeiten bieten Kriegshandlungen einerseits z.B. durch Eroberung, Plünderung, Beutemachen und Söldnertum Möglichkeiten der individuellen und kollektiven Bereicherung; andererseits kann Militär *vice versa* zur Abwehr solcher Angriffe und Verteidigung der eigenen Wirtschaft dienen, verursacht dabei aber durch Unterhalt, Ausrüstung, Sold etc. Kosten sowohl in Kriegs- als auch in Friedenszeiten.⁴

Die neuzeitliche Reflexion des Verhältnisses von Ökonomie und Militär setzt – insbesondere angesichts und in Gestalt von Finanzierungsproblemen – spätestens bei Leibniz ein, der einigen als Begründer einer »oeconomia militaria« gilt.⁵ In »Erfordernisse des Kriegswesens« (1681) verfügt Leibniz lakonisch: »Zum Kriegswesen gehören erstlich geld

³ Auguste Comte: *Cours de philosophie positive*. Bd. 4 Paris 1839, S. 715. Vgl. Franz Kernic: *Sozialwissenschaften und Militär. Eine kritische Analyse*. Wiesbaden 2001, S. 24f.; sowie *Militär, Krieg, Gesellschaft. Texte zur Militärsoziologie*. Hg. von Günther Wachtler. Frankfurt a. M./New York 1983, S. 27f. (inkl. der deutschen Übersetzung der Stelle ebd., S. 30).

⁴ Vgl. die Übersicht über verschiedene Modelle und Epochen der Kriegsfinanzierung bei Gregor Richter: *Militär- und Verteidigungsökonomie*. In: *Handbuch Militär und Sozialwissenschaft*. Hg. von Sven Bernhard Gareis, Paul Klein. Wiesbaden 2006, S. 161–170, hier S. 163f. Weitere Aspekte der Interdependenz von Militär und Ökonomie sind z.B. die binnenwirtschaftlichen Effekte von Rüstungsausgaben, globale Auf- bzw. Abrüstung, Reparationszahlungen, Kriegslogistik, Waffenhandel sowie die militärische Erschließung von Ressourcen und Bodenschätzen.

⁵ Vgl. Günter Kirchhoff: *Militärökonomik*. In: *Handbuch zur Ökonomie der Verteidigungspolitik*. Hg. von Günter Kirchhoff. Regensburg 1986, S. 534–541, hier S. 534.

und volck [...]»⁶ Wie sehr sich militärisches und ökonomisches Denken gegenseitig beeinflussen und befruchten, erweist sich z.B. an Clausewitz: In »Vom Kriege« (posthum, 1832) hat der preußische Militärtheoretiker mit seiner Definition des Krieges als »Akt der Gewalt, um den Gegner zur Erfüllung unseres Willens zu zwingen«,⁷ und als »Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln«⁸ grundsätzlich auch wirtschaftliche Motive als Ursache für militärische Handlungen einbezogen; explizit spricht er von der »Ökonomie der Kräfte«.⁹ Einflüsse militärischen Denkens bei Ökonomen wiederum finden sich neben Smith, Marx und vielen weiteren¹⁰ auch bei Hofmannsthals Zeitgenossen Max Weber,¹¹ dessen Beschreibung in »Wirtschaft und Gesellschaft« (postum, 1922) zufolge moderne Industriegesellschaften geprägt sind durch den Prozeß der Rationalisierung, der u. a. ein »Umsichgreifen der Disziplinierung«¹² auch in ökonomischen und politischen Bereichen bewirkt. Diese »rationale

⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz: Erfordernisse des Kriegswesens. In: Ders.: Sämtliche Schriften und Briefe. Hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Vierte Reihe, zweiter Bd. Berlin 1963, S. 598–602, hier S. 598. Vgl. auch Leibniz' weitere, unter Abteilung III desselben Bandes versammelten, militärpolitischen Schriften: Gedanken zum Entwurff der teutschen Kriegsverfassung, ebd. S. 577–593, sowie: Gesetzt der Kayser habe einen General, ebd., S. 594–598.

⁷ Carl von Clausewitz: Vom Kriege. Vollständige Ausgabe im Urtext hg. von Werner Hahlweg. Bonn 181973, S. 191f. (Buch I, Kapitel 1, Abschnitt 2. Definition)

⁸ Ebd., S. 210 (I,1, 24.). Clausewitz führt aus: »[...] denn die politische Absicht ist der Zweck, der Krieg ist das Mittel, und niemals kann das Mittel ohne Zweck gedacht werden« (ebd.). Dieser politische »Zweck« kann selbstverständlich ökonomisch determiniert sein.

⁹ Ebd., S. 401 (III, 14). Explizit als Zusammenfassung der strategischen Ausführungen der drei vorangehenden Kapitel (vgl. ebd., S. 402) formuliert Clausewitz unter der Kapitelüberschrift »Ökonomie der Kräfte« für den effizienten Einsatz aller Truppenteile Regeln, die sowohl lexikalisch (»schlechten Haushalt führen«) als auch argumentativ (»Verschwendung der Kräfte«) deutlich wirtschaftlich geprägt sind: »Wer da Kräfte hat, wo der Feind sie nicht hinreichend beschäftigt, wer einen Teil seiner Kräfte marschieren, d. h. tot sein läßt, während die feindlichen schlagen, der führt mit seinen Kräften einen schlechten Haushalt. In diesem Sinne gibt es eine Verschwendung der Kräfte, die selbst schlimmer ist als ihre unzweckmäßige Verwendung« (ebd., S. 401). Vgl. auch Beatrice Heuser: Clausewitz lesen! München 2005, S. 106–108.

¹⁰ Vgl. den Überblick über militärwirtschaftliche Überlegungen in der klassischen ökonomischen Literatur (Smith, Ricardo, Malthus, Say, Marx, Keynes, Schumpeter) bei Lutz Köllner: Militär und Ökonomie – literaturhistorische und literaturkritische Bemerkungen. In: Militär und Ökonomie. Beiträge zu einem Symposium. Hg. von Karl-Ernst Schulz. Göttingen 1977, S. 51–69, sowie, darauf aufbauend, bei Richter: Militär- und Verteidigungsökonomie (wie Anm. 4), S. 161–163.

¹¹ Vgl. Kernic: Sozialwissenschaften und Militär (wie Anm. 3), S. 29–31, und Wachtler: Militär, Krieg, Gesellschaft (wie Anm. 3), S. 107f.

¹² Max Weber: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie. Hg. von Johannes Winckelmann. Tübingen 51976, S. 687.

Disziplin«¹³ findet sich – als besonders kategorische und wesentlich sachliche, unpersönliche Form der Herrschaft – paradigmatisch verwirklicht in der militärischen Befehlshierarchie entwickelter Heere;¹⁴ daher erachtet Weber die Herrschaftsordnung des Soldatentums als den »Mutter schoß der Disziplin überhaupt«¹⁵ und zugleich »das ideale Muster für den modernen kapitalistischen Werkstattbetrieb«.¹⁶ Dieser Befund wird von heutigen Entwicklungen noch bekräftigt.¹⁷

Hofmannsthal waren die ökonomische und die militärische Sphäre gleichermaßen vertraut: Als Sproß einer Kaufmannsfamilie und Bankierssohn aufgewachsen,¹⁸ leistete Hofmannsthal 1894/95 einen einjährigen freiwilligen Militärdienst und bis 1905 mehrere Reserveübungen in Kavallerieregimentern ab.¹⁹ In seinen Schriften findet sich vielfältiger Niederschlag aus beiden Lebensbereichen: Mit dem Militär setzte sich Hofmannsthal auseinander u. a. als Briefautor, politischer Essayist, Er-

¹³ Vgl. ebd., S. 681f.

¹⁴ Vgl. zum Ursprung der Disziplin in der nach und nach immer stärker rationalisierten »Struktur der Kriegsführung« ebd., S. 683f.

¹⁵ Ebd., S. 686.

¹⁶ Webers Auffassung vom Verhältnis zwischen Ökonomie und Militär kommt auch bündig zum Ausdruck im folgenden Abschnitt: »Für die Möglichkeit der Entwicklung der Disziplin war die ökonomische Basis, auf welcher die Heeresverfassung jeweils ruhte, nicht allein bestimmend, aber doch von sehr erheblicher Bedeutung. Noch mehr aber beeinflusste umgekehrt die größere oder geringere Rolle, welche die Disziplin einexerzierter Heere in der Kriegsführung spielte, auf das Nachhaltigste die politische und soziale Verfassung« (ebd., S. 684).

¹⁷ Heutzutage ist die »Militärökonomik« als Brückendisziplin zwischen Wehr- und Wirtschaftswissenschaften institutionell etabliert (vgl. Kirchhoff: *Militärökonomik* [wie Anm. 5], S. 534–538; Richter: *Militär- und Verteidigungsökonomie* [wie Anm. 4], S. 161–166) und erforscht u. a. mit komplexen spieltheoretischen Verfahren – entwickelt u. a. von den Nobelpreisträgern John Forbes Nash und Thomas Schelling, vgl. Thomas Schelling: *Strategy of Conflict*. Cambridge 1960 – die politisch-ökonomischen Ursachen für (militärische) Konflikte (vgl. z.B. Jack Hirshleifer: *Theorizing about conflict*. In: *Handbook of defense economics*. Bd. 1. Hg. Von Keith Hartley, Todd Sandler. Amsterdam u. a. 1995, S. 165–189). Daß die Verschmelzung von militärischem und ökonomischem Denken heutzutage zumindest ungemindert fortbesteht, wenn nicht weiter vorangeschritten ist denn je, zeigt nicht zuletzt die Übernahme z.B. der Clausewitzschen Regeln für militärische Strategie in aktuelle Management-Lehren zur Unternehmensführung (vgl. Bolko von Oetinger, Tiha von Ghyczy, Christopher Bassford [Hg.]: *Clausewitz. Strategie denken*. Herausgegeben vom Strategieinstitut der Boston Consulting Group. München 2001). Derartige Entwicklungen bestätigen die Sicht des Soziologen Franz Kernic: »Das traditionelle militärische Denken – wie es unter dem Titel »Strategie« über Jahrhunderte nachweisbar ist – mündete solcherart unmittelbar in das moderne Wirtschaftsdenken, ja wurde sogar unausgesprochen zu dessen Fundament« (Kernic: *Sozialwissenschaften und Militär* [wie Anm. 3], S. 31, vgl. auch ebd., S. 32).

¹⁸ Hans-Albrecht Koch: *Hugo von Hofmannsthal*. München 2004, S. 15, 18f.

¹⁹ Vgl. J. Colin Fewster: *Hugo von Hofmannsthal and the Cavalry*. In: *Seminar 32.2* (1996), S. 115–128, sowie Koch: *Hofmannsthal* (wie Anm. 18), S. 67–69.

zähler und Herausgeber.²⁰ Die Ökonomie findet als Thema nicht nur biographisch bedingt Eingang in seine Dichtung, sondern insbesondere auch vermittelt durch die Beschäftigung mit soziologischer Literatur.²¹

Indem sie den Zusammenprall dieser beiden Ordnungssysteme schildert, stellt die »Reitergeschichte« in Hofmannsthals Werk eine frühe

²⁰ Viele von Hofmannsthals Briefen berichten – mit gemischten Gefühlen – von seinem Wehrdienst und den Reserveübungen, vgl. unten Anmerkungen 56 und 57. – Vor allem in der Zeit des Ersten Weltkriegs und unter dem Eindruck der eigenen Einberufung als Reserveoffizier 1914 hat Hofmannsthal eine Reihe politischer Aufsätze verfasst, in denen er sich in engerem oder weiterem Rahmen mit Militär und Armee auseinandersetzt (z.B. 1915 »Krieg und Kultur« und »Unsere Militärverwaltung in Polen«, vgl. GW RA II, S. 417–420 und 421–428). Hermann Rudolph bezeichnet diese Aufsätze und Reden als Hofmannsthals »Kriegsschriften« (vgl. Hermann Rudolph: Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext. Tübingen 1971, S. 81–109). – Das soldatische Milieu spielt neben der »Reitergeschichte« vor allem in den weiteren frühen Erzählungen »Soldatengeschichte« (entstanden 1895/6, vgl. SW XXIX Erzählungen 2, S. 50–61) und »Das Märchen der 672. Nacht« (erschienen 1895, vgl. SW XXVIII Erzählungen 1, S. 13–30) eine Rolle. Letztere ist für unseren Zusammenhang besonders interessant, da sie den als tödlichen Huftritt inszenierten Zusammenprall des »Kaufmannssohns« mit den Soldaten und ihren Militärpferden als fatales Ereignis schildert und somit einen ähnlichen Ausgang nimmt wie die »Reitergeschichte«. – In das von ihm 1923 herausgegebene »Deutsche Lesebuch« nahm Hofmannsthal das Kapitel »Kriegerische Tugend des Heeres« aus Clausewitz' »Vom Kriege« auf, was seine Vertrautheit mit dessen militärtheoretischen Ausführungen – spätestens seit diesem Zeitpunkt – belegt (vgl. Hugo von Hofmannsthal: Deutsches Lesebuch. Frankfurt a. M. 1952, S. 244–247). – Einige dieser Beschäftigungen mit dem Militär liegen zeitlich nach dem Verfassen der »Reitergeschichte« und können daher keine direkten Quellen gewesen sein, zeugen aber in jedem Fall von Hofmannsthals lebenslanger Auseinandersetzung mit der Thematik.

²¹ Geld ist ein häufiges Motiv bei Hofmannsthal. Es ist durchaus nicht nur ironisch gemeint, wenn Hofmannsthal, der, weil der Vater beim Börsenkrach 1873 große Teile seines Vermögens verloren hatte (vgl. Koch: Hofmannsthal [wie Anm. 18], S. 14–16), selbst für seinen Lebensunterhalt aufkommen mußte, einen Brief von 1903, in dem er dem Vater von »Geldsorgen« klagt, mit »Hugo, Dichter und Handelsmann« unterzeichnet (B II, S. 107; vgl. zu Hofmannsthals finanzieller Situation und seinem Geschäftsbenehmen Michael Winkler: »Hugo, Dichter und Handelsmann.« Hofmannsthals Ästhetizismus. In: Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Hg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1992, S. 184–196, hier S. 189f.). Spätestens ab der Jahrhundertwende beschäftigte sich Hofmannsthal mit soziologischer Kapitalismustheorie (vgl. Lorenz Jäger: Zwischen Soziologie und Mythos. Hofmannsthals Begegnung mit Werner Sombart, Georg Simmel und Walter Benjamin. In: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Hg. von Ursula Renner, G. Bärbel Schmid. Würzburg 1991, S. 95–107). Er kannte den Sozialökonom Werner Sombart persönlich vom gemeinsamen Zeitschriftenprojekt »Der Morgen« (1907/8), hatte dessen Schrift »Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert« (1903) als Geschenk erhalten und Aspekte daraus u. a. in den Entwurf zum »Gespräch über den Reichtum« eingearbeitet (vgl. Jäger: Soziologie und Mythos, S. 96f.). Hofmannsthals durchaus kritische Auseinandersetzung mit Georg Simmels »Philosophie des Geldes« (1900) – Hofmannsthals Exemplar ist mit vielfältigen Notizen verschiedener Lektüregänge versehen – läßt sich u. a. in der frühen Komödie »Cristinas Heimreise« (uraufgeführt 1910) und im »Balzac«-Essay (1908) nachweisen (vgl. Jäger: Soziologie und Mythos, S. 97–101). Diese thematische Disposition ist auch in den früheren Erzählungen bereits spürbar.

Thematisierung des Verhältnisses von Ökonomie und Militär dar und formuliert im Rahmen des Konflikts, den sie beide um die Figur des Wachtmeisters Lerch austragen läßt, eine Stellungnahme zu deren Kompatibilität.

Absonderung von der Truppe

Bereits die erste geschilderte Mißachtung der Pflichten und Obliegenheiten, die das soldatische Gefüge der Schwadron dem Wachtmeister Lerch auferlegt, ist irreparabel, insofern sie einen Prozess in Gang setzt, der Lerch zunächst unaufhaltsam von seiner Truppe und seinem Stand entfernt und schließlich dem Tod entgegenführt.

Der sinnbildliche Austritt aus der militärischen Ordnung wird metonymisch zunächst ganz dinglich-profan als das Ausscheren aus der Reitformation inszeniert.²² Ein »ihm bekanntes weibliches Gesicht« (S. 41) in einem vorbeiziehenden Fenster lenkt die Aufmerksamkeit des Wachtmeisters ab und verführt ihn zum Halten:

Neugierde bewog ihn, sich im Sattel umzuwenden, und da er gleichzeitig aus einigen steifen Tritten seines Pferdes vermutete, es hätte in eines der vorderen Eisen einen Straßenstein eingetreten, er auch an der Queue des Eskadron ritt und ohne Störung aus dem Gliede konnte, so bewog ihn alles dies zusammen, abzusetzen, und zwar nachdem er geradezu das Vorderteil seines Pferdes in den Flur des betreffenden Hauses gelenkt hatte (S. 41).

Die Erzählung, die freilich in dieser Passage – seit dem einleitenden Fensterblick – der Perspektive des Wachtmeisters folgt und seine Gedanken unvermittelt schildert, gibt sich Mühe, einen plausiblen Grund für das Anhalten und Absitzen des Wachtmeisters anzugeben. Der Stein im Huf bleibt jedoch eine »Vermutung« und nichts entkräftet den Eindruck, daß es sich dabei nur um einen Vorwand des Wachtmeisters handelt, um seine »Neugierde« befriedigen zu können.²³ Auch die Nennung des günstigen Umstands, daß Lerch am Ende der Formation reitet und »ohne

²² Vgl. Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal: Reitergeschichte. In: Interpretationen. Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. Stuttgart 1996, S. 7–20, hier S. 12f.

²³ Richard Alewyn schenkt dem Scheingrund offenbar Glauben, indem er mit Gewißheit behauptet, daß Lerchs »Pferd [...] sich einen Stein in das Hufeisen getreten« (Alewyn: Zwei Novellen [wie Anm. 1], S. 80) hätte. Er übersieht dabei, daß die Erzählung ausdrücklich auf Lerchs »Vermutung« hinweist und sich über deren Wahrheitsgehalt ausschweigt.

Störung aus dem Glied« austreten kann, dient weniger der Begründung als eher der Rechtfertigung eines Handelns, das unter anderen Bedingungen durchaus eine »Störung« nicht nur der Truppe, sondern der militärischen Ordnung an sich darstellen würde. Das redundante, doppelte »bewog« in dem zitierten Satz deutet zudem auf den inneren Entscheidungsprozess hin, der zunächst von reiner Neugierde motiviert ist und sich erst im Nachhinein und bei Bewußtwerden dessen, was ein Austritt aus der Formation wahrhaftig bedeutet, vorgebliche Gründe und die Gunst der Gelegenheit zurechtlegt, um Gewissen und Pflichtbewußtsein zu beschwichtigen. Auch das aufgeblasene, vermeintlich objektivierende »all dies« – was wäre denn »all dies« außer der persönlichen Neugierde, dem mutmaßlichen Stein und der opportunen Position im Reitgefüge? – versucht, die eigentliche Delinquenz seiner Tat und den Mangel an militärisch vertretbaren Gründen zu übertünchen.²⁴ Daß er sich selbst der Ordnungswidrigkeit, der Unbotmäßigkeit seines Tuns bewußt ist, beweist Lerch dadurch, daß er es nicht versäumt, sich und sein Pferd vorsorglich im Hauseingang vor den Blicken der womöglich zurückschauenden Kameraden halbwegs zu verbergen.

Die Frau, die Lerch dann aus dem Haus entgegentritt, ist ihm tatsächlich aus früheren Zeiten bekannt. Was er noch von ihr weiß – er erinnert sich an einige mit ihr und ihrem »damaligen eigentlichen Liebhaber[]« verbrachte »Abende und halbe Nächte« – und was er durch einen kurzen Blick ins Innere des Hauses erspäht – neben vornehmen Einrichtungsgegenständen wie »einem Mahagonischrank und einer mythologischen Gruppe aus Biskuit« fällt Lerchs Blick im Spiegel auf einen »beleibte[n], vollständig rasierte[n] ältere[n] Mann«, welcher sich gerade in den Hintergrund zurückzieht –, spricht nicht für einen zurückhaltenden Lebenswandel. Ihre Aufmachung (»in einem etwas zerstörten Morgenanzug«) und Attitüde (»Die Dastehende aber lächelte ihn in einer halb geschmeichelten slawischen Weise an [...]«) verstärken diesen Eindruck. Auf den an Askese und Pflichterfüllung gewöhnten Solda-

²⁴ Eine militärgeschichtliche Untersuchung müßte klären, wie weit die Befugnisse des Unteroffiziersrangs »Wachtmeister« gingen. Sicher ist jedoch, daß die Schilderung in der Erzählung die Unzulässigkeit des Entfernens von der Truppe ohne entsprechende Weisung hervorhebt. Vor diesem Hintergrund ist die erste Erwähnung des Wachtmeisters Lerch in der Erzählung bemerkenswert (vgl. S. 39): Auch hier scheint Lerch bereits auf eigene Faust zu handeln. Die Erzählung berichtet nichts von einem Befehl, sondern schildert die eigenmächtige Festnahme einiger Milizionäre durch Lerch und einige ihm unterstehende Gemeine.

ten Lerch wirkt die gesamte Szene zunächst entmutigend: Er weiß nicht recht, wie er sich verhalten soll, »während eine gewisse gezierte Manier, mit der sie ihn anredete, sowie auch der Morgenanzug und die Zimmereinrichtung ihn einschüchterten« (S. 41). Wie jedoch bereits bei seinem prompten Entschluß, seiner Neugier nachzugehen und damit die militärische Ordnung zu verlassen, zögert Lerch auch hier nicht lang und legt seine Befangenheit rasch ab:

Im Augenblick aber, während er mit etwas schwerfälligem Blick einer großen Fliege nachsah, die über den Haarkamm der Frau lief, und äußerlich auf nichts achtete, als wie er seine Hand, diese Fliege zu scheuchen, sogleich auf den weißen, warm und kühlen Nacken legen würde, erfüllte ihn das Bewußtsein der heute bestandenen Gefechte und anderer Glücksfälle von oben bis unten, so daß er ihren Kopf mit schwerer Hand nach vorwärts drückte und dazu sagte: »Vuic«, [...] »in acht Tagen rücken wir ein, und dann wird das da mein Quartier« [...] (S. 41f.).

Gar nicht mehr schüchtern vollzieht Lerch mit seiner Äußerung eine ausdrückliche Beschlagnahme, indem er nicht nur von der Wohnung, sondern durch seine Unterwürfigkeit fordernde und bewirkende Geste auch von der Frau Besitz ergreift. Auf gleichsam paradoxe Weise wendet Lerch dabei die militärischen Prinzipien von Befehl, Eroberung und Submission an, die er durch sein Tun zugleich selbst unterläuft: Im Zuge der eigenen, straffälligen Insubordination gegen die Befehlsmacht seines Offiziers und gegen die militärische Ordnung überhaupt verlangt Lerch von der Frau Vuic die Subordination von Besitz und Person unter seine Gewalt, welche nicht anders als durch seinen militärischen Status begründet ist.²⁵ Von weiteren Eroberungsakten hält den Wachtmeister nicht etwa sein Gewissen oder sein soldatischer Anstand ab, sondern

²⁵ Die große Mehrheit der Interpreten hebt den Übergang von einem sexuellen, auf die Vuic gerichteten, hin zu einem wirtschaftlichen Begehren hervor, vgl. etwa Hans-Richard Brittnacher: Der Doppelgänger als Rivale. Zum Unheimlichen in Hofmannsthals »Reitergeschichte«. In: DU 58 (2006), Heft 3, S. 42–50, hier S. 44; außerdem Martin Stern: Die verschwiegene Hälfte von Hofmannsthals »Reitergeschichte«. In: Basler Hofmannsthal-Beiträge. Hg. von Karl Pestalozzi, Martin Stern. Würzburg 1991, S. 109–112, hier S. 111 sowie Rüdiger Steinlein: Hugo von Hofmannsthals »Reitergeschichte«. Versuch einer struktural-psychanalytischen Lektüre. In: ZDP 110 (1991), Heft 2, S. 208–230, hier S. 213. Dabei wird unterschlagen, daß Lerchs Kontakt mit der Vuic zunächst, noch vor seinen späteren Träumereien, völlig im Zeichen einer mit militärischen Mitteln vollzogenen, doch ökonomisch motivierten Eroberung und Besitzergreifung steht. Sollte das sexuelle Verlangen eine wichtige Rolle für Lerchs Verhalten spielen, so kann es zumindest nicht wie behauptet primär sein und sich dann ins ökonomische Begehren verwandeln, sondern ist stets schon sekundär und wird auch, sobald es auftaucht, sofort vom ökonomischen Interesse wieder abgelöst.

schlicht sein Pferd, das »laut den anderen nachwieherte« (S. 42) und ihn so zum Anschluß an seine Truppe mahnt.

Bis zu diesem Punkt der Erzählung befindet sich Lerch noch ganz im Ordnungssystem des Militärs; seine Taten stehen in Bezug dazu und machen es sich zunutze, selbst wenn der damit verfolgte Zweck ihm zuwiderläuft. In der Folge jedoch steigert sich die Entfremdung des Wachtmeisters von der militärischen Ordnung, welche sich zuerst im physischen Austritt aus der Reitformation ausdrückte: Die moralisch wie militärrechtlich fragwürdige Besitznahme löst im Soldaten Lerch eine auch mentale Distanzierung vom Regelsystem des Militärs aus.

Lerchs ökonomische, amilitärische Visionen

Kaum hat Lerch sich wieder in seine Truppe eingeordnet, setzt in ihm eine fortschreitende Veränderung ein, in deren Verlauf er sich innerlich von den Regeln und Geboten der militärischen Ordnung gänzlich entfernt und emanzipiert. Auslöser dieser Entwicklung sind die eben vollzogene Insubordination und die darin erfahrene eigene Handlungsfreiheit und -macht: Die Erklärung, vermittels deren er Vuic und ihren Besitz konfisziert hat, hallt in Lerchs Kopf nach und treibt weiter aus: »Das ausgesprochene Wort aber machte seine Gewalt geltend«. In einem anschließenden Tagtraum »lebte sich der Wachtmeister immer mehr in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln [...] hinein«. Lerch träumt von einer zivilen, bürgerlichen »Existenz in Hausschuhen« (S. 42), fernab der Kriegswirren, in die er gegenwärtig und während seines gesamten soldatischen Daseins verwickelt ist. In seiner Vision tauchen auch die Vuic und der rasierte Unbekannte auf, letzterer sogar in weitaus prominenterer Stellung als erstere:

Der rasierte, beliebte Mann, der durch die Tapetentür verschwunden war, ein Mittelding zwischen Geistlichem und pensioniertem Kammerdiener, spielte darin eine bedeutende Rolle, fast mehr noch als das schöne breite Bett und die feine weiße Haut der Vuic. Der Rasierte nahm bald die Stelle eines vertraulich behandelten, etwas unterwürfigen Freundes ein, der Hoftratsch erzählte, Tabak und Kapaunen brachte, bald wurde er an die Wand gedrückt, mußte Schweigegelder zahlen, stand mit allen möglichen Umtrieben in Verbindung, war piemontesischer Vertrauter, päpstlicher Koch, Kuppeler, Besitzer verdächtiger Häuser mit dunklen Gartensälen für politische Zu-

sammenkünfte, und wuchs zu einer schwammigen Riesengestalt, der man an zwanzig Stellen Spundlöcher in den Leib schlagen und statt Blut Gold abzapfen konnte. (S. 42)

Vor allem am Ende des Satzes, auf dessen Höhepunkt das »Gold« thront, kulminiert das Begehren des Wachtmeisters nach Besitz und Vermögen, das, wie andere Interpreten bereits herausgestellt haben,²⁶ das sexuelle Verlangen nach der Vuic deutlich überwiegt.

Gleichwohl ist Lerchs Vision noch durchsetzt mit militärischen Vorstellungen, sein Denken diesem Ordnungssystem noch nicht gänzlich abhold: Lerch träumt von einer »Zivilatmosphäre, durch welche doch das Kriegsmäßige durchschimmerte, eine[r] Atmosphäre von Behaglichkeit und angenehmer Gewalttätigkeit«. Die Paradoxie von zugleich ziviler und latent soldatischer Existenz findet ihren Ausdruck in dem bezeichnenden Bild des »Säbels«, der »durch die linke Tasche des Schlafrockes durchgesteckt« (S. 42) ist. Wie sich das aufgekeimte Begehren nach Besitz und die weiterhin militärisch geprägte Denkweise des Wachtmeisters überlappen, verdeutlicht auch seine sonderbare Imagination des Rasierens als eines Riesen, dem mittels gewaltsamer Durchlöcherung das kostbare Innere abgerungen werden könnte.

Während also die Vision durchaus Elemente sowohl des militärischen als auch des zivilen Lebens enthält, weist ein entscheidender Aspekt dennoch auf die wesensmäßige, innere Entfremdung Lerchs vom Soldatentum hin: Sei das erträumte Dasein auch eine Mischung aus Bequemlichkeit und Gewalt, der Wachtmeister wünscht es sich jedenfalls »ohne Dienstverhältnis« (S. 42). Dies ist der spezifische Alienationsfaktor, der Trennkeil, den die erste erprobte Insubordination und die gekosteten Verlockungen der Freiheit, der Macht und des Besitzes in Lerchs Denken und sein Verhältnis zur eigenen soldatischen Existenz hineingetrieben haben. Denn das Erste Prinzip des Militärs ist zweifellos die unbedingte, unhinterfragbare Befehlshierarchie, die jedes Glied der Machtkette in

²⁶ Vgl. Brittnacher: *Der Doppelgänger als Rivale* (wie Anm. 25), S. 44f. Andere Interpreten freilich insistieren auf Lerchs sexuellem Verlangen: Steinlein etwa behauptet, zumindest im ersten Teil der Erzählung sei die »Grundfigur [der Befriedigung ehrgeiziger, egoistischer, triebhafter Strebungen] deutlich sexuell konnotiert« (Steinlein: *Hofmannsthals »Reitergeschichte«* [wie Anm. 25], S. 214) und stelle zudem die »strukturelle Matrix für alle weiteren Handlungseinheiten« (ebd.) dar. Die Perspektive der »psychoanalytischen Lektüre« jedoch, die in jeglichem Streben rasch ein sexuelles Begehren vermutet, trübt hier die Sicht auf die hauptsächlichlichen von der Erzählung erwähnten Interessen des Wachtmeisters, die nicht sexueller, sondern ökonomischer Natur sind.

eben jenes Dienstverhältnis stellt, welches Lerch indes nicht mehr anerkennen und dulden will.

Der Schlachtenzufall trägt sein Übriges zu Lerchs Entfremdung vom Militär bei, indem die zwischenzeitliche Gefechtsruhe ihm Zeit genug verschafft, sich seinen subversiven Phantasien hinzugeben, die mehr und mehr einzig auf sein ökonomisches Wohl gerichtet sind:

Dem Streifkommando begegnete in den Nachmittagsstunden nichts Neues und die Träumereien des Wachtmeisters erfuhren keine Hemmungen. Aber in ihm war ein Durst nach unerwartetem Erwerb, nach Gratifikationen, nach plötzlich in die Tasche fallenden Dukaten rege geworden. Denn der Gedanke an das bevorstehende erste Eintreten in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln war der Splitter im Fleisch, um den herum alles von Wünschen und Begierden schwärte. (S. 42f.)

Die Visionen Lerchs wandeln sich, das ökonomische Interesse bricht sich vollends Bahn – in seiner banalsten Form: Nicht einmal mehr das erhabene Gold aus den Spundlöchern, sondern nur noch das schlichte, triviale Geld lockt Lerch. Auch hebt die Erzählung deutlich den Zusammenhang des erwachten pekuniären Begehrens mit dem in Beschlag genommenen Zimmer der Vuic hervor. Die Schilderung ist nicht wertneutral, sondern pathologisiert die Wünsche des Wachtmeisters als ein triebhaftes Geschwür, das den ursprünglich rein soldatischen Geist Lerchs infiziert und zerfrißt.

Der Ritt durchs Dorf

Vollends dominiert das ökonomische Interesse nun Lerchs Denken. Hatte er sich anfangs und im emotionalen Überschwang der eigenmächtigen Eroberung noch lediglich vom militärischen Ordnungssystem *entfernt*, ist dieses nun durch die Herrschaft der Ökonomie, der Macht des Besitzstrebens und der Profitgier gänzlich *ersetzt*. Auch seine Wahrnehmung der Welt hat sich indessen von einer militärischen zu einer ökonomisch interessierten gewandelt. Das wird besonders deutlich in seiner Einschätzung eines Dorfes, an dem die Schwadron vorbeireitet. Obwohl »doch Fühlung mit dem Feind sehr zu gewärtigen« ist, läßt sich der Wachtmeister von militärischen Bedenken der Vorsicht und Sicherheit nicht beirren: Das Dorf scheint ihm »auf verlockende Weise ver-

dächtig«, er wähnt darin die Gelegenheit, »einen feindlichen General mit geringer Bedeckung zu überraschen und anzugreifen oder anderswie ein ganz außerordentliches Prämium zu verdienen«. Dabei dient ihm das militärische Ziel, einen Feind zu stellen, lediglich als Mittel zum eigentlichen Zweck der persönlichen Bereicherung.²⁷ Ohne sich bei seinem Vorgesetzten abzumelden, geschweige Erlaubnis einzuholen, setzt sich der in solcherart Manöver nunmehr geübte Wachtmeister von der Truppe ab (»vom Marsche der Eskadron seitlich abbog«, S. 43) – und wiederholt und bestätigt damit den ersten Insubordinationsakt des Ausschierens aus der Reitformation.

Lerch reitet in Begleitung lediglich der beiden »Gemeinen Holl und Scarmolin« (S. 43). An der geringen Flankierung seines Zugs wird der militärische Leichtsinn und die bewußte Verschleierung seines Vorhabens deutlich: Angesichts der Tatsache, daß Lerch anfangs noch »zwölf mit Karabinern bewaffnete Leute« mitgenommen hatte, um eine »schöne Villa« von »achtzehn Studenten der Pisaner Legion« (S. 39) zu befreien, zeigt sich die Unverhältnismäßigkeit der militärischen Ausstattung seines jetzigen Unterfangens.²⁸ Ein ganzes Dorf und womöglich einen »feindlichen General« will Lerch nun mit insgesamt drei Mann überwältigen. Nicht nur verläßt Lerch also in einem erneuten Akt der Insubordination den Bereich der Befehlsgewalt seines Vorgesetzten und handelt so gegen die Prinzipien der militärischen Ordnung, er tut dies außerdem entgegen jeglicher truppentaktischer Rationalität: Aus militärischer Sicht ist sein Individualfeldzug schlicht ein halsbrecherisches Wagnis – nicht jedoch aus ökonomischer. Hier lautet die strategische Devise: Je geringer die personelle Beteiligung, umso größer der jeweilige Anteil an der Beute, dem »Prämium«, nach dem es Lerch in Wahrheit ausschließlich gelüstet.

Welches Risiko Lerch, der schließlich gar völlig allein durch das Dorf reitet, tatsächlich eingeht, wird an der Bedrohlichkeit der Lage deutlich,

²⁷ Auch Steinlein sieht in dem Ritt durchs Dorf eine »eigenmächtige Sonderaktion, die vom Ausmaß her eine Steigerung des Heraustretens aus der Schwadron in Mailand und des Eindringens in das Haus der Vuic darstellt« (Steinlein: Hofmannsthals »Reitergeschichte« [wie Anm. 25], S. 216) und »ganz im Bann einer Wunschphantasie« (ebd.) steht.

²⁸ Obwohl die Deutung der Dorf-Episode zentraler Bestandteil der meisten Deutungen der »Reitergeschichte« ist, findet die unverhältnismäßig geringe militärische Absicherung des Ritts, die doch die Bedingung für die Gefährlichkeit und die kritische Situation bildet, kaum je Erwähnung.

in die er sich mit jedem Schritt tiefer verstrickt. Es ginge wohl noch an, daß er weder den Ort und mögliche Hinterhalte kennt, noch die abgehalfterten Personen einschätzen kann, die ihm unversehens begegnen,²⁹ könnte er sich wenigstens auf seine militärische Ausrüstung verlassen. Aufgrund der schlechten Straßenverhältnisse ist Lerch jedoch gezwungen, »sein Pferd in Schritt« (S. 43) zu reiten und sich damit potenziellen Feinden auszuliefern. Als ihm schließlich außerdem eine Meute Hunde den Durchgang verstellt, greift Lerch zur Pistole, um sich den Weg buchstäblich freizuschießen. Doch die Waffe versagt den Dienst (vgl. S. 44): Pistole und Pferd sind nutz-, der Reiter schutz- und harmlos. Was jedoch wäre ein Soldat ohne Wehrmittel, ohne Waffe, ohne funktionstüchtige Ausrüstung? Was unterscheidet ihn noch vom Zivilisten? Höchstens die innere Einstellung könnte Lerch in diesem Augenblick noch als Angehörigen des Militärs kennzeichnen, doch ist es damit, wie zu sehen war, nicht weit her. Indem er »dem Pferde beide Sporen« (S. 44) gibt und sich so aus der Gefahr flüchtet, handelt er letztlich wie einer, der vom Kriegshandwerk nichts versteht und schlicht seine Haut zu retten versucht. Vor diesem Hintergrund ist es äußerst fragwürdig, ob Pferd und Pistole aus bloßem Zufall und auf Grund der widrigen Umstände ihren Dienst nicht wie gewohnt taten. Vielmehr hat der »Splitter im Fleisch«, das Geschwür von »Wünschen und Begierden«, das ökonomische Interesse Lerch binnen Kurzem in einen wehrunfähigen, opportunistischen Hasenfuß verwandelt, der das kriegerische Handwerk nicht beherrscht.³⁰ Zu diesem Zeitpunkt der Erzählung ist klar: Lerch ist kein Soldat mehr; er denkt und handelt unmilitärisch; er hat seine Identität als Wachtmeister verloren, der Dienstgrad ist zur leeren Bezeichnung geworden.

²⁹ Lerch sieht sich nur für einen kurzen Moment nach den hinteren Eisen seines Pferdes um, als plötzlich bereits »dicht vor seinem Pferde eine Frauensperson« entlangläuft, »deren Gesicht er nicht sehen konnte« (S. 43). Handelte es sich nicht um eine harmlose Frau, sondern etwa um einen bewaffneten Milizionär, hätte dieser unachtsame Moment schnell Lerchs Ende bedeuten können. Tatsache ist, dass Lerch gegen jeglichen Übergriff, und sei es das nach Heu schnappende Maul einer Kuh (vgl. S. 44f.), völlig ungeschützt ist. Brittnacher, der den Ritt durchs Dorf als einen »Passionsweg der Impotenz« (Brittnacher: Der Doppelgänger als Rivale [wie Anm. 25], S. 46) deutet, erkennt in dem Biß der Kuh sogar eine »symbolische Kastration« (ebd., S. 47).

³⁰ Vgl. David Turner: Was ist Subordination? Noch einmal Hofmannsthals Reitergeschichte. In: *Studia austriaca* VI (1998), S. 125–136, hier S. 133; Mauser: Hofmannsthal (wie Anm. 1), S. 104.

Die Doppelgänger-Erscheinung

Verschiedene Interpreten haben mit Recht darauf hingewiesen, daß der Ritt durchs Dorf auch als Introspektion auf ein Geschehen in der Figur Lerchs gelesen werden kann (das in genauem Kontrast zum militärischen Höhepunkt, dem Einritt in Mailand, steht).³¹ Diese inneren Vorgänge können als Verlust der militärischen Identität gedeutet werden, als Anzeichen eines Wandels von soldatisch geprägtem Denken und Handeln hin zu einzig noch zivil-ökonomischem Interesse. Diese Deutung wirkt fort auf die Lektüre der schwierigen Doppelgänger-Passage.³² Einige Interpreten haben den Doppelgänger gemäß der literarischen und volksbergläubischen Tradition dieses Motivs als Todesboten gedeutet.³³ Diese

³¹ Vgl. Wunberg: *Der frühe Hofmannsthal* (wie Anm. 1), S. 6163. Brittnacher nennt die Passage eine »Alpträumfantasie« (Brittnacher: *Der Doppelgänger als Rivale* [wie Anm. 25], S. 47, zum Kontrast zwischen dem namenlosen Dorf und Mailand vgl. ebd.) und deutet die geschilderten Vorgänge im Dorf als zumindest parallel zu den seelischen im Innern Lerchs. Alewyn, dessen etwas in die Jahre gekommene Deutung Brittnacher noch immer als eine der »bis heute ertragreichsten Interpretationen des Textes« (ebd., S. 48) bezeichnet, geht noch weiter: Für ihn ist das Dorf nicht von dieser Welt: »Es ist keine irdische Wirklichkeit, die der Wachtmeister durchreitet, sondern eine innere Landschaft, die Landschaft seiner öden, verwahten Seele« (Alewyn: *Zwei Novellen* [wie Anm. 1], S. 84, analog auch Steinlein: *Hofmannsthals »Reitergeschichte«* [wie Anm. 25], S. 219). Diese Deutung wird durch eine doppeldeutige Textstelle in der Schilderung des Dorfes gestützt, die keiner der Interpreten erwähnt: »[...] zwischen bloßgelegten Türpfosten ins Innere schauend, sah der Wachtmeister [...]« (S. 43). Auf den ersten Blick bezeichnet »zwischen bloßgelegten Türpfosten« die Blickrichtung des Wachtmeisters »ins Innere« der Häuser. Es kann aber auch als bloße Ortsangabe gedeutet werden für die Stelle, an der sich der »ins Innere« seiner eigenen Person gehende Perspektivwechsel vollzieht.

³² Hinsichtlich dieses Abschnitts zieht Brittnacher das Fazit: »Die wohl größte Schwierigkeit hat den Interpreten der Erzählung die Begegnung Lerchs mit seinem Doppelgänger bereitet« (Brittnacher: *Der Doppelgänger als Rivale* [wie Anm. 25], S. 47). Brittnacher selbst deutet die Erscheinung als »die leere Maske« Lerchs, als »Metapher für die sich fortzeugende Spirale des Begehrens« (ebd.), in die er Lerch verwickelt sieht.

³³ Vgl. z.B. Alewyn: *Zwei Novellen* (wie Anm. 1), S. 84; Heinz Rieder: *Hugo von Hofmannsthals »Reitergeschichte«*. In: *Marginalien zur poetischen Welt. Festschrift für Robert Mühler zum 60. Geburtstag*. Hg. von Alois Eder, Hellmuth Himmel, Alfred Kracher. Berlin 1971, S. 318 und 321; Mayer: *Reitergeschichte* (wie Anm. 22), S. 12. Gero von Wilpert hingegen übt berechtigte Kritik an der pauschalen Klassifikation des Doppelgängers als Todesbote: »Ein solches Verständnis der Erscheinung als Vorbote des Todes bereits zu diesem Zeitpunkt setzt im Grunde schon hier die Kenntnis des Ausgangs der Novelle voraus« (Gero von Wilpert: *Anton Lerch – gedoppelt? Zum sogenannten »Doppelgänger« in Hofmannsthals »Reitergeschichte«*. In: *Seminar 39* (1993), Heft 3, S. 125–137, hier S. 131). Von Wilpert lehnt gar die Deutung der Erscheinung als Doppelgänger – wie auch jeden weiteren Erfassungsversuch – grundsätzlich ab; er erkennt in Hofmannsthals Motivgestaltung »etwas Neues: einen Doppelgänger, der keiner ist, eine Spiegelung, die keine ist, eine Halluzination, die keine ist« (ebd., S. 134), kann diesem »Neuen« aber keinen Namen geben und – abgesehen von einer

Einordnung wird der Aussagekraft des Phänomens in der »Reitergeschichte« jedoch nicht gerecht, denn dessen Bedeutung geht weit über die bloße Ankündigungsfunktion hinaus. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Bildlichkeit und Gestalthaftigkeit der Erscheinung: Lerch sieht, als er das Dorf fluchtartig verläßt und auf eine Brücke zureitet, vor sich »einen Reiter des eigenen Regiments auf sich zukommen, und zwar einen Wachtmeister, und zwar auf einem Braunen mit weißgestiefelten Vorderbeinen«. Lerch weiß, »daß sich in der ganzen Schwadron kein solches Pferd befand, ausgenommen dasjenige, auf welchem er selbst in diesem Augenblicke saß«, und als er sich der Gestalt nähert, erkennt er »in der Erscheinung sich selber« (S. 45). Doch erkennt er sich ganz? Auf den ersten Blick ist die Erscheinung sofort als Wachtmeister kenntlich; die Erzählung schweigt darüber, ob diese Identifizierung anhand der Uniform, des Säbels, der Orden oder der Schulterstücke möglich ist – auf einige Entfernung ist der Doppelgänger jedoch eindeutig als Soldat gekennzeichnet. Das militärische Aussehen des Doppelgängers wird durch das Pferd vervollständigt.³⁴ Wenn es eine Rolle spielt, in welcher Gestalt der Doppelgänger einer Person in Erscheinung tritt, so läßt die »Reitergeschichte« keinen Zweifel daran, daß es sich hier um ein militärisches Double handelt.³⁵ Der Doppelgänger tritt in derselben Aufmachung auf

vagen literaturhistorischen Einordnung als Ausgangspunkt der Gattung der »unheimlichen Geschichte« (ebd.) – keine Charakteristika zuordnen, die nicht bloß die »nullifizierten Komponenten« (ebd.) der von ihm verworfenen Deutungen wären.

³⁴ Wie sehr das Pferd als militärisches Zubehör ein genuines Element der soldatischen Identität des Wachtmeisters ausmacht, wurde bereits an der Tatsache deutlich, daß es ihn anfangs zum Anschluß an die Truppe mahnt und daß Lerch selbst in seiner Wehrhaftigkeit sofort eingeschränkt ist, sobald die Bewegungsfreiheit des Pferdes nicht besteht. Indem Lerch das Pferd des Gegenübers als identisch mit dem eigenen erkennt, dient es außerdem gleichsam als Identifizierungs- und Identitätsmerkmal, anhand dessen sich ein Reiter, handelt es sich nicht wie hier um seinen Doppelgänger, im Normalfall eindeutig erkennen läßt. Alewyn deutet gar auf die wesensmäßige Identität zwischen Reiter und Pferd hin: »Aber ist dieses Pferd, wie die Pistole, überhaupt etwas anderes als ein Stück des Wachtmeisters selbst?« (Alewyn: Zwei Novellen [wie Anm. 1], S. 83) Vgl. auch Jacques Le Rider: La »Reitergeschichte« de Hugo von Hofmannsthal. *Eléments d'interprétation*. In: HJb 3 (1995), S. 215–249, hier S. 235.

³⁵ Daß das Aussehen des Doppelgängers in der »Reitergeschichte« von Bedeutung ist, zeigt auch das Verhältnis der Erzählung zu möglicherweise motivpendenden Vorgänger-Geschichten. In den Erläuterungen der »Kritischen Ausgabe« nennt Ellen Ritter »Goethes Bericht über seinen Rückweg von Sesenheim nach dem endgültigen Abschied von Friederike Brion« (SW XXVIII Erzählungen 1, S. 221) aus »Dichtung und Wahrheit« als einen möglichen Grundlagentext für Hofmannsthals Erzählung. Bezeichnenderweise jedoch trägt der Doppelgänger bei Goethe völlig andere Kleidung als der Protagonist: Goethes Doppelgänger tritt in unbekannter Gestalt auf, »und zwar in einem Kleide, wie ich [i.e. der erzählende Protagonist Goethe] es nie getragen« (zitiert nach Hofmannsthal, ebd., S. 221). Die satzeinleitende Floskel

wie Lerch, in der des Soldaten, die jedoch der gewandelten Persönlichkeit Lerchs schon nicht mehr angemessen ist. Wenn Lerch seinem Doppelgänger entgegenreitet, dann passen nur bei einem von beiden Gestalt und Gehalt, Signifikant und Signifikat zusammen. Der Doppelgänger verkörpert Lerchs militärisches Ich,³⁶ das sich so weit von dessen neuer, ökonomisch geprägter Identität entfremdet und abgespalten hat, daß es in entäußerter Form zur Erscheinung kommt. Lerchs Äußeres sondert sich von ihm ab, weil es ihm nicht mehr angehört, weil er der Ordnung, der es entstammt, nicht mehr zugehörig ist: Seine Uniform trägt, Lerch müßte eigentlich in »Schlafrock« und »Hausschuhen« (S. 42) stecken.

Es kann kaum verwundern, daß der geschäftlich-kleinmütige Lerch vor seinem soldatischen Pendant zurückschreckt. Doch die Begegnung mit seinem vergangenen, militärischen Ich bleibt für ihn nicht folgenlos.

Die Konfrontation mit dem Rittmeister

Als habe ihn die Begegnung mit dem eigenen früheren, soldatischen Wesen wiederum militärisch affiziert und ihm seine sonderbare Veränderung vor Augen geführt, stürmt Lerch mit erneuertem, potenziertem Kampfeswillen in die nächste Schlacht; als habe er etwas wiedergutmachen, als müsse er die Scharte seines Fehlverhaltens auswetzen, steigert Lerch sich mit ungehemmter Grausamkeit und Mordgier in einen Blutrausch, der die Grenzen der militärisch zulässigen Gewalt zu sprengen droht: Lerch wirft sich in die Schlacht, »hieb auf einen blauen Arm ein«, »stieß den nächsten in den Hals und vom Pferd herab« und tötet

»und zwar«, die in Hofmannsthals Schilderung sogar verdoppelt vorkommt (vgl. Brittnacher: Der Doppelgänger als Rivale [wie Anm. 25], S. 47), spricht auf lexikalischer Ebene für Ritters These der intertextuellen Vorlagenschaft des Goetheschen Berichts. Wenn dem so ist, dann hat Hofmannsthal jedoch absichtlich den Aspekt der unbekanntenen und unterschiedlichen Kleidung bei Goethe in seinem eigenen Text durch eine völlige äußerliche Identität ersetzt. Dies belegt die Wichtigkeit der Rolle, die das Aussehen und die Gestalt des Doppelgängers in der »Reitergeschichte« spielen. Denn die Montur des Doppelgängers in der »Reitergeschichte« sagt etwas aus über jenen Teil der Identität und Persönlichkeit Lerchs, den er repräsentiert bzw. zur äußeren Erscheinung bringt.

³⁶ Vgl. von Wilpert: Anton Lerch (wie Anm. 33), S. 128 und 130; auch Peter Mollenhauer deutet die Doppelgänger-Erscheinung als »Personifizierung des uniformierten Reiterdaseins und der unangenehm gewalttätigen Dienstbarkeit« (Peter Mollenhauer: Wahrnehmung und Wirklichkeitsbewußtsein in Hofmannsthals Reitergeschichte. In: *The German Quarterly* 50 [1977], Heft 3, S. 283–297, hier S. 294).

den flüchtenden gegnerischen Offizier mit bestialischer Intensität, indem er ihm seinen »Säbel in den Mund« schlägt, »in dessen kleiner Spitze die Wucht eines galoppierenden Pferdes zusammengedrängt war« (sämtlich S. 46). In durch Kompensationsbedürfnis unmäßig gesteigerter Kriegslust begegnet Lerch für einen kurzen Moment auch seinem Offizier, dem Rittmeister: Lerch »sah dicht neben sich das Gesicht des Rittmeisters mit weit aufgerissenen Augen und grimmig entblößten Zähnen« (S. 46). Die Stelle ist insofern bezeichnend, als sie grammatikalisch uneindeutig ist: Stiert der Wachmeister selbst mit aufgerissenen Augen und entblößten Zähnen oder starrt ihm diese Fratze aus dem Gesicht des Rittmeisters entgegen? Zähne und Augen können mit gleicher Berechtigung als Beschreibung des Gesichts des erblickten Rittmeisters wie als Modaler-gänzung zu eben diesem Blick des Wachmeisters aufgefaßt werden. Durch diese Uneindeutigkeit erreicht die Erzählung eine Konvergenz der beiden Figuren, die sich denselben Gesichtsausdruck teilen. Rittmeister und Wachmeister werden ununterscheidbar: In seiner kompensatorisch übersteigerten Grausamkeit egalisiert der Wachmeister die militärische Gewalt und Physiognomie des Rittmeisters.³⁷ Beide Figuren sind, wiewohl hierarchisch unterschieden, in diesem Augenblick ebenbürtig: Vermittels seiner spezifischen, durch die Insubordinationen veranlaßten Wandlung, die in diesem Moment zu einer gewalttätigen Übererfüllung aller militärisch geforderten Grausamkeit führt, wird Lerch zum Rivalen des Rittmeisters,³⁸ denn wenn sie sich gleichen, hat dieser keinen alleinigen Anspruch mehr auf die Befehlsmacht und militärische Führung.³⁹

³⁷ Der Ausbruch militärischer Gewalt, der den Wachmeister dem Rittmeister erst ähnlich macht, käme ohne den vorherigen Verlust der soldatischen Identität, als dessen Kompensation er fungiert, niemals zu Stande. Ohne den Einschnitt der Insubordination hätte Lerch seinem Vorgesetzten nie gefährlich werden können.

³⁸ Zum Aspekt der Rivalität vgl. Brittnacher: Der Doppelgänger als Rivale (wie Anm. 25), S. 44–47.

³⁹ Steinlein deutet bereits die Ermordung des feindlichen Offiziers als ein antizipiertes Attentat auf den Machtanspruch des Rittmeisters: »Angesichts einer derart auffälligen Kontiguitätsbeziehung im Text erhebt sich die Frage, ob der tödliche Säbelstoß des Wachmeisters gerade in den Mund seines Gegners nicht eigentlich, wenn auch im Verweisungs-spiel latent bleibend, seinem Vorgesetzten gilt, der zuletzt in bedeutungsvoller Reduktion eben als Gesicht gegenwärtig war« (Steinlein: Hofmannsthals »Reitergeschichte« [wie Anm. 25], S. 221). Auch Le Rider stellt heraus, daß – ab diesem Zeitpunkt der Erzählung und vor allem am Schluß – Ritt- und Wachmeister trotz ihrer sozialen Unterscheidung in Rang und Herkunft hier »proches l'un de l'autre« sind, »rapprochés par et haine tenace« (Le Rider: La »Reitergeschichte« [wie Anm. 34], S. 239). Vgl. außerdem Richard Exner: Ordnung und Chaos in Hugo von Hofmannsthals »Reitergeschichte«. Strukturelle und semiotische Möglichkeiten der Interpretation. In: Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit

Doch im Kampfgetümmel verlieren die Konkurrenten sich aus den Augen und stehen sich erst in der Schlußszene erneut gegenüber. Inzwischen jedoch – nachdem er den feindlichen Offizier zur Strecke gebracht hat – ist der Wachtmeister abermals gewandelt. Mit dem Ende der Schlacht ist auch die Brutalität von ihm abgefallen, und zwar genau in jenem Moment, in dem Töten und Erwerben ineinanderfallen: »Der Wachtmeister riß den Säbel zurück und erhaschte an der gleichen Stelle, wo die Finger des Herunterstürzenden ihn losgelassen hatten, den Stangenzügel des Eisenschimmels, der leicht und zierlich wie ein Reh die Füße über seinen sterbenden Herrn hinhob« (S. 46). Mit ungeheurer Präzision fangen sowohl die Erzählung als auch ihr Protagonist jenen Augenblick ein, in welchem der Umschlag von Totschlag zu Besitz sich vollzieht, wo Militär und Ökonomie ineinandergreifen, wo eines schlicht die Fortsetzung des anderen »an der gleichen Stelle« ist. Kein Wimpernschlag vergeht, bis der militärische Wert eines elendig krepierenden Soldaten – noch nicht einmal völlig vom Pferd gesunken – transformiert ist in den ökonomischen Wert eines durch seinen Tod vakant werdenden »schönen Beutepferd[es]« (ebd.). In jener Sekunde ist aus dem grausamen Schlächter Lerch wieder jener Ökonom geworden, der das Kriegshandwerk als kaufmännisches Geschäft betreibt, um seine schwärenden »Wünsche und Begierden« zu stillen und sich »ein ganz außerordentliches Prämium zu verdienen« (S. 43). In dieser Passage offenbart sich am deutlichsten in der Erzählung, daß die in der Person des Wachtmeisters veranschaulichte Kookkurrenz von Töten und Streben nach finanzieller »Gratifikation«, von Besiegen und Erbeuten, von Militärischem und Ökonomischem, kein Zufall ist, daß vielmehr beides Hand in Hand geht und ein gemeinsames Ziel – Tod eines Gegners – mit lediglich unterschiedlichen Zwecken verfolgt – hier Erwerb von Besitz, dort Sieg im Kampf.⁴⁰

bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hg. von Roland Jost und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. M. 1986, S. 46–59, hier S. 51f. und 54.

⁴⁰ Auch Heinrich Bosse sieht in der Beute, im »Beutemachen« Lerchs Hauptmotivation (vgl. Heinrich Bosse: Nachwort. In: Hugo von Hofmannsthal. Reitergeschichte und andere Erzählungen. Stuttgart 2000, S. 61–80, hier S. 72). Er vergleicht Lerch außerdem mit einem »Landsknecht, der in erster Linie kämpft, um Beute zu machen« (S. 74), d. h. einem Söldner, der *per definitionem* militärische Tätigkeit mit ökonomischem Gewinn – als Erwerbslohn – verbindet.

Indem er das Beutepferd in seinen Besitz nimmt, erfüllt sich Lerchs sehnlicher Wunsch, wird sein »Durst nach unerwartetem Erwerb« (S. 42) gestillt. Stolz führt er die Beute an seiner Seite – auch als er dem Rittmeister gegenübertritt: »Er ritt zum Rittmeister und meldete, immer den Eisenschimmel neben sich, der mit gehobenem Kopf tänzelte und Luft einzog, wie ein junges, eitles Pferd, das es war« (S. 46). Das eitle, selbstbewußte Gehabe des Schimmels drückt die triumphale Einstellung seines Besitzers aus, der gewiß schon wieder gänzlich von dem »Gedanke[n] an das bevorstehende erste Eintreten in das Zimmer mit den Mahagonimöbeln« (S. 43) eingenommen ist. Nichts an Lerch erinnert noch an jenen grausamen Soldaten, der seinem Vorgesetzten den ärgsten Ausdruck wilder Kampfeswut streitig machte, sein Gebahren ist nunmehr geprägt von Krämerstolz und ökonomischer Prahlerei. Dennoch erscheint er dem Rittmeister, vor dessen Nase Lerch den schönen Schimmel spazieren führt, durch diese Provokation als Rivale: Die Schlacht ist zwar entschieden, doch der Wachtmeister hat den persönlichen Kampf um Macht und Ruhm vom militärischen auf das ökonomische Feld verlagert – wohin ihm sein Vorgesetzter freilich nicht ohne weiteres zu folgen bereit ist. Des Rittmeisters Gedanken gelten noch nicht Sieg und eitlen Besitz, sondern streben nach der Wahrung seiner militärischen Machtstellung: »Der Rittmeister hörte die Meldung nur zerstreut an« (S. 46). Insgeheim sondiert er die Lage, beobachtet die Truppe; die Erzählung folgt dieser Perspektive.⁴¹

Während dieser Zeit verhielt sich die in zwei Gliedern formierte Eskadron nicht eigentlich unruhig, es herrschte aber doch eine nicht ganz gewöhnliche

⁴¹ Wenn die hier vorgestellte Interpretation in diesem Abschnitt die Figur des Rittmeisters mehr in den Blick nimmt als den Wachtmeister, so vollzieht sie die narrative Umgewichtung nach, die die Erzählung mit der Fokusverlagerung auf Ersteren vorgibt: Ab dem Satz »Der Rittmeister hörte die Meldung nur zerstreut an« (S. 46) folgt die Erzählung der Sicht des Rittmeisters, gibt diese dann zu Gunsten jener des Wachtmeisters kurz vor dem fatalen Schuß wieder auf und wechselt nach dessen Tod wieder zur Perspektive des Rittmeisters und der Schwadron. Dieses perspektivische Oszillieren zwischen den Duellanten übersieht Martin Stern völlig, indem er behauptet, der Leser kenne Lerchs »Schicksal nur aus einer einzigen, seiner eigenen Perspektive« (Stern: Die verschwiegene Hälfte [wie Anm. 25], S. 110). Nur in der Verkennung dieses Fokalisierungsumschwungs kann Stern überhaupt von einer »Einseitigkeit der Perspektive« (ebd.) und von der im Titel seines Aufsatzes genannten »verschwiegenen Hälfte« sprechen. Auch die Konzentration auf die Figur des Wachtmeisters erfolgt erst, wie Steinlein darlegt, nach einer Exposition, in der die Perspektive von der Schwadron als Ganzer ausgeht (Steinlein: Hofmannsthals »Reitergeschichte« [wie Anm. 25], S. 210–213); es sind also mindestens drei verschiedene Perspektiven und nicht nur eine einzige in der Erzählung zu veranschlagen.

Stimmung, durch die Erregung von vier an einem Tage glücklich bestandenen Gefechten erklärlich, die sich im leichten Ausbrechen halbunterdrückten Lachens, sowie in halblauten untereinander gewechselten Zurufen äußerte. (S. 47)

Die Offiziersqualitäten des Rittmeisters kommen darin zum Ausdruck, daß er die Stimmung in der Truppe genau zu deuten im Stande ist. Bereits vor Mailand stellte er diese truppenpsychologische Fähigkeit unter Beweis, indem er das Verlangen der Soldaten erkannte und »sich selbst und der Schwadron nicht versagen [konnte], in diese große und schöne, wehrlos daliegende Stadt einzureiten« (S. 40).⁴² Hier nun spürt er erneut die latenten Neigungen seiner Männer, die das Schlachtenglück übermütig gemacht hat und die danach lechzen, »nun im offenen Schwarm auf einen neuen Gegner loszugehen, einzuhaufen und neue Beutepferde zu packen« (wie die folgenden Zitate S. 47). Vor allem in diesem letzten Wunsch erkennt der Rittmeister den Grund für die subversive, undisziplinierte Haltung der Truppe.⁴³ Dieses »Ausbrechen halbunterdrückten Lachens« und die »halblauten untereinander gewechselten Zurufe« wird der Offizier nicht dulden können, wenn er die Befehlsgewalt und Kontrolle über seine Untergebenen behalten will. Deshalb trachtet er danach, die Ursachen für die gefährliche Stimmungslage zu beheben, und

⁴² Im Anschluß an mehrere ältere Deutungen behauptet Turner, dem Ritt durch Mailand fehle der militärische Zweck, ja er laufe den militärischen Zielen der Mission sogar zuwider und sei unter anderem durch das nachgerade amilitärische Begehren des Rittmeisters begründet (vgl. Turner: Was ist Subordination? [wie Anm. 30], S. 128). Tatsächlich hat der Durchritt keine strategische Bedeutung. Er belegt jedoch das unbestreitbare und auch von Turner erkannte (ebd., S. 130) psychologische Gespür des Rittmeisters für Moral und Willen seiner Truppe. Der Ritt durch Mailand ist eine nicht von ungefähr vom Erzähler erotisch konnotierte Belohnung des Kommandeurs für die Treue und den Kampfgeist seiner Männer. Der Paraderitt beweist, daß sich der Rittmeister bewußt ist, daß der Gehorsam seiner Untergebenen nicht ohne jegliche Gegenleistung zu haben ist; dennoch bleibt er vor allem ein Mittel des Rittmeisters, die eigene Macht dadurch zu sichern, daß er dem Verlangen der Truppe entgegenkommt und nachgibt. Wenn er persönlich dieses Verlangen ebenfalls verspürt (»konnte der Rittmeister *sich selbst* und der Schwadron nicht versagen«, S. 40, Hervorh. d. Verf.), dann qualifiziert ihn dies nur umso besser als militärischen Befehlshaber. Entgegen Turners Ansicht erfüllt der Ritt durch Mailand also durchaus einen bedeutenden Zweck in der Sicherung der hierarchischen Ordnung und hat daher fundamentale militärische Relevanz.

⁴³ Was hier aus der Perspektive des Rittmeisters droht, ist der völlige Ausbruch der Truppe aus der Disziplin und ihr Rückfall in die Verhaltensmuster mancher vorrationaler Heeresstrukturen: »Denn deren Gepflogenheit, sich nach der im Rausch der Karriere durchgeführten Attacke disziplinlos aufzulösen, entweder zur Plünderung des feindlichen Lagers oder zu einer verfrühten individuellen Verfolgung Einzelner, um Gefangene (wegen des Lösegelds) zu machen, verschert alle Erfolge ganz ebenso wieder, wie dies in typischer Art im Altertum und Mittelalter [...] so oft der Fall war.« (Weber: Wirtschaft und Gesellschaft [wie Anm. 12], S. 684.)

stellt schnell fest: »Auch standen die Pferde nicht ruhig, besonders diejenigen, zwischen denen fremde erbeutete Pferde eingeschoben waren«. Folglich lautet der lakonische, präzise Befehl: »Handpferde auslassen!« Damit trifft der Rittmeister exakt den neuralgischen Punkt der Truppe, die Wirkung ist unmittelbar: »Die Schwadron stand totenstill«. Der Rittmeister erweist sich als kluger Offizier, indem er erkennt, daß die Interessen von Militär und Ökonomie doch nicht völlig deckungsgleich sind, daß ihre Konvergenz Grenzen hat und daß er die fortschreitende ökonomische Unterhöhnung der militärischen Ordnung unterbinden muß, um den endgültigen, persönlichen Sieg auf seinem angestammten Terrain zu sichern.

Stärkster Vertreter der Unterminierungstendenzen ist der Wachtmeister, der von Beginn an durch Ungehorsam und illegitime Eigenmächtigkeit die militärische Ordnung um seiner ökonomischen Interessen willen unterlaufen hat. Lerch ist in dieser Hinsicht Symbol der Insubordination, der Pflichtverletzung und mithin ärgster Störenfried im Umkreis des Rittmeisters. Für diese Anmaßung, diese Herausforderung verlangt es den Rittmeister nach Satisfaktion. Unnachgiebig verfolgt er dieses Ziel, und da seine Untergebenen, unter ihnen Lerch, bei der Ausführung der Order zögern, verleiht er seinem Befehl Nachdruck: Er »zog eine seiner Pistolen« und »wiederholte [...] mit etwas lauterer Stimme sein Kommando und zählte gleich nachher ›eins‹ und ›zwei‹«. Doch er muß vorsichtig sein: Gegenwärtig hat er den Willen und das ökonomische Streben seiner Schwadron gegen sich, die die wertvollen Beutepferde nur widerstrebend ziehen lassen wird. Deshalb darf er sich vor seinen Untergebenen nicht anmerken lassen, daß er auf Kosten ihres ökonomischen Vorteils eine Fehde mit einem aufmüpfigen, unbotmäßigen Unteroffizier austrägt. Entsprechend gleichmütig und lässig gibt er sich, als er mit scheinbarer Beiläufigkeit noch »ein wenig Staub von dem blinkenden Lauf wegwischte«. ⁴⁴ Gleich darauf jedoch faßt er das eigentliche strategische Ziel seines Manövers ins Auge: »Nachdem er das ›zwei‹ gezählt hatte, heftete er seinen verschleierten Blick auf den Wachtmeister«. Zuvor hatte er sich absichtlich so postiert, daß dieser direkt »vor ihm im Sattel saß«. Der Wachtmeister wiederum versteht von dem Vorgang, der

⁴⁴ Die Detailtreue der Erzählung entlarvt den Illusionscharakter der Handlung des Rittmeisters: Der militärisch polierte Lauf der Pistole »blinkt« bereits, das Staubwischen ist nur ein möglichst abgeklärtes Ablenkungsmanöver, eine Beschwichtigungsgeste.

ihn so unmittelbar betrifft, nicht das Geringste. Perplex sieht er seinem Offizier »starr ins Gesicht«. Mit dieser Begegnung der Blicke schwingt die narrative Perspektivierung wieder um auf den Wachtmeister. Doch statt endlich dem Befehl zu folgen und seinen Gehorsam durch ein Neigen des Gesichts auszudrücken, provoziert Lerch weiter durch seinen »starr aushaltende[n] Blick«. Zwar scheint darin »dann und wann etwas Gedrücktes, Hündisches« auf, eine »gewisse Art devoten, aus vieljährigem Dienstverhältnisse hervorgegangenen Zutrauens«; das militärisch-hierarchische Wesen des Wachtmeisters kommt also doch noch zum Vorschein – allerdings nur äußerst flüchtig: Insgesamt ist Lerchs »Bewußtsein von der ungeheuren Gespanntheit dieses Augenblicks fast gar nicht erfüllt«; Lerch begreift überhaupt nicht, daß es um sein Leben geht, die Bedrohung der schußbereiten Pistole dringt nicht in seinen abermals von ökonomisch-zivilen Visionen umnebelten, »von vielfältigen Bildern einer fremdartigen Behaglichkeit ganz überschwemmt[en]« Geist vor. Die ungehemmt schwärenden Wünsche und Begierden lähmen nicht nur die militärischen Instinkte, sondern entwickeln auch Abwehrmechanismen und wecken in Lerch einen »bestialische[n] Zorn gegen den Menschen da vor ihm [...], der ihm das Pferd wegnehmen wollte«. Es ist dies der Moment, an dem am deutlichsten offenbar wird, daß Lerch die militärische, »rationale Disziplin« – wie Weber sie nennt –, jene »eingeschulte, präzise, alle eigene Kritik bedingungslos zurückstellende, Ausführung des empfangenen Befehls, und die unablässige innere Eingestelltheit ausschließlich auf diesen Zweck«,⁴⁵ die auch jedes persönliche Motiv verdrängt, grundsätzlich nicht mehr akzeptiert und sich der soldatischen Herrschaftsordnung prinzipiell verweigert. Zugleich zeigt sich erbarmungslos Lerchs ökonomische Verderbtheit: Wenn er dem Rittmeister widersteht, dann im Kampf nicht um sein Leben, sondern um sein Beutepferd. Das ökonomische Verlangen dominiert derart, daß es seine Selbsterhaltung gegen die körperliche Subsistenz Lerchs durchsetzen kann:⁴⁶ Lerch gerät endgültig zu jenem unseligen Krämer, dessen Kosten-Nutzen-Bilanz in pervertierter Zweckrationalität Preisgabe des

⁴⁵ Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft* (wie Anm. 12), S. 681.

⁴⁶ Die Pathologisierung des ökonomischen Verlangens als der »Splitter im Fleisch, um den herum alles von Wünschen und Begierden schwärte« (S. 43) wird hier noch angereichert um den Aspekt des Parasitären: Lerchs Erwerbs- und Besitzlust riskiert – und erfährt später tatsächlich – den Tod eines maßlosen Parasiten, dessen Unersättlichkeit den Wirt derart zugrunderichtet, daß er selbst mit ihm untergeht.

Lebens gegen Wahrung des Besitzes verrechnet. Nur in Gestalt dieses pathologischen Ökonomen kann Lerch seinen »entsetzliche[n] Zorn über das Gesicht, die Stimme, die Haltung und das ganze Dasein dieses Menschen [i.e. des Rittmeisters]« (S. 47f.) entwickeln.⁴⁷ Denn dieses »ganze Dasein«, die militärische Existenz, war auch sein eigenes Leben und erst vor kurzem ist es ihm abhanden gekommen, hat er es um der schmeichelhaften Verlockungen der behaglich-zivilen Lebensweise willen abgelegt. Ohne diese militärische Identität jedoch ist Lerch in der durch Krieg geprägten Welt der »Reitergeschichte« nicht zu retten.

Über die Gefühle des Rittmeisters in dem Moment, da er die Pistole auf die »Stirn« des Wachtmeister abfeuert, weiß die Erzählung vorgeblich nichts Eindeutiges zu sagen:

Ob aber in dem Rittmeister etwas Ähnliches vorging [wie im Wachtmeister], oder ob sich ihm in diesem Augenblicke stummer Insubordination die ganze lautlos um sich greifende Gefährlichkeit kritischer Situationen zusammenzudrängen schien, bleibt im Zweifel [...].⁴⁸

⁴⁷ Unter Übersehung der hier angeführten textinternen Hinweise auf Lerchs ökonomisches Verlangen führt Rolf Tarot für dessen Insubordination und den Zorn auf den Rittmeister eine ontologische Erklärung an. Durch die Begegnung mit seinem Doppelgänger sei Lerch in den Zustand des »mythischen Bewußtseins« versetzt: »Dieser Zorn aus dem Innersten ist Zeichen seines mythischen Bewußtseins.« (Rolf Tarot: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. Tübingen 1970, S. 351) Ohne diesen spekulativen Bewußtseinszustand genau zu charakterisieren, erklärt Tarot ihn zur Ursache für Lerchs Verhalten. Seine Insubordination erwachse »aus der Unmöglichkeit, im Zustand des mythischen Bewußtseins der Ordnung dieser Welt zu genügen« (ebd., S. 352). Nicht nur verschiebt diese Deutung den dinglich-konkreten Interessenkonflikt zwischen Ökonomie und Militär ins Mythisch-Ontologische, sie beruht zudem in Gänze auf einem sehr zweifelhaften Lektüredetail: Tarot interpretiert die Brücke, auf der Lerch seinem Doppelgänger begegnet, als Spiegelfläche, deren Durchquerung die Bewußtseinsänderung verursacht: »Der Wachtmeister reitet weiter, über die Brücke hinweg [...]. Mit dem Durchbrechen der Spiegelfläche ist zugleich der Doppelgänger verschwunden; Lerch befindet sich nicht mehr diesseits, sondern jenseits der Spiegelfläche. Sein Zustand ist nun der des mythischen Bewußtseins« (ebd., S. 348). Die Auslegung aber, daß Lerch tatsächlich »die Brücke überquert« (ebd.), wird vom Text der »Reitergeschichte« nicht gestützt: Wörtlich ist nur vom Betreten der Brücke die Rede (vgl. S. 45), bevor Lerch »wie sinnlos sein Pferd zurückriß« (S. 45), d. h. parierte, was die Überquerung der Brücke unwahrscheinlich macht. Vgl. im Sinne der hier vertretenen Ansicht Mayer: Hofmannsthal's »Reitergeschichte« (wie Anm. 22), S. 14.

⁴⁸ Stern hebt besonders den vermeintlich absichtlich aporetischen Charakter dieses Satzes hervor und sieht darin ein Komplement der von ihm behaupteten monoperspektivischen Darstellung (vgl. Anm. 41): »Warum muß so Entscheidendes wie die genauere Motivation der brutalen Hinrichtung ›im Zweifel bleiben‹? Weil es der Erzähler verfügt, weil er nichts anderes wollte, weil er offensichtlich – nur eine der mindestens zwei entscheidenden Perspektiven des ganzen Geschehens zur Darstellung bringt, jene des Helden und Opfers der Handlung, nicht zugleich jene der Gegenseite oder des Kollektivs, und nicht die neutrale oder gar allwissende eines übergeordneten Erzählers« (Stern: Die verschwiegene Hälfte [wie Anm. 25], S. 112). Abermals verkennt Stern hier, daß die Perspektive des Rittmeisters, auch im Verhältnis zum

Seine Mimik jedoch verrät den Rittmeister: Die »Oberlippe verächtlich hinaufziehend« kann sich dieser nicht erwehren, jenen Ausdruck anzunehmen, der ihn in der Schlacht gekennzeichnet hatte und mit dessen Kopie ihn der Wachtmeister ursprünglich herausforderte. Für den Rittmeister ist der Schuß auf den Wachtmeister ein fortgesetztes Gefecht, ein physiognomisch codiertes Duell um die Machtstellung, den Führungsanspruch in der militärischen Ordnung.⁴⁹ Dabei stehen Recht und Moral – so legt es die Erzählung mit ihrer Verurteilung des Verhaltens des Wachtmeisters als »stummer Insubordination« (S. 48) nahe – auf Seiten des Rittmeisters.⁵⁰

Kollektiv seiner Truppe, durchaus zur Geltung kommt. Indem Stern außerdem die folgende physiognomische Entlarvung des Rittmeisters übergeht, unterschlägt er die Auflösung der Aporie des fraglichen Satzes.

⁴⁹ Die hier vorgeschlagene Deutung steht in scharfem Gegensatz zu der Turners. Zwar geht es Turner in Übereinstimmung mit dem Fokus der vorliegenden Arbeit um jene »Macht des Instinktes, jene [...] Begehrlichkeit, die die militärische Disziplin bedroht« (Turner: Was ist Subordination? [wie Anm. 30], S. 131), doch erkennt Turner darin lediglich eine »zivile Einstellung« (ebd., S. 127) und nicht das hier betonte, durchweg ökonomische Verlangen. Turner behauptet außerdem, daß der faktische Ungehorsam »erst am Schluß in den Vordergrund tritt« und bis dorthin nur als virtuelle »Gefahr der Insubordination« besteht (ebd.). Daher sieht Turner Ritt- und Wachtmeister nicht durch das sie motivierende, determinierende Ordnungssystem strikt und nahezu von Beginn an voneinander getrennt, sondern postuliert die Ähnlichkeit ihres Begehrens. Mit einem weit hergeholtten Verweis auf Hofmannsthals »Andreas«-Fragment und Thomas Manns »Buddenbrooks« führt Turner folglich aus, daß der Wachtmeister sterben muß, weil er jenes Verlangen auslebt, welches der Rittmeister unterdrückt: »ein[en] Aspekt seines Selbst, den er in der Öffentlichkeit leugnen muß. So erschießt er mit einer Dienstpistole stellvertretend einen Teil seines Selbst [...]« (ebd., S. 135). Diese Deutung bleibt jedoch spekulativ und wenig überzeugend, weil die Erzählung die These, der Rittmeisters verspüre ein ähnliches Verlangen wie der Wachtmeister, nirgends stützt. Stattdessen markiert sie deutlich die Diskrepanz zwischen dem ökonomischen Verlangen nach Besitz bei Lerch und dem militärischen nach Macht und Befehlsgewalt beim Rittmeister.

⁵⁰ Die Frage nach der Rechtmäßigkeit bzw. militärischen Billigkeit der finalen Exekution wird in der Forschung kontrovers diskutiert: Durr, der die Konfrontation zwischen Wacht- und Rittmeister als politischen Konflikt zwischen sozialen Schichten deutet, verurteilt die »brutale Erschießung« als »die maßlose Reaktion einer geschwächten und verstörten Oberschicht« (Durr: Der Tod des Wachtmeisters [wie Anm. 1], S. 44). Le Rider belegt allerdings, daß die standrechtliche Erschießung im Rahmen der strengen österreichischen Disziplinarstrafordnung lag (»in besonders gefährlichen Fällen von Ungehorsam, Feigheit und Plünderung«, zitiert nach Le Rider: La »Reitergeschichte« [wie Anm. 34], S. 241, vgl. ebd.; ähnlich schon Alewyn: Zwei Novellen [wie Anm. 1], S. 84f.) und widerlegt damit die Ansicht derer, die das Ende der Erzählung für unwahrscheinlich und historisch unzutreffend erachten. Zu demselben Ergebnis kommt Carl V. Hansen auf Grund einer ausführlichen und erhellenden militärhistorischen Bewertung der in der Reitergeschichte beschriebenen Vorgänge: »Thus the shooting of Lerch by Captain Rofrano can be understood at first level as the result of military exigency, as the act of a capable and resolute commander who accepts the necessity of executing his senior NCO [i. e. non-commissioned officer: Unteroffizier] in order to reestablish the military integrity of his unit so that it can complete its mission« (Carl V. Hansen: The

Auch die Wirkung auf die Truppe bestätigt die Tat des Rittmeisters. Niemand wagt, gegen die harte Strafe auf Lerchs Ungehorsam zu protestieren, die in Wirklichkeit nichts anderes ist als ein blutiges Opfer des Rittmeisters zur Erhaltung der eigenen Macht.⁵¹ Unverzüglich wird der Befehl des Rittmeisters nun ausgeführt: Der tote Wachtmeister

hatte aber noch nicht hingeschlagen, als auch schon sämtliche Chargen und Gemeinen sich ihrer Beutepferde mit einem Zügelriß oder einem Fußtritt entledigt hatten und der Rittmeister, seine Pistole ruhig versorgend, die von einem blitzähnlichen Schlag noch nachzuckende Schwadron dem in undeutlicher dämmernder Entfernung anscheinend sich rallierenden Feinde aufs neue entgegenführen konnte. (S. 48)

Wie am Ende der Schlacht sinkt hier abermals ein toter Soldat vom Pferd, doch diesmal ist sein Tod nicht Anlaß für den Systemwechsel hin zur Herrschaft der Ökonomie, sondern dient der Restauration der Reviermacht von militärischer Ordnung und hierarchischer Disziplin: Im Moment des Todes wird hier der Zügel des Beutepferdes nicht ergriffen, sondern fahren gelassen, wird nicht der wirtschaftliche Gewinn, sondern die nächste feindliche Truppe ins Auge gefaßt.

Death of First Sergeant Anton Lerch in Hofmannsthal's »Reitergeschichte«: A Military Analysis. In: MAL 13 [1980], Heft 2, S. 17–26, hier S. 24).

⁵¹ Zwar ist die Herrschaft des Rittmeisters Rofrano über seine Truppe in einem modernen Heer wie dem habsburgischen legal kraft Satzung legitimiert, d. h.: »Gehorcht wird nicht der Person, kraft deren Eigenrecht, sondern der gesetzten Regel, die dafür maßgebend ist, wem und inwieweit zu gehorchen ist« (Max Weber: Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. Eine soziologische Studie. In: Schriften 1894–1922. Ausgew. u. hg. von Dirk Kaesler. Stuttgart 2002, S. 717–733, hier S. 717). Doch ist ein Offizier, der seine Untergebenen allein qua hierarchischem Vorrang und nicht auch als »Führer rein persönlich um seiner persönlichen, unwerktäglichen Qualitäten willen« (ebd., S. 725), d. h. »charismatisch« (vgl. ebd.) befehligt, ständig dem Risiko der Auflehnung und Meuterei ausgesetzt, sobald die rationalen, rein legalen Gründe für Disziplin versagen – wie es hier infolge des Gefechtserfolgs und der Beutepferde der Fall zu sein droht. Denn die »charismatische Autorität ruht auf dem »Glauben« an den Propheten, der »Anerkennung«, die der charismatische Kriegsheld [...] findet und fällt mit ihm dahin. Gleichwohl leitet sich ihre Autorität nicht etwa *aus* dieser Anerkennung durch die Beherrschten ab. Sondern umgekehrt: Glaube und Anerkennung gelten als *Pflicht*, deren Erfüllung der charismatisch Legitimierte für sich fordert, deren Verletzung er ahndet« (ebd., S. 727). Der Rittmeister »diszipliniert« Lerch also nicht nur, um den »gesetzten Regeln« des Militärs zu genügen, sondern auch, um einen Rivalen zu beseitigen und die alleinige »charismatische« Herrschaft über seine Truppe wiederherzustellen, die zugleich eine Grundlage der Anerkennung seiner legalen Herrschaft darstellt.

Kritik am Militär

Aus dem Ringkampf zwischen Ökonomie und Zivilstand einerseits, Militär und Soldatentum andererseits, von dem Hofmannsthals »Reitergeschichte« erzählt, geht ein deutlicher Sieger hervor. Lerchs Tod ist aus ökonomischer Sicht »unnützlich« – wie Alewyn in seiner Eingangsfrage behauptet hatte –,⁵² während er aus militärischer Perspektive und für die persönliche Stellung des Rittmeisters ein brutales, doch äußerst effizientes Mittel zum Machterhalt darstellt. Der Verlauf der Geschichte läßt dabei keinen Zweifel daran, daß nicht nur der eine »Augenblick stummer Insubordination« (S. 48), von dem der Schluss explizit spricht, das Schicksal des vom Soldaten zum Krämer gewandelten Lerch besiegelt hat.⁵³ Vielmehr ist der Wachtmeister insgeheim von Beginn an am militärischen Regelsystem vorbei seiner Begierde nach Erwerb und Besitz nachgegangen. Lerch war schon seit geraumer Zeit kein Soldat mehr und hätte auch ohne die fatale Konfrontation mit dem Rittmeister in der Armee keine Zukunft gehabt. Insofern fällt das Urteil eindeutig aus, das Hofmannsthals »Reitergeschichte« über das Verhältnis von Militär und Ökonomie spricht, über die allzeit bestehende theoretische wie praktische Tendenz, beide Sphären zu verknüpfen und für die jeweils andere zu instrumentalisieren.

Obwohl die militärische Ordnung in Person des Rittmeisters obsiegt, wäre die »Reitergeschichte« gleichwohl mißverstanden, würde sie als militaristisch aufgefaßt. Zwar werden darin Hierarchie und Disziplin als notwendige Prinzipien des Militärs in Zeiten des Krieges gegen subversive, ordnungsstörende Tendenzen verteidigt, doch das Soldatentum wird nirgends glorifiziert, sondern in seiner unvermeidlichen Grausamkeit dargestellt. Auch die Abhängigkeit der militärischen Strukturen von einzelnen »charismatischen«⁵⁴ Offizierspersönlichkeiten, die das Ausleben individueller Neigungen und das Entstehen fataler Rivalitäten fördert, wird deutlich herausgestellt. Besonders betont wird die Anfälligkeit des

⁵² Alewyn: Zwei Novellen (wie Anm. 1), S. 79.

⁵³ Le Rider deutet die Reitergeschichte nachgerade als Protokoll einer individuellen Insubordinationsgeschichte: »Le déroulement du récit peut se lire comme le procès-verbal d'une indiscipline croissante de Lerch (que son grade de maréchal des logis rend responsable de tout un groupe de soldats) [...]« (Le Rider: La »Reitergeschichte« [wie Anm. 34], S. 242).

⁵⁴ Vgl. Weber: Wirtschaft und Gesellschaft (wie Anm. 12), S. 682f., sowie Weber: Die drei reinen Typen (wie Anm. 51), S. 725–733.

Militärs für ökonomische Begehrlichkeiten, die bis zu einem gewissen Grad mit diesem vereinbar und durch die Verquickung von militärischer Eroberung und ökonomischer Besitzergreifung sogar in diesem angelegt erscheinen. So werden Eroberungsdrang, Brutalität, Machtstreben und persönlicher Bereicherungswille als militärraffine – und zugleich ordnungsgefährdende – Triebe verurteilt.

Indem die Erzählung über die sachliche Schilderung von Lerchs Einzelschicksal kaum hinausgeht,⁵⁵ fällt dessen Bewertung ambivalent aus: Es ist fraglich, ob am Beispiel Lerchs vorgeführt werden soll, inwiefern individuelle obsessive Begierden im militärischen System – notfalls auf endgültige Weise – diszipliniert werden oder ob außerdem zumindest angedeutet werden soll, daß das Militär durch seine unbedingte Befehlsstruktur Fälle wie Lerchs begünstigt oder gar hervorbringt. Für letztere Deutung haben einige Interpreten Textstellen aus Hofmannsthals Briefen während seiner Militärzeit angeführt, in denen er insbesondere die Wirkung langjähriger erzwungener Subordination beklagt und Militärdienst als »fortwährende moralische Gefangenschaft«⁵⁶ bezeichnet hat.⁵⁷

Die meisten Interpreten verbergen nicht das Unbehagen und die »Beunruhigung«,⁵⁸ die der fatale Schluß der Reitergeschichte in ihnen hervorruft. Einzig Hansen hält den Rittmeister in seiner Tat für sowohl militärrechtlich als auch psychologisch und moralisch gerechtfertigt.⁵⁹ Andere wiederum erkennen zwar die Legalität der Exekution an, monieren jedoch zugleich den Verhältnismäßigkeitsmangel zwischen Delikt und Strafe: »[D]as Maß der Strafe steht in keinem vernünftigen Verhältnis zu dem Ausmaß des Vergehens«.⁶⁰ Es bleibt gleichwohl zweifelhaft,

⁵⁵ Alewyn: *Zwei Novellen* (wie Anm. 1), S. 86.

⁵⁶ Brief an Leopold von Andrian vom 20. Mai 1896, BW Andrian, S. 68.

⁵⁷ Vgl. z.B. Alewyn: *Zwei Novellen* (wie Anm. 1), S. 82f.; Mauser: Hofmannsthal (wie Anm. 1), S. 115f.; Exner: *Ordnung und Chaos* (wie Anm. 39), S. 54. Eine Reihe weiterer Briefe spricht jedoch, wie Fewster herausgearbeitet hat, eine sehr andere Sprache, indem dort die Vorteile des soldatischen Lebens und Hofmannsthals persönliches Behagen am Militär zum Ausdruck kommen (vgl. Fewster: Hofmannsthal and the Cavalry [wie Anm. 19], S. 115–127). Eine direkte Korrelation von Hofmannsthals ambivalentem Verhältnis zum Militär und Lerchs Schicksal ist daher problematisch.

⁵⁸ Alewyn: *Zwei Novellen* (wie Anm. 1), S. 86.

⁵⁹ Hansen: *The Death* (wie Anm. 50), S. 17 und 24.

⁶⁰ Alewyn: *Zwei Novellen* (wie Anm. 1), S. 85; ähnlich sieht dies auch Wunberg: »Aber es bleibt doch außergewöhnlich, daß ein so relativ kleines Vergehen wie das nicht Herausgebenwollen [sic] eines Pferdes [...] schon genügt, um ihn zu liquidieren. Der plötzliche Schuß des Rittmeisters kommt bei aller militärisch-disziplinarer Wahrscheinlichkeit doch sehr unerwartet« (Wunberg: *Der frühe Hofmannsthal* [wie Anm. 1], S. 60).

ob der Rittmeister bei einer mildereren Bestrafung eine ebenso prompte und umfassende Wiederherstellung der militärischen Ordnung bewirkt hätte. Auch hat Lerch als Opfer der harten Vergeltung nicht unser Mitleid, welches er sich durch seine eigenen Verfehlungen verwirkt hat: »Der Leser der ›Reitergeschichte‹ empfindet ebenso wenig Genugtuung über die politische Handlung Baron Rofranos wie Sympathie für das Los Lerchs.«⁶¹ Darin mag – neben der verworfenen Vermengung von Militärischem und Ökonomischem – die tiefste Kritik von Hofmannsthals Erzählung liegen: Im Krieg und im Rahmen selbst einer von ökonomisch-subversiven Tendenzen befreiten militärischen Ordnung kann es vorkommen, daß eine legale Strafe aus den richtigen Gründen und mit der erwünschten Wirkung den Schuldigen trifft – und sie dennoch nicht unsere Zustimmung finden kann.

⁶¹ Durr: Der Tod des Wachtmeisters (wie Anm. 1), S. 44.

Heinz Rölleke

Bruno Wille – ein Zeugnis zeitgenössischer »Jedermann«-Rezeption

In einer Sonntagsnachmittagsvorstellung veranstaltete der »Verband der Freien Volksbühnen« im Februar 1915 eine »Jedermann«-Aufführung im Haus des »Deutschen Theaters« in Berlin.¹ Die »Freie Volksbühne Berlin« war 1890 von der deutschen Arbeiterbewegung gegründet worden. Sie verstand sich als Besucherorganisation, die ihren Mitgliedern zu stark ermäßigten Preisen Theateraufführungen anbot. Der einflußreiche Theaterdirektor Otto Brahm (1856–1912) stand zunächst an der Spitze der Organisation, tatkräftig von dem streitbaren Bruno Wille (1860–1928) unterstützt, der hier eine Möglichkeit sah, seine Ideale einer in jeder Hinsicht freien Kunst zu verwirklichen und einem dezidiert als »proletarisch« angesprochenen Publikum zu vermitteln. Brahm, früher Leiter des »Deutschen Theaters« in Berlin, wollte sein Programm vor allem mit Stücken profilieren, die von der Zensur verboten oder der Politik mißlieblich waren. Mit Ibsens »Stützen der Gesellschaft« begannen die Aufführungen; wenige Tage später war die Premiere von Gerhart Hauptmanns »Vor Sonnenaufgang«. 1914 wurde das »Theater der Volksbühne« in der Köpenicker Straße eröffnet. Im September 1915 übernahm Max Reinhardt (1873–1943) neben seiner Leitung des »Deutschen Theaters« (seit 1905) und der Kammerspiele des »Deutschen Theaters Berlin« (seit 1906) als neuer Direktor der »Freien Volksbühne« vorübergehend auch diese bedeutende Theaterspielstätte.

Wie der Theaterzettel erweist, stellte das »Deutsche Theater« auch noch nach dem Bau des Hauses der »Freien Volksbühne« seine Spielstätten (wohl vornehmlich für Nachmittagsvorstellungen) zur Verfügung.

Max Reinhardt hatte die denkwürdige Premiere des »Jedermann« inszeniert und im Zelt des Berliner Circus' Schumann am 1. Dezem-

¹ Auf dem Titel des »Personenzettels« wie folgt angekündigt (vgl. Abb.): »Die Kunst dem Volke! Verband der Freien Volksbühnen im Deutschen Theater – Sonntag, den 21. Februar 1915, nachmittags 2 ½ Uhr: Das alte Spiel von Jedermann – Erneuert von Hugo von Hofmannsthal. [...] Ende gegen 4 ½ Uhr. [...] Textbücher zu Jedermann sind zum Preise von Mk. 1,- pro Stück durch die Volksbühnenbuchhandlung, Köpenicker Str. 68, zu beziehen.«

ber 1911 uraufgeführt (»Besetzung glänzend«, lobte der Dichter²). Am 19. September 1914 hatte eine Reinhardtsche Neuinszenierung des »Jedermann« in den »Berliner Kammerspielen« Premiere.³ Da das Programmheft der von den »Freien Volksbühnen« im Februar 1915 veranstalteten Aufführung keinen Regisseur nennt und da sie nicht als eigenständige Regiearbeit Reinhardts verzeichnet ist,⁴ muß man schließen, daß hier die Inszenierung der »Kammerspiele« übernommen wurde. Die Rollen in der Aufführung am 21. Februar 1915 wurden zum Teil noch mit den Darstellern der Uraufführung besetzt: Alfred Breiderhoff als »Tod«, Paul Biensfeld als »Teufel«, die berühmte Gertrud Eysoldt als »Werke«;⁵ die Hauptrolle spielte allerdings nicht (wie in der Uraufführung und bei den Salzburger Festspielen seit 1920) der große Alexander Moissi, sondern Eduard von Winterstein, der 1911 die Rolle des »Guten Gesellen« übernommen hatte.⁶

Daß Reinhardt seine Inszenierung von 1914 schon nach fünf Monaten ins Programm der »Freien Volksbühne« aufnehmen und in seinem »Deutschen Theater« spielen ließ,⁷ hatte verschiedene Gründe. Zum einen bot es sich an, den Erfolg der beiden ersten Berliner Inszenierungen⁸ – auch pekuniär – zu perpetuieren, wie es ja später in größtem Umfang bei den Salzburger Festspielen seit 1920 gelang; zum andern wurde das von den »Freien Volksbühnen« angebotene Repertoire auch noch zu dieser Zeit von den staatlichen Stellen mit Mißtrauen wegen sozialistischer und freidenkerischer Tendenzen beobachtet: Da bot ein in vieler Hinsicht konservatives, die christlichen Mysterienspiele des Spätmittelalters

² SW IX Dramen 7, S. 266.

³ Vgl. Hofmannsthals Werke in Reinhardts Inszenierungen, in: Hugo von Hofmannsthal: Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes und Max Reinhardts Inszenierungen. Texte, Dokumente, Bilder. Vorgelegt unter Mitwirkung von Edda Leisler. Frankfurt a. M. 1973, S. 120.

⁴ Leisler: Hofmannsthals Werke (wie Anm. 3), S. 120.

⁵ Für diese Rolle hatte Hofmannsthal die von ihm hoch geschätzte Schauspielerin schon seit der ersten Konzeption seines »Jedermann« vorgesehen, die er denn auch erkennbar für sie gestaltet hat (vgl. SW IX Dramen 7, S. 240, 244, 258 u.ö.).

⁶ Ferner Josef Danegger, Friedrich Kühne, Josef Klein, Margarethe Kupfer und Wilhelm Dingelmann. Viele dieser Schauspieler traten noch im Salzburger »Jedermann« lange Zeit kontinuierlich in ihren angestammten, zuweilen auch in andern Rollen auf (vgl. Josef Kaut: Festspiele in Salzburg. München 1970, S. 44–263).

⁷ Der Theaterzettel nennt, wie gesagt, keinen Regisseur.

⁸ Schon am 6. Dezember 1911 hatte der Verleger des »Jedermann«, Samuel Fischer, hell-sichtig und zutreffend in einem Brief an Gerhart Hauptmann Hofmannsthals Erneuerung des alten Mysterienspiels als »rentabel« bezeichnet (SW IX Dramen 7, S. 268).

Die Kunst dem Volke!

Verband der Freien Volksbühnen im Deutschen Theater

Sonntag, den 21. Februar 1915, nachmittags 2 $\frac{1}{2}$ Uhr:

Das alte Spiel von

Jedermann

Erneuert von Hugo von Hofmannsthal.

Die Stimme Gottes des Herrn

Erzengel Michael

Tod	Alfred Breiderhoff
Teufel	Paul Biensfeldt
Jedermann	Eduard v. Winterstein
Jedermanns Mutter	Elsa Wagner
Jedermanns Guter Gesell	Carl Ebert
Der Hausvogt	Wilhelm Techel
Der Koch	Albert Blumenreich
Ein armer Nachbar	Friedrich Kühne
Ein Schuldknecht	Josef Klein
Des Schuldknechts Weib	Margarethe Kupfer
Buhlschaft	Paula Ronay
Dicker Vetter	Wilhelm Diegelmann
Dünner Vetter	Friedrich Kühne
Vorsänger	Selman Nilsson
	Ernestine Strauch
Etliche junge Fräulein	Else Lorenz
	Grete Bendorff
	Elly Rothe
	Lore Wagner
	Max Nemetz
Etliche von Jedermanns Tischgesellen	Eugen Klimm
	Fritz Rasp
	Knechte, Spielleute, Buben
Mammon	Josef Danegger
Jedermann's gute Werke	Gertrud Eysoldt
Glaube	Hilde Bock
	Engel
Spielansager	Josef Wilhelmi

Ende gegen 4 $\frac{1}{2}$ Uhr.

Nächstes Stück für die 64. und 65. Abteilung:

Die Kreuzschreiber von Anzengruber;

Zu dieser Vorstellung sind Gastkarten zu Mk. 1,35 einschließlich Zettel und Garderobe durch die Zahlstellen zu beziehen.

Personenzettel u. Garderobeaufbewahrung ist im Vorstellungspreis einbegriffen

Textbücher zu Jedermann sind zum Preise von Mk. 1,— pro Stück durch die Volksbühnenbuchhandlung, Köpenicker Str. 68, zu beziehen.

Umschlagblatt des Programmheftes mit der Besetzungsliste der »Jedermann«-Aufführung vom 21. Februar 1915 (Privatbesitz)

in die Neuzeit übertragendes Theaterstück ein Beispiel, vielleicht sogar ein Alibi, für scheinbar ausgesprochen staats- und religionstreue Kunst.

Diese Aspekte spricht auch der Essay an, der unter dem Titel »Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes. Erneuert von Hugo von Hofmannsthal« im Programmheft vom 21. Februar 1915 abgedruckt ist. Der Verfasser hat ihn mit »Dr. Bruno Wille« unterzeichnet. Es handelt sich also um einen der geistigen Väter der »Freien Volksbühne«, der dieser Organisation von der ersten Stunde an eng verbunden war.

Bruno Wille stammte aus Magdeburg, hatte seit 1881 in Bonn zunächst evangelische Theologie und später Philosophie, Mathematik und Naturwissenschaften studiert, leistete 1883 in Berlin seinen Militärdienst und war dann dort als Privat- und Hauslehrer tätig. Nach einem Aufenthalt in Bukarest (1885/86) nahm er seine Tätigkeit als Redakteur der »Demokratischen Blätter« in Berlin auf, war Mitglied des »Berliner Naturalistenvereins«, wo er Bekanntschaft mit den Schriftstellern Karl Bleibtreu, Brüder Hart, Arno Holz, Johannes Schlaf und Gerhart Hauptmann machte. Er wurde 1888 zum Dr. phil. mit einer Arbeit über den Philosophen Thomas Hobbes promoviert und arbeitete als sozial engagierter Lehrer, Vortragsredner und Journalist. Für die »Freireligiöse Gemeinde« gab er deren Zeitschrift »Der Freidenker« heraus und betätigte sich als Sprecher und Prediger der Gemeinde. Als Mitglied im »Ethischen Club« knüpfte er Beziehungen zum radikalen Flügel der Sozialdemokraten. Mit Wilhelm Bölsche gründete er 1889 den »Friedrichshagener Dichterkreis«⁹ (benannt nach dem Dorf Friedrichshagen, jetzt Stadtteil von Berlin), dem auch August Strindberg und Frank Wedekind angehörten; er war ein Wegbereiter der »Freien Volksbühne« und des »Vereins Neue Freie Volksbühne«. Er brach mit den Sozialdemokraten, deren zunehmender Einfluß auf das Programm der »Volksbühne« ihm mißfiel; er gründete 1892 den »Verein Neue Freie Volksbühne« und wurde noch im gleichen Jahr in den Vorstand des »Deutschen Freidenkerbundes« berufen. Anlässlich seiner Arbeit als Religionslehrer der »Freireligiösen Gemeinde« wurde er im November 1895 verhaftet und für einige Wochen unter amtliche Aufsicht gestellt. Während einer Vortragsreise anlässlich eines Freidenkerkongresses wurde er 1897 »wegen Verbreitung von Unglauben« in Graz erneut inhaftiert und konnte erst Anfang 1898 nach

⁹ Vgl. Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Leipzig¹²1921, S. 591–598.

Friedrichshagen zurückkehren. Seit 1902 wirkte er als Dozent an der von ihm und Wilhelm Bölsche als Arbeiterbildungsanstalt gegründeten »Freien Hochschule« in Berlin.¹⁰ Wille starb 1928 und wurde in einem Ehrengrab auf dem Parkfriedhof Lichterfelde (Berlin-Steglitz) beigesetzt. In seiner Geburtsstadt Magdeburg und in Berlin ist jeweils eine Straße nach ihm benannt.

Leben und Werke Willes könnten es als fast unglaublich erscheinen lassen, daß sich dieser sozialistische Freidenker und Religionskritiker darauf einließ, ein affirmatives Geleitwort zu einem christlich geprägten Mysterienspiel zu schreiben. Gerade die religiöse Grundidee des »Jedermann« war in Kritiken der Uraufführung mit Mißfallen bedacht und mit Spott angegriffen worden. Auch insofern ist die positive Darstellung der Hofmannsthalschen Dichtung durch Wille, die bislang noch nicht zur Kenntnis genommen wurde, allen Interessierten wert. Im Rahmen der frühen »Jedermann«-Rezeption sind Willes Ausführungen eine bemerkenswerte Facette und von einiger Bedeutung.

Zeitgenossen haben Wille als »Zweiseelenmensch« charakterisiert, »sinrender Träumer« und »eifriger Agitator« in eins.¹¹ Er verfaßte in seiner geradezu einsiedlerisch verbrachten Jugend neoromantische Naturlyrik und wurde dann zu einem der »gesuchtesten sozialistischen Versammlungsredner«, der auch durch Gründung der »Freien Volksbühne« auf die großen Massen wirken wollte. Vielleicht sah er in Hofmannsthals Dichtung im Allgemeinen und im vom Dichter ausdrücklich als »Spiel vor der Menge« bezeichneten »Jedermann« im Besonderen zwei seiner eigenen Disposition verwandte Züge, und den »Jedermann« mag er als eine Art Agitationsdrama mit suggestiver Wirkung auf die Menge (auch und gerade des einfachen Volks) angesehen haben.

In seinem Geleitwort bezieht sich Wille nicht nur auf den »Jedermann«-Text, aus dem er vielfach wörtlich oder sinngemäß zitiert, sondern auch auf die kurze Vorrede Hofmannsthals, die er fast vollständig referiert. Diese Vorrede fehlte noch in den ersten »Jedermann«-Ausgaben und wurde erst seit der siebten Auflage Anfang 1912 dem Text vorangestellt.¹² Hofmannsthal ersetzte damit die kleine Nachschrift, die in den

¹⁰ Vgl. Bruno Wille: Aus Traum und Kampf. Mein sechzigjähriges Leben. Berlin 1920.

¹¹ Zitiert nach Soergel: Dichtung und Dichter (wie Anm. 9), S. 591.

¹² Hofmannsthal hatte diesen Text für das Programmheft der Uraufführung in den »Blättern des Deutschen Theaters« geschrieben (SW IX Dramen 7, S. 288). Wille steht mit sei-

ersten sechs Auflagen beigegeben war und in der er dezidiert auf die Quellen seines »Jedermann«-Spiels hingewiesen hatte.¹³

Als Erstdruck war der »Jedermann« bereits im Oktober 1911, also zwei Monate vor der Uraufführung des Stücks, erschienen; er wurde, wie von Samuel Fischer vorhergesagt, ein großer Verkaufserfolg, denn schon im nächsten Jahr ging der Druck in die 11. Auflage.¹⁴

Das Personenverzeichnis auf dem Deckblatt des Theaterprogramms folgt im Wesentlichen der Aufstellung der »Dramatis Personae« in den frühen »Jedermann«-Ausgaben. Allerdings heißt es zu Beginn »Die Stimme Gottes des Herrn« statt »Gott der Herr« wie bei Hofmannsthal.¹⁵ Hinzugefügt wurden im Rollenverzeichnis des Programmzettels »Vorsänger« und »Spielansager«; Hofmannsthal's schlichte Bezeichnung »Werke« wurde erläuternd durch »Jedermann's gute Werke« ersetzt, und unter den Statisten fehlt hier jeweils der Hinweis auf den »Mönch« und auf die »Büttel«, die den Schuldknecht vor- und abführen.¹⁶

Im Folgenden ist der Text des Willeschen Geleitworts vollständig und buchstabengetreu angeführt. Die Nachweise der Zitatübernahmen aus dem »Jedermann« basieren (unter Angabe der betreffenden Seiten- und Zeilenzahlen) auf der Kritischen Ausgabe (SW IX Dramen 7).

Der Kunst, die sich an die Sinne wendet, war das Urchristentum abgewandt, und erst durch Verschmelzung mit der Kultur der Griechen und Römer ist eine christliche Kunst zustande gekommen. Während sie auf romanischem Boden, besonders in Italien, die Schönheit der Form erstrebte, hat sie bei den germanischen Völkern tiefsinnigste Innerlichkeit gefunden und sich aus dem Kreise der biblischen Geschichte und Heiligenlegende in jene Wirklichkeit

nem kleinen Essay also in einer genuinen Nachfolge, was dessen Form, Funktion und Inhalt betrifft.

¹³ Nachdem sich der »Jedermann« schon bald als ein großer Erfolg erwies, reklamierte Hofmannsthal seinen eignen Anteil bei der Erneuerung des alten Mysterienspiels entschieden, während er zunächst den Eindruck erwecken wollte, er habe nur die alten Quellen bewahrt und moderat überarbeitet.

¹⁴ Die 71. Auflage erschien – als letzte zu Lebzeiten des Dichters – im Jahr 1929.

¹⁵ Damit folgt die Inszenierung der »Freien Volksbühne« dem Zensureingriff im Manuskript der Uraufführung: »Genehmigt [...] unter der Voraussetzung, daß die im Einverständnis mit dem Dichter des Stückes und der Direktion im Personenverzeichnis vorgenommene Änderung von »Gott der Herr« in »Die Stimme Gottes des Herrn« [...] beachtet wird« (SW IX Dramen 7, S. 123). Entsprechend wird zur Dramenfigur »Gott« kein Schauspieler namhaft gemacht, ebenso wenig wie zur Figur »Erzengel Michael«, die zwar im Register, aber nicht im Spieltext selbst vorkommt (SW IX Dramen 7, S. 289).

¹⁶ Wie SW IX Dramen 7, S. 87 (Mönch wird sichtbar) sowie S. 34, 41 und 45 (die Büttel).

begeben, die den Menschen täglich umgibt¹⁷ und das eigentliche Feld bedeutet, wo er um den Sinn seines Lebens zu ringen hat. Als Beispiel können die Holzschnitte gelten, in denen Dürer den ›Totentanz‹ darstellt.¹⁸ Es ist der gottgewollte Lauf der Welt, dass jedermann¹⁹ vom Tod gewissermassen zum Tanz geholt wird. Der kommt in allerlei Gestalt, als Schlachtentod²⁰ und Pestilenz, und es folgen dem Gerippe die Jungen wie die Alten, König wie Bettler, Papst und Kaiser nicht minder, als das steinalte Weiblein. Deutsche Andacht, Poesie und Weisheit lebt und webt in diesen Bildern.

Völkisch schlichte, aus deutscher Gemütsiefe quellende Frömmigkeit beseelt auch die Dichtkunst des Mittelalters. Gewissermassen²¹ vom Volke gedichtet wurden die deutschen Hausmärchen, von Mund zu Mund weitergetragen, bis am Ende langer Zeiten Gefahr bestand, sie könnten vergessen werden oder durch Abänderungen ihr wahres Gesicht verlieren. Da haben nun die Brüder Grimm sie aufgeschrieben und festgelegt. Als ein solches Märchen mag man auch die Geschichte von Jedermanns Ladung vor Gottes Richterstuhl ansehen. Man hat sie das Mittelalter hindurch an vielen Orten in vielen Fassungen erzählt; dann erzählte sie ein Engländer des fünfzehnten Jahrhunderts in der Weise, dass er die einzelnen Gestalten auf eine Bühne treten liess, ferner schrieb Hans Sachs eine Komödie vom sterbenden reichen Manne nach lateinischen Darstellungen des Märchens. Des Meistersingers

¹⁷ Wille spielt auf die Tendenzen mittelalterlicher Künstler an, die biblischen Geschichten in eine spezifisch deutsche Umwelt und Weltsicht einzubetten, etwa in der Bibeldichtung »Heiland« oder in den Geistlichen Spielen.

¹⁸ Hier verwechselt Wille offensichtlich Holbein mit Dürer; letzterer hat keinen »Totentanz« geschaffen.

¹⁹ Indem Wille nicht auf den ›Redenden Namen‹ des Protagonisten abhebt, sondern durch Kleinschreibung ein *tua res agitur* für jeden Zuschauer des Spiels vom Sterben des Menschen evoziert, folgt er einer Tendenz Hofmannsthals, der in der einleitenden Rede Gottes zunächst durchaus noch offen läßt, ob er mit seinem Entschluß, »Jedermann« zu »richten nach seinem Teil« (SW IX Dramen 7, S. 36,6) alle Menschen oder eine einzelne Person meint.

²⁰ Zu Beginn des Ersten Weltkriegs drängt sich diese Form der Todesbegegnung natürlich in den Vordergrund.

²¹ Beginn eines längeren – nicht durch Anführungszeichen gekennzeichneten, charakteristisch verändernden – Zitats aus Hofmannsthals Vorbemerkung zum »Jedermann« (bis zum Wort »aufzuzeichnen«). Hofmannsthals Text: »Die deutschen Hausmärchen, pflegt man zu sagen, haben keinen Verfasser. Sie wurden von Mund zu Mund weitergetragen, bis am Ende langer Zeiten, als Gefahr war, sie könnten vergessen werden oder durch Abänderungen und Zutaten ihre wahres Gesicht verlieren, zwei Männer sie endgültig aufschrieben. [...] die einzelnen Gestalten lebendig auf eine Bühne treten ließ, jeder die ihr gemäßen Reden in den Mund legte und so die ganze Erzählung unter die Gestalten aufteilte. Diesem folgte ein Niederländer, dann gelehrte Deutsche, die sich der lateinischen oder der griechischen Sprache zu dem gleichen Werk bedienten. Ihrer einem schrieb Hans Sachs seine Komödie vom sterbenden reichen Manne nach. Alle diese Aufschreibungen stehen nicht in jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann, sondern sie treiben im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes. Darum wurde hier versucht, dieses allen Zeiten gehörige und allgemeingültige Märchen abermals in Bescheidenheit aufzuzeichnen. Vielleicht geschieht es zum letztenmal, vielleicht muß es später durch den Zugehörigen einer künftigen Zeit noch einmal geschehen« (SW IX Dramen 7, S. 33,1–21).

Verse trieben längst nur noch im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes. Darum hat Hugo von Hofmannsthal versucht, dieses allen Zeiten gehörige Märchen abermals aufzuzeichnen.

Weise²² möchte er zeigen, »wie unsre Tag' und Werk' auf Erden vergänglich sind, hinfällig gar.«²³ Zum erschütternden Erlebnis will er bringen den Gegensatz von Zeit und Ewigkeit. Aus dem Ewig-Einen quillt alle Kreatur, doch indem sie eintritt in Zeit und Raum, tut sie gewissermassen einen Abfall vom Göttlichen. Aus dem Garten Eden, wo alles in unschuldiger Eintracht beisammen ist, hat sich das Geschöpf hinausbegeben in die Wüste sündiger Vereinzelung. Diese Welt ist ein Gewimmel von Egoisten, wo jedermann für sich Genuss und Macht und Habe zusammenrafft, dem bedürftigen Nächsten aber keinen Anteil daran gönnt. Verhärtet sind die Herzen, von den irdischen Begierden wie verhext, ohne Heimweh nach der Ewigkeit, ohne den rechten Glauben an das Göttliche. Und also spricht der Herr auf seinem Throne: »Darum will ich in rechter Eil' Gerichtstag halten über sie und Jedermann richten nach seinem Teil. Wo bist du, Tod, mein wackrer Bot? Geh du zu Jedermann und zeig in meinen [sic!] Namen an, er muss eine Pilgerschaft antreten mit dieser Stund und heutigen [sic!] Tag, der er sich nicht entziehen mag. Und heiss' ihn mitbringen sein Rechenbuch. Und dass er nicht Aufschub noch Zögerung such'!«²⁴

Gemeint ist ein reicher Herr, der Paläste, Gärten, Geld in dicken Truhen und allerlei Prunkstücke hat, auch zärtliche Buhlen, süssen Wein und schmeichelnde Freunde.²⁵ Wie dieser Mensch »Jedermann« heisst, so bedeutet er auch jedermann,²⁶ uns alle, die wir unser Herz an Zeitliches hängen und darüber Ewiges vergessen, – bis der Tod als Mahner herantritt. Soll man nun sterben, so schaut man sich suchend nach dem um, was man sonst sein Eigentum genannt hat. Mitnehmen möchte man's, weil man eben meint, es gehöre zum eigenen Selbst.

Was ist denn nun unser eigen? Unser Geld und Gut vielleicht? Abgemüht freilich haben wir uns darum, als wär's der Hauptgehalt des Daseins, und

²² Vgl. Anm. 47.

²³ Zitat aus den Versen des Spielansagers (SW IX Dramen 7, S. 35,7f.): »Wie unsere Tag und Werk auf Erden / Vergänglich sind und hinfällig gar.«

²⁴ Zitat aus der Eingangsrede Gottes des Herrn: »Darum will ich in rechter Eil / Gerichtstag halten über sie / Und Jedermann richten nach seinem Teil. / Wo bist du, Tod, mein starker Bot? Tritt vor mich hin. [...] Geh du zu Jedermann und zeig in meinem Namen ihm an / Er muß eine Pilgerschaft antreten / Mit dieser Stund und heutigem Tag / Der er sich nicht entziehen mag. / Und heiss' ihn mitbringen sein Rechenbuch / Und daß er nicht Aufschub, noch Zögerung such« (SW IX Dramen 7, S. 36,4–17).

²⁵ Anspielung auf Jedermanns Eingangsmonolog: »Mein Haus hat ein gut Ansehen [...]. Hab drin köstlichen Hausrat die Meng, / Viele Truhen, viele Spind, [...] Einen schönen Schatz von gutem Geld / Und vor den Toren manch Stück Feld« (SW IX Dramen 7, S. 36,33–40); von »Prunkstücke[n]«, »süsse[m] Wein« und vor allem von »zärtliche[n] Buhlen« (es tritt ja später nur eine Buhlschaft auf!) ist hier noch keine Rede.

²⁶ Vgl. Anm. 19.

allen deucht es schier ein göttlich Ding, sie beten's an wie einen Götzen.²⁷ Die Welt widmet ihm ihre Rechnungsbücher, und jene Ordnung der Selbstsucht, die man ›Recht‹ nennt,²⁸ Gemeinwesen wie Privatinteresse führt sorgsam Buch über ›Soll und Haben‹. Der Erdboden, den jemand käuflich erworben, wird genau vermessen und im gerichtlichen Grundbuche vermerkt. Doch es gibt noch ein anderes Gericht, das überweltliche: Es sondert den Weizen von der Spreu,²⁹ vom Nichtigen das Ewige. Durch ›Freund Hein‹³⁰ genötigt, sich loszureissen von der Welt, spürt man auf einmal erschüttert, was man allzu lange versäumte: Rechenschaft abzulegen über sein Leben, Rechenschaft vor dem unbestechlichen Richter in der eigenen Brust.³¹ Wie mancher kann sich auch jetzt nicht trennen von seinem Mammon und wirft sich über die Truhe: ›Nicht ohne dich! Du musst mit mir! Lass dich um all's nicht hinter mir.‹ Und es antwortet der kalte Mammon: ›Dein Reichtum bin ich halt, dein Geld, dein ein und alles auf der Welt... War dir geliehen für irdische Täg' und geh nicht mit auf deinen Weg... Fährst in die Gruben nackt und bloss, so wie du kamst aus Mutter-Schoss.‹³² Enttäuscht verzweifelt ruft der Reiche: ›Was gehört mir nun denn eigentlich?‹³³

Als teures Eigentum gelten uns neben Geld und Gut gewisse Menschen, mit denen wir gern umgehen. Freunde und Verwandte³⁴ haben für uns freundliche Gesichter, Versicherungen ihrer Ergebenheit. Doch der Schein kann trügen. Freundschaft wird selten echt befunden. Freilich, so lang einer im Glück ist, der hat Freunde die Menge; doch wenn ihm das Glück den Rü-

²⁷ Vgl. die Schuldknechtszene im »Jedermann«: »Gibst vor, du achtest das Geld gering / Und war dir schier ein göttlich Ding!« (SW IX Dramen 7, S. 43,36f.) und »Gibst da dem Mammonsbeutel Ehr, / Als obs das Tabernakel wär« (SW IX Dramen 7, S. 44,39f.).

²⁸ Vgl. Jedermanns Worte in derselben Szene: »Geld ist wie eine andere War / Das sind Verträg und Rechte klar« (SW IX Dramen 7, S. 43,17f.).

²⁹ Sprichwörtlich, in Anlehnung an Luthers Übersetzung des Matthäusevangeliums (Kap. 3, Vers 12).

³⁰ Bezeichnung für den personifizierten Tod, durch Matthias Claudius populär geworden.

³¹ Vgl. im »Jedermann« Gottes Auftrag an den zu Jedermann gesandten Tod: »Und heiß ihn mitbringen sein Rechenbuch« (SW IX Dramen 7, S. 36,16). »TOD Das will ich dich weisen. / Abrechnung will er halten mit dir. Unverweilt! / JEDERMANN Ganz und gar bin ich unbereit / Für solch ein Rechnung legen« (SW IX Dramen 7, S. 64,15–20). – Aber für Wille ist nicht Gott die höchstrichterliche Instanz, sondern das Gewissen, das Kantsche Sittengesetz in der eigenen Brust.

³² Nicht immer genaue Zitate aus dem Dialog mit Mammon, beginnend mit der Szenenanweisung »Wirft sich auf die Truhe«: »Nit ohne dich, du mußt mit mir, / Laß dich um alles mit hinter mir. [...] Dein Reichtum bin ich halt, dein Geld, / Dein eins und alles auf der Welt. [...] War dir geliehen für irdische Täg / Und geh nit mit auf deinen Weg [...] Fährst in die Gruben nackt und bloß, / So wie du kamst aus Mutter Schoß« (SW IX Dramen 7, S. 77,40–80,23).

³³ Die Setzung der Anführungszeichen führt irre: Dies ist eine Formulierung Willes und kein »Jedermann«-Zitat.

³⁴ Wille referiert aus dem Ende der Bankettszene nach seiner Zusammenfassung der Mammonszenen und verkehrt damit die im »Jedermann« vorgegebene Reihenfolge, wo die vergebliche Geleitsuche effektiv auf ihrem Höhepunkt im Dialog mit Mammon endet.

cken kehrt, dann verläuft sich das Gedränge.³⁵ Um den reichen Jedermann drängen sich die Vettern und Schmarotzer. Wie ihm indessen Unheil droht; Krankheit und Sterben, und wie er nun einen einzigen lieben Menschen mit sich nehmen möchte auf die unheimliche Reise, zum Trost und Beistand – da will keiner das Opfer bringen, sondern drückt sich verlegen oder mit frecher Ausrede. – Wie denn? Hat der Reiche wirklich kein einzig Herz, das er auch jetzt noch sein eigen nennen dürfte? Sprach nicht seine Liebste erst jüngst zu ihm: ›Ich bin bei dir, sieh doch auf mich! Dein bin ich, heut und ewiglich!‹³⁶ Ja, das war damals, in heiterer Stunde. Würde aber nun der Sterbende die Frage an sie richten: ›Willst du auch mein kaltes Bett im Grabe teilen?‹, sie fiele vor Angst in Ohnmacht,³⁷ oder sie stammelte: ›Wie soll ich das verstehen?‹³⁸ und würde jedenfalls vor dem unangenehmen Melancholikus³⁹ scheu entweichen. Auch auf die Buhlschaft also ist kein Verlass.⁴⁰ – Ein Weib nur kennt jedermann, dessen Treue sich bewährt. Grauhaarig ist's, gebeugt am Stabe, runzlig von Angesicht. Es ist die eigne Mutter, ihre Liebe zum Kinde ist ein wahres, ein bleibendes Gut. Die Mutter ersehnt alleweil unser Bestes und weiss sich aufzuopfern, wo's ihr nicht einmal gedankt wird. Jedermanns Mutter rät ihm zum wahren Heile und wie sie ihn geboren hat für diese zeitliche Welt, so möchte sie ihm die Neugeburt fürs Ewige leisten, seine gefährdete Seele zu retten.⁴¹

³⁵ Trotz fehlender Anführungszeichen wörtliches Zitat aus Jedermanns Monolog nach dem Abschied vom Guten Gesellen: »So lang einer im Glück ist / Der hat Freunde die Menge, / Doch wenn ihm das Glück den Rücken kehrt, / Dann verläuft sich das Gedränge« (SW IX Dramen 7, S. 71,19–22).

³⁶ Zitat im Rückgriff (»Ja, das war damals«) auf die Worte der Buhlschaft in der Bankettszene: »Ich bin bei dir, sieh doch auf mich, / Dein bin ich heut und ewiglich« (SW IX Dramen 7, S. 57,1f.).

³⁷ Zitierend und sinngemäß nach Jedermanns Anrede an die Buhlschaft: »Willst mich geleiten nach der Stätte / Und teilen mein eiskaltes Bette? / Fielest ohnmächtig mir zu Füßen« (SW IX Dramen 7, S. 57,6–8).

³⁸ Trotz der Anführungszeichen kein Zitat.

³⁹ Wille trifft den entscheidenden Charakterzug, mittels dessen Hofmannsthal aus dem reichen Mann des spätmittelalterlichen Spiels einen modernen Menschen gemacht hat, treffend mit einem Wort, wozu er sich wohl durch die Frage in der Bankettszene anregen ließ: »Vetter Jedermann, / Habt Ihr leicht die Melancholie?« (SW IX Dramen 7, S. 57,34f.). Hofmannsthal hat seine Beschreibung der Melancholie und des melancholischen Typus der *Anatomy of Melancholy* von Robert Burton entnommen, und zwar in der Ausgabe von 1898. – Vgl. Heinz Rölleke: *Spiel über die Melancholie*. In: *70 Jahre Jedermann*. Hg. von Wolfgang Willaschek. Salzburg 1990, S. 110–112. Heinz Rölleke: *Hugo von Hofmannsthal: Jedermann*. In: *Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts*. Bd. 1. Stuttgart 1996, S. 93–108.

⁴⁰ Das erweist sich tatsächlich erst in der Bankettszene mit der Regieanweisung »Es flüchten viele« (SW IX Dramen 7, S. 64,26).

⁴¹ Die Mahnungen der Mutter wollen Jedermann allerdings ganz konkret an kirchliche Sakramente, besonders das der Ehe, verweisen, und sie fürchtet zwar um dessen Seelenheil, ersehnt aber für sich keine »Neugeburt«, die ihren Sohn »fürs Ewige« prädestinierte (vgl. die erste Szene mit der Mutter, SW IX Dramen 7, S. 47,36–52,13, und besonders die in anderem Sinn als bei Wille gebrauchten Wendungen »zeitlich Teil« und »ewig Heil«, SW IX Dramen 7, S. 48,19f.).

Zum ›Glauben‹ mahnt sie.⁴² Der wahre Glaube aber ist keine Formel des Meinens, sondern ein Vertrauen zum Guten, das aus dem eigenen Erlebnis der Güte entspringt. Ohne dies Selbsterlebnis gibt es keinen Heilsglauben. Wer das eigne Herz verhärtet hat⁴³ in Rücksichtslosigkeit, der sucht natürlich die anderen hinter demselben Strauche, der ihn selbst oft verborgen hat,⁴⁴ steht ihnen also misstrauisch gegenüber und bleibt unfähig, an selbstlose Hingabe zu glauben. Es sprechen so viele: ›Ich glaube, dass der Heiland für mich den Opfertod erlitten hat.‹⁴⁵ Wenn sie aber nicht in sich selbst erfahren haben, was Aufopferung ist, können sie keinem anderen Wesen Aufopferung zutrauen und bleiben also ungläubig; nur Katechismusglaube⁴⁶ plappert aus ihnen. In tiefer Weisheit spricht der Bergprediger:⁴⁷ ›Vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unsern Schuldigern.‹ Wer anderen keine Güte erweist, kann sich die Gnade des Guten nicht aneignen. Erst unsere Liebestat schliesst uns die Pforte zur ewigen Liebe [auf], auf sittlicher Leistung beruht die Bekehrung zum Heilsglauben, im eigenen Selbst findet des Gottesreiches Entdeckung statt.⁴⁸

⁴² Das stimmt ganz und gar nicht, und das Wort »Glaube« kommt in den Reden der Mutter nicht vor, obwohl das Wille durch Setzung in Anführungszeichen suggerieren möchte.

⁴³ Rückgriff auf die Rede Gottes (SW IX Dramen 7, S. 35,17) und die im Alten wie im Neuen Testament begegnende Vorstellung (vgl. etwa Ex 8,11 und Mk 6,52).

⁴⁴ Nach dem Sprichwort »Hinter dem Strauch, wo man selber gesteckt hat, sucht man den anderen auch« (Deutsches Sprichwörter-Lexikon. Hg. von Karl Friedrich Wilhelm Wander. Bd. 4. Leipzig 1867, Sp. 896).

⁴⁵ Hier verdreht Wille Aussage und Intention der Bekehrungsszene kraß, denn der Glaube verlangt als Bedingung für Jedermanns Erlösung dessen Bekenntnis zum sühnenden Opfertod des Gottessohns: Gott »gab hin den eignen Sohn / In Erdenqual vom Strahlenthron, / Daß als ein Mensch er werd geboren / Und keiner ginge mehr verloren [...] Glaubst du daran in diesem Leben, / So ist dir deine Sünd vergeben«. Dazu bekennt sich Jedermann ausdrücklich: »Ich glaube: So lang ich atme auf Erden, / Mag ich durch Christum gerettet werden« (SW IX Dramen 7, S. 87,13–29f.).

⁴⁶ Anspielung auf Jedermanns anfängliches Gestammel im Dialog mit Glaube: »Ich glaub die zwölf Artikel mit Fleiß / Die ich von Kindschulzeiten weiß« (SW IX Dramen 7, S. 85,34f.).

⁴⁷ Im Gegensatz zu Hofmannsthals Spiel, in dem es durchaus zentral um Christi Erlöserrolle geht, will der sozialistische Freidenker nur den Christus der Bergpredigt (Mt 5,1–10 und Lk 6,20–49) gelten lassen, in der allerdings das angeschlossene Zitat aus dem Vaterunser nicht ausgesprochen ist. – Daß Wille die Lehren Christi mit demselben Lob (›in tiefer Weisheit‹) wie Hofmannsthals Botschaft in seinem »Jedermann« bedenkt (s. o., wie Anm. 22, »Weise möchte er zeigen [...]«), läßt schließen, daß er die angeblichen oder tatsächlichen Verkündigungen des »Bergpredigers« und des Dichters als einigermaßen gleichrangig wertet, wenn sie nur eben seinen eignen Idealen zu entsprechen scheinen.

⁴⁸ Entspricht die Forderung nach Güte und Nächstenliebe noch einigermaßen dem Geist der Bergpredigt (vgl. etwa Lk 6,30 und 36), so klingt die Schlußfolgerung, gemäß derer man das Reich Gottes (nur) »im eigenen Selbst« finden kann, geradezu antibiblich und findet im »Jedermann« keinerlei Stütze.

Doch was weiss der Reiche von Liebestat! Ganz arm war sein Leben bisher an solchen Schätzen.⁴⁹ Dickfällig war er gegenüber den Bedürftigen, hat Schuldner in den Schuldurm werfen lassen, und wenn sie sich beklagten über seine Härte, die Achsel gezuckt und seine Hände in Unschuld gewaschen.⁵⁰ Die Werke, die er getan, sind sittlich krüppelhaft.⁵¹ Da es nun wahr ist, was geschrieben steht, dass dem Sterbenden seine Werke nachfolgen,⁵² so sieht Herr Jedermann bei seiner Abreise ins unbekannte Land⁵³ zwar eine Gestalt, willig mit ihm zu gehen, aber vor lauter Schwäche ohnmächtig dazu. »Die Werke« heisst diese Frauengestalt, bleich ist sie und auf Krücken⁵⁴ schleppt sie sich. Aber diese Erscheinung ist nicht all ihr Wesen, vielmehr schlummert in ihr etwas Besseres, nämlich die Möglichkeit des Guten.⁵⁵ »Werke, um alles! lass mich nicht im Stich! Bin sonst verloren sicherlich! Hilf du mir, Rechenschaft zu geben vor dem, der Herr ist über Tod und Leben!⁵⁶ So fleht Jedermann in seiner Gewissensnot, und die Reue über das bisher unfruchtbare Dasein entfaltet im letzten Stündlein seine guten Keime. Werke ruft den Heilsglauben⁵⁷ herbei, und fühlt sich geheilt⁵⁸ von der alten Gebrechlichkeit, fühlt sich nun rein wie eine Braut. »Jedermann ich bin's, deine Freundin! Ich segne dich in

⁴⁹ Eben weil er nicht der Aufforderung Christi gefolgt ist: »Sammelt euch nicht Schätze auf Erden [...]. Sammelt euch Schätze im Himmel« (Mt 6,19f.).

⁵⁰ Rückblick auf die Schuldknechtszene (SW IX Dramen 7, S. 41,1–45,13) mit Zitierung der Worte Jedermanns: »Ich wasch in Unschuld meine Händ« (SW IX Dramen 7, S. 42,16).

⁵¹ Diese moralische Wertung mag als solche zutreffen, sie stimmt aber nicht zu Figur und Funktion der personifizierten Werke, auf die Wille nun zu sprechen kommt: Die allegorische Gestalt verkörpert Jedermanns (wenige und unerhebliche) gute Werke.

⁵² »Selig sind die Toten [...] ihre Werke folgen ihnen nach« (Offenbarung Johannis 14,13); im »Jedermann« am Ende sinnlich vorgestellt, wenn Werke dem Jedermann in sein Grab folgt (Regieanweisung: »WERKE hilft ihm ins Grab, steigt dann zu ihm hinein«; SW IX Dramen 7, S. 95,8).

⁵³ Das Sterben wird im »Jedermann« mehrfach als eine Reise (ohne Wiederkehr) vorgestellt: »Die Reis muß alsbald antreten« (SW IX Dramen 7, S. 65,3; vgl. 69,2f., 17 und 72,29f.); »Ich muß schnell eine Reise tun [...] Die Reis ist seltsam und recht weit [...] Nun, wollen wir die Reis angehen« (SW IX Dramen 7, S. 76,10–33).

⁵⁴ Vgl. die später folgende Regieanweisung: »WERKE hat ihre Krücken von sich geworfen« (SW IX Dramen 7, S. 89,26).

⁵⁵ Irrig (vgl. Anm. 51): Nicht »die Möglichkeit zum Guten«, sondern die guten Werke selbst machen das Wesen dieser Gestalt aus.

⁵⁶ Wörtlich genaues Zitat: »Werke, um alles! laß mich nit im Stich! / Bin sonst verloren sicherlich! / Hilf du mir, Rechenschaft zu geben / Vor dem, der ist Herr über Tod und Leben« (SW IX Dramen 7, S. 84,32–35).

⁵⁷ Auf Gestalt und Funktion der allegorischen Figur »Glaube« geht Wille bezeichnenderweise mit keinem Wort ein.

⁵⁸ Aber nicht eo ipso, sondern durch Jedermanns Bekenntnis zum Erlöser Christus, das er vor Glaube abgelegt hat (vgl. Anm. 59).

meinem Sinn. Du hast mich geschaffen von Schmerzen frei; nun geh ich mit dir, wohin es auch sei.⁵⁹

Den ewigen Sinn des vom Heil begnadeten Daseins kann kein Teufel⁶⁰ vereiteln. So tritt denn Jedermann vor den Richter, nackt und bloss; seine Werke allein werden ihm Geleit und Beistand,⁶¹ wollen für ihn sprechen und zeugen, dass er eingehen kann zur Vollendung. Es gibt nur eins, Menschenkind, an dem sei dir gelegen: das bist du, dein wahres Wesen – nicht etwa dein enges, niedriges Ich, sondern das höhere Selbst. Sich gestalten, sich vollenden will's und mahnt dich aus der Ferne des Ideals; oft bemerkst du's nicht, doch in Enttäuschungen mahnt es immer eindringlicher: Mache dich los von der Nichtigkeit, erfülle dein Leben mit ewigem Gehalt!

Die älteste schriftliche Notiz Hofmannsthals zu seiner Erneuerung des alten Geistlichen Spiels stammt aus dem Jahr 1903: »Jedermann. Ein geistl. Spiel (darüber zu schreiben die Stelle aus dem Briefwechsel Hebbel-Uechtritz: habe mich der christlichen Mythe wie einer anderen bedient.)«. ⁶² Entsprechend charakterisierte er später öffentlich seinen »Jedermann« in den Essays »Das alte Spiel von Jedermann« und »Das Spiel vor der Menge« als ein »menschliches Märchen«, zwar »in christlichem Gewande«, aber möglichst abgelöst von christlichen oder gar konfessionellen Dogmen. ⁶³ Die beiden Essays waren 1911 in Berlin erschienen, so daß sie Bruno Wille bei der Konzipierung seines »Jedermann«-Aufsatzes zur Kenntnis nehmen konnte. Hofmannsthal zeichnet darin in andeutenden Zügen die Intention des alten Spiels und Tendenzen seiner Überarbeitung. Tatsächlich hat er Einzelheiten der alten Texte »entkonfessionalisiert«, so etwa, wenn er aus dem Bittgebet des sterbenden Everyman die

⁵⁹ Wörtlich genaues Zitat der Worte der durch Jedermanns Glaubensbekenntnis gestärkten Werke: »Jedermann, ich bins, deine Freundin, / Ich segne dich in meinem Sinn, / Du hast mich geschaffen von Schmerzen frei, / Nun geh ich mit dir, wohin es auch sei.« (SW IX Dramen 7, S. 89,33–36).

⁶⁰ Hinweis auf die Szene, in der Glaube und Werke Jedermann gegen den Teufel verteidigen (SW IX Dramen 7, S. 90,11–94,7), während der Protagonist hinter der Bühne seine Beichte ablegt – weder darauf noch auf die Gestalt des Teufels geht Wille ein.

⁶¹ Nach den Schlußworten, die Glaube ad spectatores spricht: »Nun hat er vollendet das Menschenlos, / Tritt vor den Richter nackt und bloß / Und seine Werke allein, / Die werden ihm Beistand und Fürsprech sein (SW IX Dramen 7, S. 95,19–22). Den Beschluß des Essays bildet auch bei Wille eine Anrede (allerdings im Predigtton) ad spectatorem (»Menschenkind [...] das bist du, dein wahres Wesen«).

⁶² SW IX Dramen 7, S. 114. – Vgl. Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen. Hg. von Felix Bamberg. Bd. 2. Berlin 1892, S. 246 und 290 (»Und nun frage ich Sie, ob mir die dogmatische Seite des Christenthums mehr seyn kann, als eine Mythologie neben anderen Mythologien«; »Das Christenthum ist mir, was es war, eine Mythologie neben anderen«).

⁶³ GW D III, S. 106 und 90.

Berufung der Gottesmutter Maria (als zu eindeutig katholisch) ausklammert: Aus »Have mercy on me, God, most mighty; / And stand by me, thou Mother and Maid holy Mary« wird »O Herr und Heiland steh mir bei / Zu Gott ich um Erbarmen schrei.«⁶⁴ Doch bleibt die Abänderung oder Tilgung spezifisch christlicher Aussagen oder Bilder, wie sie die alten Spiele häufig ganz eindeutig und zuweilen gar plakativ bieten, in relativ engen Grenzen, will sagen, daß die »Botschaften« der spätmittelalterlichen christlichen Mysterienspiele im Wesentlichen erhalten bleiben.⁶⁵

Das hat man seit der Uraufführung des »Jedermann« teils mit großer Zustimmung, teils mit harscher Ablehnung zur Kenntnis genommen.⁶⁶ Angesichts dieser Lage fühlte sich Wille verpflichtet, in seinem Beitrag zum »Jedermann«-Programmheft die Rezeptionshaltung des Publikums in etwas andere Richtung zu lenken. Als versierter Volksredner und Agitator macht er das geschickt, indem er durchweg den Anschein erweckt, als referiere er Hofmannsthals Spiel und als deute er es im Sinn des Dichters aus. Dieser Eindruck entsteht unweigerlich durch die zahlreichen, oft wörtlichen Zitate, die etwa in der Reihenfolge der Szenen eingebracht sind. Wenn er solche Zitate nicht durch Anführungszeichen kennzeichnet, scheint er noch stärker und undistanziert mit Hofmannsthal zu argumentieren. Umgekehrt verleiht er eigenen Formulierungen durch Setzen von Anführungszeichen den Anschein, als stammten sie vom »Jedermann«-Dichter.

Seine pantheistischen (»aus dem Ewig-Einen quillt alle Kreatur«: die vollendete menschliche Gestaltung soll im Blick auf ein undefiniertes fernes »Ideal« erstrebt werden), freidenkerischen (nicht der Erlöser erlöst, sondern des Menschen »Bekehrung zum Heilsgeschehn«) und sozialistischen Weltanschauungen (Kritik an den »Rechnungsbüchern« der Welt, die das Privateigentum definieren und garantieren) hat er mit Maßen, aber immerhin deutlich in ihrer stark von der Intention des Spiels und dessen Dichters abweichenden Form in die eigenen Formulierungen ein-

⁶⁴ SW IX Dramen 7, S. 319 und 95.

⁶⁵ Überdies wurde es seit der Uraufführung üblich, den Darsteller des Jedermann nach der Bekehrungsszene ein Vaterunser beten zu lassen, das später den Fürstbischof von Salzburg so sehr beeindruckte und in seiner Meinung bestärkte, einem durch und durch christlich geprägten Spiel beigewohnt zu haben (vgl. Brief an Hofmannsthal vom 23. Juni 1927; SW IX Dramen 7, S. 279).

⁶⁶ Vgl. Heinz Rölleke: Hugo von Hofmannsthal: Jedermann. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1996, S. 62–73.

gebracht, indem er etwa die Vorstellungen eines persönlichen Gottes und eines Welterlösers, eines göttlichen Gerichts und einer ewigen Seligkeit verschweigt oder umfunktioniert, besonders aber indem er nicht Jedermanns Glaubensbekenntnis als das eigentliche Ziel des Erlösungsdramas aufgefaßt wissen will, sondern einen etwas verschwommenen »Heilsglauben«, und indem er die Entdeckung des »Gottesreiches« oder des eigenen »wahren Wesens« im Menschen selbst postuliert. Wille hat die Aufforderung des Spielansagers wie ein Prediger oder Volksredner stellvertretend für das Publikum aufgenommen und nichts weniger als dessen weitgehende Entmündigung bei der Deutung der Figuren und des Spielgeschehens angestrebt: »Das müßt ihr zu Gemüt führen / Und aus dem Inhalt die Lehr ausspüren.«⁶⁷

Wie man diese Tendenzen auch immer gewichtet oder bewertet, fest steht, daß (nicht nur) Bruno Wille schon bald nach Erscheinen des Hofmannsthalschen »Jedermann« von dessen suggestiver Wirkung auf das Publikum überzeugt war und ganz bewußt auf dieses Vehikel aufstieg, um seine eignen Botschaften erfolgreich propagieren zu können.

⁶⁷ SW IX Dramen 7, S. 35.

Thorsten Unger

Die Bestechung des ›Unbestechlichen‹
Zu Art und Funktion der Komik in
Hugo von Hofmannsthals Komödie

»Und, was das komische Fach angeht, lassen wir uns durch irgend etwas zum Wiehern bringen, was nicht plump und dick aufgetragen und dann noch dreimal unterstrichen ist?«, fragte einst Richard Alewyn rhetorisch und hielt Hugo von Hofmannsthal postum für »berufen [...], eine deutsche Lustspielbühne« gewissermaßen jenseits plumpen Wieherns zu schaffen.¹ Seither ist zu Hofmannsthals Komödien nicht wenig geforscht worden; erstaunlich selten aber finden sich Arbeiten, die genauer nach der Komik in seinen Lustspielen fragen. Die meisten Untersuchungen greifen dramaturgische, historische, auch gesellschaftskritisch-politische oder motivliche Spezialaspekte heraus und stellen wichtige Interpretationsangebote auch zum »Unbestechlichen« zusammen.² Auf Seiten der Komik- und Humor-Forschung ist das Bild nicht anders; bei der Suche nach Beispielen für systematisch interessante Lachanlässe in Theaterstücken fällt der Blick kaum je auf Hofmannsthal. Dies ist indes nicht verwunderlich, denn Hofmannsthals kanonischer Status in der Literatur der Moderne ist zwar unbestritten, sein Name steht aber keineswegs für schenkelklopfende Unterhaltung, sondern im Gegenteil: eher für tiefen

¹ Richard Alewyn: »Der Unbestechliche«. In: Ders.: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1958, S. 101–104, hier S. 101.

² Hingewiesen sei hier zunächst auf folgende wichtige Forschungsbeiträge, auf die im vorliegenden Kontext dankbar zurückgegriffen wird: Ewald Rösch: Komödien Hofmannsthals. Die Entfaltung ihrer Sinnstruktur aus dem Thema der Daseinsstufen. Marburg 1963; Norbert Altenhofer: Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. Bad Homburg v. d. H. u. a. 1967; Gerhart Pickerodt: Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts. Stuttgart 1968; Benno Rech: Hofmannsthals Komödie. Verwirklichte Konfiguration. Bonn 1971; Hans Geulen: Komödien Hofmannsthals. Beobachtungen zum »Schwierigen« und »Unbestechlichen«. In: Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und 20. Jahrhundert. Hg. von Helmut Arntzen. Münster 1988, S. 99–110; Friedrich Schröder: Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a. M. 1988; Ilse Graham: Auch ein Schattenriss des Ganzen? Ein Versuch zu Hofmannsthals Komödie »Der Unbestechliche«. In: JFDH 1991, S. 308–326; Ulrike Landfester: Nachwort. In: Hugo von Hofmannsthal: Der Unbestechliche. Lustspiel in fünf Akten. Stuttgart 2000; Maximilian Bergengruen: Das fotografische Gedächtnis. Zur Psychologie und Poetik der Medien in Hofmannsthals »Der Unbestechliche«. In: HJb 15 (2007), S. 239–257.

Lebensernst. Geradezu eine Leitperspektive seines Werkes ist die *memento-mori*-Thematik, die der Dichter von seiner Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus in den frühen lyrischen Dramen noch des Gymnasiasten, über die »Jedermann«-Allegorie vom Sterben des reichen Mannes von 1911, bis hin zum »Großen Salzburger Welttheater« gestaltet, das er 1922 fertigstellt, fast zeitgleich mit der Komödie, um die es in diesem Beitrag gehen soll.

Ein ernsthafter ethischer Aspekt bleibt stets auch die Zielperspektive seiner Komödien. Hier stehen Themen wie eheliche Treue und Verantwortung für die Familie an erster Stelle und wirken nicht nur auf das Zwerchfell, sondern ebenso auf das Sentiment. Bei der Arbeit zu »Silvia im »Stern«, etwa 1909, hatte Hofmannsthal sich mit Lessing auseinandergesetzt und aus dessen »Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele« (1754) etwas verkürzend ein »Motto« notiert: »Noch einmal also mit einem Worte: das Possenspiel will nur zum Lachen bewegen, das weinerliche Lustspiel will nur rühren, die wahre Komödie will Beides.«³ Die Lessingsche Sichtweise, daß sich Lachen und ernste Empfindungen nicht gegenseitig ausschließen, sondern Kennzeichen für ein anspruchsvolles Lustspiel sein können, mag auch Alewyn mit der eingangs zitierten Bemerkung im Blick gehabt haben. Wie aber steht es nun um die Wirkung des Lachens, um Art und Funktion der Komik in Hofmannsthals Stücken? Bei Alewyn erfährt man dazu nichts Genaues und auch sonst hielt sich die Hofmannsthal-Forschung in dieser Frage bedeckt.

Ausdrücklich bestritten aber wird eine komische Wirkung Hofmannsthalscher Komödien von Juliane Vogel. Mit Blick vor allem auf »Ariadne auf Naxos«, »Der Schwierige« und »Cristinas Heimreise« stellt sie heraus, Hofmannsthal habe »zwar Komödien und Lustspiele, aber kein Lachtheater geschrieben«. Die dargestellten Vorgänge seien »unkörperlich«, »die leibliche Dimension allen Gelächters« werde von Hofmannsthal dementiert. Gelegentlich reflektierten die Stücke das Lachen, verzichteten aber auf alles Possenhafte. Es handele sich um eine »Ästhetik der Dämpfung und Verfeinerung«, »die allerhöchstens ein Lachen im

³ SW XX Dramen 18, S. 206. Vgl. zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit Lessing im Blick auf die Komödie wie den Künstler auch Graham: Auch ein Schattenriss des Ganzen? (wie Anm. 2), S. 317–320.

Geist, nicht aber das Lachen im Bauch mehr bewirkt«.⁴ Damit aber stehe Hofmannsthal quer zu zeitgenössischen Theatertendenzen:

Wenn Hofmannsthal dem grotesken und dem satanischen Lachen Einhalt gebietet, setzt er sich von einem avantgardistischen Theater ab, das zur gleichen Zeit das große Lachen wieder auf die Bühne zu bringen versuchte. [...] Jener lachende Leib, auf den die Komik des Volkstheaters gründete, verschwindet bei Hofmannsthal hinter den Kulissen der Kunst- und Literaturgeschichte. Wenn die Avantgarde in einem romantischen Gestus seine Wiederkunft erwartete, so wußte Hofmannsthal, daß nur noch seine Spiegelungen auf die Bühne zu bringen waren.⁵

Die Formulierungen zeigen, daß es Vogel vor allem um leibliche Aspekte des Lachens zu tun ist, sie fragt nach Körperkomik und Groteske im Bachtinschen Sinne⁶ und nach Volkstheaterposen. Auch in dieser Hinsicht wären einige hochliterarische Spielarten Hofmannsthals immerhin zu diskutieren: die köstliche Figur des Ochs von Lerchenau im »Rosenkavalier« beispielsweise, wenn auch unter den medialen Zusatzbedingungen der Strausschen Oper. Man wird Vogel aber sicher insoweit zustimmen, daß der Dichter sich in der Tat als Beispielgeber für Aspekte einer karnevalesken Lachkultur wenig eignet.

Nehmen wir indes die behauptete Zurückweisung des Lachens bei Hofmannsthal zum Anlaß, einen Blick auf die Lachanlässe in der bei Vogel nahezu unberücksichtigten Komödie »Der Unbestechliche« zu werfen. Die Ausgangshypothese des vorliegenden Beitrags lautet, daß die Komik des Stückes sich besonders aus der Theatralität des Dramas speist. Dies wird im ersten Abschnitt (I) an Beispielen der Figurenkomik und ihrer Traditionen sowie der Sprach- und Situationskomik gezeigt, wobei zusätzlich zur Textanalyse Rezeptionsdokumente ausgewählter Theaterinszenierungen einbezogen werden.⁷ Sodann ist eine komiktheoretische

⁴ Juliane Vogel: *Commedia con sordino. Das Verschwinden des Lachens aus den Lustspielen Hugo von Hofmannsthals*. In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin 1996, S. 166–178, hier S. 166f.

⁵ Ebd., S 177f.

⁶ Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. [1965] Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Hg. u. mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1987, hier bes. Kap. 5: »Die groteske Körperkonzeption und ihre Quellen«, S. 345–412.

⁷ Ich danke meinem Celler Freund Harald Müller, der als Hofmannsthal-Forscher und -Sammler über viele Jahrzehnte u. a. Theaterrezensionen zu Hofmannsthal- und Strauss-Inszenierungen archiviert und mir sein ergiebiges Material überlassen hat.

Erörterung einzuschieben und das Konzept der Zulänglichkeitskomik zur Diskussion zu stellen (II). Und schließlich wird auf dieser Basis versucht, die Intrigen des Stückes im Hinblick auf komische Wirkungen zu erläutern (III).

I

Als »Kammerdienerstück aus Kakanien«⁸ ist »Der Unbestechliche« in der Theaterkritik bezeichnet worden, als »Dienerkomödie«, wenn auch nicht »aus revolutionärem Geist«.⁹ In der Tat liegt die Bezeichnung nahe, insofern der Diener Theodor im Zentrum des Stückes steht. Er wird zum Gegenspieler seines Herrn und beherrscht für die Dauer der Dramenhandlung das Geschehen. Schaut man indessen die Theaterkritiken zu wichtigen Inszenierungen auf österreichischen und deutschen Bühnen durch, so zeigt sich, daß Hofmannsthals Stück diversen weiteren Subgenres zugeordnet wird. Da Theodor keineswegs auf einen Typen reduzierbar, sondern mit vielfältigen, teils ambivalenten Charaktereigenschaften gezeichnet ist und sich auch unter den übrigen Figuren eine Reihe weiterer scharf umrissener Charaktere finden, deren Eigenarten und Wandlungen für die Komödienhandlung wie für die komischen Handlungen relevant sind, läßt sich ebenso von einer »Charakterkomödie« sprechen.¹⁰ »Charakter- und Intrigenkomödie zugleich«, formuliert indes Ulf Birbaumer¹¹ und verwendet damit eine Kategorie, die auf die Funktionsweise der Dramenhandlung abhebt. Die Besonderheit des »Unbestechlichen« als Intrigenkomödie ist dabei, wie sich herausstellen wird, daß der intrigante Diener am Ende in ethischer Hinsicht im Sinne seines Herrn handelt. Und von einer »Charakterkomödie vor dem Hintergrund einer Gesellschaftskomödie« spricht schließlich Klaus Adam.¹²

⁸ So zu Gustav Mankers Salzburger Festspielinszenierung 1971 Kurt Honolka: Alles soll falsch gewesen sein. In: Stuttgarter Nachrichten vom 27. Juli 1971.

⁹ So zu Otto Schenks Berliner Inszenierung 1985 Sibylle Cramer: Theodor und das Ganze. In: Frankfurter Rundschau vom 12. Dezember 1985.

¹⁰ Ein »Charakterlustspiel« nennt den »Unbestechlichen« in seiner Besprechung zu Michael Finks Inszenierung im Linzer Landestheater 1972 beispielsweise Alfred Kulhanek: Melancholische Heiterkeit ohne Turbulenz. In: Welser Zeitung vom 23. März 1972.

¹¹ Zu Gustav Mankers Salzburger Festspielinszenierung 1971 Ulf Birbaumer: Ein Erzengel mit Hörnern und Pferdefuß. In: Salzburger Nachrichten vom 27. Juli 1971.

¹² Zu Gustav Mankers Salzburger Festspielinszenierung 1971 Klaus Adam: Vom Salzburger Kleinen Welttheater. In: Bremer Nachrichten vom 11. August 1971.

Auch diese Kennzeichnung hat ihre Plausibilität, weil das Personal der Komödie sozial klar bestimmt ist. Der Dichter verlegt Ort und Zeit der Handlung auf das »Gut der Baronin in Niederösterreich, im Jahre 1912« (S. 36).¹³ Er schreibt mit dem »Unbestechlichen« 1923 kurz nach dem Zusammenbruch der Habsburger Donaumonarchie nach dem »Schwierigen« schon das zweite Stück, das im alten Österreich der unmittelbaren Vorkriegszeit spielt und die gesellschaftliche Situation dieser Phase beleuchtet. Das Medium, in dem sich die Handlungen der »Gesellschaftskomödie« vollziehen, ist in vielen Textpassagen das gepflegte gesellschaftliche, auch witzig-pointierte Gespräch mit entsprechenden Konventionen. Deswegen läßt sich auch Maria Rennhofer nicht widersprechen, wenn sie die Komödie als »Konversationsstück« bezeichnet.¹⁴

Dienerkomödie, Charakterkomödie, Intrigenkomödie, Gesellschaftskomödie, Konversationskomödie – in keinem dieser Subgenres geht das Stück völlig auf. Auch sind die Bezeichnungen, die sich allesamt auf inhaltliche Merkmale beziehen, keineswegs eindeutig definiert und schließen sich nicht gegenseitig aus. Insofern gibt es keinen Grund, einer Kategorie den Vorzug zu geben. Festzuhalten ist allerdings, daß von allen genannten Dimensionen auch komische Wirkungen ausgehen. Dabei lassen sich den jeweiligen Subgenres zwar nicht eindeutig spezifische Komikarten zuordnen. Zu konstatieren sind aber gewisse Affinitäten. Diener- und Charakterkomödien begünstigen Figurenkomik, sind aber auch für Sprachkomik offen, die wiederum zur Gesellschafts- und Konversationskomödie die engste Berührung hat. Gesellschaftskomödien sind insbesondere offen für Situationskomik, die aber natürlich ebenfalls in Intrigenkomödien zum Einsatz kommt.

Werfen wir vor einer Analyse einzelner Komikbeispiele zunächst einen Blick auf die dramaturgische Gesamtanlage des Stückes. Das Haus der Baronin Amelie ist in heller Aufregung, denn es kommen geladene, gesellschaftlich aber ganz unpassende Gäste. Ihr Sohn, Jaromir, verheiratet mit der zierlichen Anna, mit der er einen vierjährigen Sohn und eine Tochter im Säuglingsalter hat, ansonsten ein wohlhabender Nichtstuer und schlechter Schlüsselromanautor, hat zwei Geliebte aus seiner Jung-

¹³ Mit Seiten- und ggf. Akt- und Szenenangabe zitiere ich die Komödie direkt im Text nach SW XIII Dramen 11.

¹⁴ Zu Otto Schenks Inszenierung in der Wiener Josefstadt 1995 Maria Rennhofer: Unbestechlicher Biedermann. In: Tiroler Tageszeitung vom 11./12. März 1995.

gesellenzeit eingeladen: Marie Am Rain und Melanie Galattis. In der Exposition wird klar herausgestellt, daß Jaromir durch die Nähe der Damen nicht nur seine Erinnerungen an frühere Gelegenheiten als Stoff für seinen Roman auffrischen will – über seine Treffen noch nach seiner Eheschließung mit der ihrerseits verheirateten Melanie an geheimen Orten steht offenbar schon manches in seinem aktuellen Manuskript. Vielmehr will er sich auch durch neue ehebrecherische Aktivitäten künstlerisch inspirieren lassen. Für Melanie hat er eigens ein Mansardenzimmer herrichten und eine Dachreparatur an einem Verbindungsgang dort oben ausführen lassen, damit er sie des Nachts von seinem Arbeitszimmer aus geräuschlos und vom Rest des Hauses unbemerkt besuchen kann. Ilse Graham sieht in Jaromir zu Recht die »Parodie eines Ästheten«, wie sie der frühe Hofmannsthal in seinen lyrischen Dramen gezeichnet und analysiert hatte.¹⁵ Ziel der Baronin und der auf fünf Akte verteilten Komödienhandlung ist es nun, Melanie und Marie möglichst rasch wieder loszuwerden, und zwar ohne dabei gegen die gesellschaftlichen Konventionen des Gastgebers zu verstoßen; die beiden müssen also aus freien Stücken wieder abreisen. Um genau dies zu bewirken, wird der langjährige Hausdiener Theodor gebraucht, der allerdings gerade seinen Dienst quittieren wollte und nur unter der Bedingung weiter zur Verfügung steht, daß er für seine nicht ganz leichte Aufgabe unbedingte Handlungsvollmacht erhält. »Und Sie lieber Theodor, übernehmen jetzt wieder die Aufsicht über das Ganze« (I. 15, S. 59), läßt er die Baronin vor diversen Zeugen ansagen und bekommt damit »in diskreter Weise freie Hand« (I. 14, S. 58). Theodor ist der ›Unbestechliche‹, die Hauptfigur des Stückes.

Die Zuschauer erfahren noch im ersten Akt, daß Theodor über gute Voraussetzungen für seine Aufgabe verfügt. Erstens kennt er als langjähriger Diener Jaromirs die Schwächen der beiden Damen bereits sehr gut. Zweitens hat er Jaromirs sterbendem Vater einst versprochen, sich um dessen leichtlebigen Sohn zu kümmern. Deswegen sieht er es als seine innere Verpflichtung an, Jaromirs Ehe und die Ehre der Familie zu

¹⁵ Vgl. Graham: Auch ein Schattenriss des Ganzen? (wie Anm. 2), S. 321–323. Forschung und Theaterkritik haben Jaromir lange Zeit als schwache Figur unterschätzt. Es ist indessen Graham zuzustimmen, die zeigt, mit welcher »mathematischer Präzision die Gegenspieler Jaromir und Theodor aufeinander zukomponiert« seien (S. 321). Auf der Basis von Grahams Analyse ist die Forschung zu einer höheren Wertschätzung der Komödie gelangt.

schützen. Drittens bietet ihm der Auftrag die Möglichkeit, sich Genugtuung zu verschaffen. Denn er sieht sich durch Jaromir, der ihn seit Jahren beständig ›Franz‹ nennt und seine Identität nicht respektiert, schändlich gedemütigt: »das ganze Leben, das er geführt hat, war eine fortgesetzte Beleidigung meiner Person« (I. 12, S. 51) und »Da tritt er ja meine Menschenwürde in den Kot hinein« (I. 12, S. 53). Deswegen dürfe eine akzeptable Genugtuung auch »nicht aus Äußerlichkeiten bestehen« und sich »in der Dienstbotenatmosphäre abspielen«, sondern »müßte auf das Große und Ganze gehen! Die müßte zeigen, wo Gott eigentlich Wohnung hat!« (I. 12, S. 54). Das sind große Worte für eine Komödie, die Hofmannsthal einem Brief an seine Frau zufolge zeitweise denn auch »Theodor und das Ganze« hatte betiteln wollen.¹⁶ Und schließlich ist Theodor – viertens – auch selbst nicht ohne erotische Absichten. Sie richten sich auf Hermine, eine junge Witwe und subalterne Bediente, die er zur Betreuung der Gäste ins Haus bestellt. Alle diese Handlungsziele, das sei vorweggenommen, werden am Ende erreicht: Jaromir und Anna wissen kaum, wie ihnen geschieht, und finden zu neuer Liebe, Theodor sieht sich von Jaromir und dessen vorehelichen Freundinnen respektiert, und ihm selbst steht am Schluß eine Liebesnacht mit Hermine bevor, noch dazu in eben dem Turmzimmer, das Jaromir für seinen nächtlichen Besuch bei Melanie vorbereitet hatte. Und ganz nebenbei gibt Theodor auch der latenten Liaison der Baronin Amelie mit dem ausgedienten General Ado neuen Schwung; die beiden planen eine gemeinsame Orientreise und bilden gewissermaßen das dritte Paar, das sich am Ende der Komödie kriegt.

Man sieht schon an dieser knappen Inhaltsangabe, daß Hofmannsthal Traditionsfäden der Dienerkomödie in besonderer Weise aufgreift. Schlaue und listige Diener begegnen in der europäischen Komödie seit der Antike. Etwa bei Plautus hatte der Servus allerdings in der Regel die Aufgabe, den jungen Herren gegen Widerstände der Alten zu ihren Liebschaften zu verhelfen. Theodor indessen verhilft dem jungen Herren zurück ins Ehebett und agiert hierbei im Sinne der älteren Generation, nämlich der Mutter Jaromirs. Zugleich erscheint er damit vordergründig als Bewahrer der familiären und moralischen Ordnung

¹⁶ Hofmannsthal am 22. Februar 1923 an Gerty von Hofmannsthal, in: SW XIII Dramen 11, S. 245. Vgl. zum Titel auch Norbert Altenhofer: »Theodor und das Ganze«. Aus dem Offiziellen Almanach der Salzburger Festspiele 1971. In: HB 10/11 (1973), S. 344–346.

insgesamt. Roger Bauer zeigt, daß Hofmannsthal in der Gestaltung eines solchen ordnungsstiftenden Dieners eine Vorlage in Brighella fand, einer Dienerfigur Goldonis, und zwar namentlich in der Komödie »Die kluge Ehefrau« (»La Moglie saggia«).¹⁷ Zwar teilt Theodor nicht Brighellas einfältige Gutmütigkeit, sondern zeigt eher Vergnügen am kühl und berechnend eingefädelten Spiel, doch wird auch er zu einem zeitweiligen Gegenspieler seines Herren, der aber aus der ethischen Perspektive des Stücks letztlich den Interessen zum Sieg verhilft, die eigentlich sein Herr selbst haben müßte und am Ende auch wieder hat. Für die Ausgestaltung der Motivik um den jungen Gatten, der sich frühere Geliebte ins Haus holt, sowie der Figuren seines Umfelds und auch des Dieners Theodor selbst sind von der Forschung zahlreiche weitere Prätexte identifiziert worden. Sie reichen von den Memoiren des Militärschriftstellers Jacques-Antoine-Hippolyte de Guibert über Beaumarchais' »Le Mariage de Figaro« und Molières »Tartuffe« bis hin zu Dostojewskis Roman »Das Gut Stepantschikowo«, Musils »Schwärmer« und Schnitzlers Einakter »Literatur«. Entsprechendes Belegmaterial aus Hofmannsthals Notizen, Entwürfen und Briefen hat Roland Haltmeier für die kritische Werkausgabe zusammengestellt.¹⁸

Für unseren Zusammenhang und für das Verständnis der Komödie wichtiger ist aber der Hinweis, daß es von Hofmannsthal durchaus in einem programmatischen Sinne gedacht ist, wenn Theodor, wie oben zitiert, für nicht weniger verantwortlich ist als für die Aufsicht über das Ganze. Hierbei darf die sittliche und familiäre Ordnung im Haus der Baronin auf die sittliche Ordnung der österreichischen Gesellschaft, speziell der altösterreichischen Ständegesellschaft insgesamt bezogen werden. Dazu berechtigt die Beobachtung, daß Hofmannsthal den Begriff »das Ganze« auch sonst in einem umfassenden, fast mystische Harmonie bezeichnenden Sinne verwendet. In seiner Rede »Shakespeares Könige und große Herren« von 1905 stellt er dieses Ganze als Charakteristikum der Werke Shakespeares heraus, findet Synonyme wie »ein ungeheures Ensemble«, »Musik des Ganzen«, »Harmonie«, »Durchseelung« und ruft seinem in Weimar versammelten Festpublikum mehrmals emphatisch zu:

¹⁷ Vgl. Roger Bauer: Hofmannsthals Diener und lustige Personen. In: HF 8 (1985), S. 7–16, hier S. 15.

¹⁸ Vgl. zu Einzelheiten und weiteren Texten SW XIII Dramen 11, bes. S. 123–132. Eine hilfreiche Kommentierung der wichtigsten Bezüge bietet Landfester (wie Anm. 2).

»welch ein wundervolles Ganzes«, »welch ein Ganzes«!¹⁹ Im Ensemble des Ganzen sei »der Unterschied zwischen Groß und Klein aufgehoben [...], insofern eines um des andern willen da ist.«²⁰ Es zeigt sich, daß mit dem Ganzen an eine wechselseitige harmonische Abhängigkeit des Gegensätzlichen zu beiderseitigem Vorteil gedacht ist, an ein aufeinander Bezogensein von Oben und Unten, Groß und Klein, Herr und Diener. Hierin könnte eine Grundanschauung Hofmannsthals liegen, die unsere Komödie auch mit ernsteren Stücken wie »Jedermann«, dem »Salzburger großen Welttheater« oder auch der »Frau ohne Schatten« verbindet. Wenn er daher mit dem Titel »Der Unbestechliche« einen Beinamen Robespierres aufgreift, der wegen seines beharrlichen Einsatzes für die Errungenschaften der Französischen Revolution »L'incorruptible« genannt wurde, so ist Theodor deswegen nicht als Revolutionär mißzuverstehen, sondern der Titel ist im Sinne des Erhaltens einer wertgeschätzten Ordnung zu sehen. Zugleich ist es freilich ironisch, daß ausgerechnet eine Dienerfigur für den Erhalt der Ordnung und die Restitution des Ganzen die Verantwortung übernehmen soll.²¹ Im Dienste dieses Ganzen, des harmonischen aufeinander Bezogenseins des Gegensätzlichen, steht ein guter Teil der Komik des Stückes.

Als Figurenkomik ereignet sie sich dort, wo die Inkongruenzen und Ambivalenzen des Charakters hervortreten. So ist Theodor selbst am meisten an seinem Einsatz gelegen, er gibt sich aber eigensinnig und läßt sich lange bitten. Mit dem Streben nach Genugtuung für erlittene Schmähungen hätte er die Voraussetzungen zu einem Rebellen und verkörpert insoweit in seiner Person auch den »Chor der Dienenden, die dem Leben der Herrschenden zuschauen«.²² Zu einem Revolutionär wird er jedoch nicht, weil er von der Herrschaft selbst zum Gegenspieler Jaromirs eingesetzt worden ist und die »Weltordnung der Livree« gar

¹⁹ Hugo von Hofmannsthal, Shakespeares Könige und große Herren. Ein Festvortrag. [1905] In: SW XXXIII Reden und Aufsätze 2, S. 76–92, hier S. 81f. und 85f.

²⁰ Ebd., S. 85.

²¹ Für die ironische Lesart plädiert schon Altenhofer: »Der endgültige Titel, für den sich Hofmannsthal erst bei den Proben entschied, enthält eine ironische Anspielung auf den unbestechlichen Jakobiner Robespierre (»L'Incorruptible«); ironisch, weil Theodors private Revolution nicht auf die Zerschlagung, sondern auf die Wiederherstellung der alten Herrschaftsstrukturen zielt.« (Altenhofer [wie Anm. 16], S. 344.)

²² Felix Salten: »Der Unbestechliche«. Lustspiel in fünf Akten von Hugo Hofmannsthal. – Raimund-Theater [Rez.]. In: Neue Freie Presse (Wien), Nr. 21018 vom 16. März 1923.

nicht in Frage stellt, sondern sie selbst repräsentiert und sich gewisse Verhaltensweisen der Herrschenden aneignet.

Historisch betrachtet ist hierin noch eine tiefere Ironie angelegt: Hofmannsthal schreibt über die altösterreichische Gesellschaft, als diese bereits zusammengebrochen ist. Die herrschende Sozialschicht, im Stück repräsentiert durch die Baronin, zeigt sich unfähig, die Ordnung selbst zu erhalten und beauftragt damit einen Angehörigen des dritten Standes. Dieser übernimmt die Aufsicht über das Ganze, so wie er dazu im Nachkriegsszenario im Wege der demokratischen Legitimation die Chance erhalten hat. Zur Ausübung dieser Aufsicht bedient sich der Diener jedoch keineswegs demokratischer Mittel. Beispielsweise gehört zu seinen diversen schrulligen Eigenschaften, die auch zur Generierung von Figurenkomik genutzt werden, neben seiner Eitelkeit ein in der Führung des Haushalts ganz unangemessener militärischer Drill, den er dem übrigen Hauspersonal angedeihen läßt:

THEODOR *zum zurückbleibenden Personal* Antreten!
Kurz und schnell befehlend. Das Personal stellt sich auf.
THEODOR *Kurz und befehlend*
zum Kutscher Pferde abreiten!
Zum Küchenmädchen Obers schlagen!
Zur Jungfer Kerzen aufs Zimmer!
Zum Koch Forellen besorgen!
Zum Gärtner Blumen auf die Zimmer!
Zur Beschlieferin Verschwinden!
Alle eilen rasch ab, Theodor geht stolz ab.
Vorhang (I. 15, S. 60)

Zu den abgeschauten herrschaftlichen Verhaltensweisen des Dieners gehört auch sein Umgang mit Hermine und die ironische Wendung, daß er sich ihr am Ende auf exakt die gleiche Weise nähern will, wie es Jaromir mit Melanie vorhatte:

THEODOR [...] *Zu Hermine* Und weißt du, wo ich dir heut Nacht dein Zimmer anweisen werde? Da droben! *Er zeigt senkrecht nach oben* Da, wo wir diese Melanie ausquartiert haben, da wirst du dich hinaufbegeben und ich werde diesen Weg – *er zeigt wie ein Seiltänzer, der balanciert dort über schwindlichem Dach* werde ich zu dir kommen, dir einen kleinen Besuch machen, verstanden?!

HERMINE Maria! Da droben schläft doch der Herr Baron! Der hört doch alles!

THEODOR Gerade durch sein Zimmer werde ich meinen Weg nehmen und ihn werde ich heut anderswo einquartieren. So hab ich mir schon überlegt (V. 1, S. 99).

Zunächst entsteht aber Komik aus Theodors ambivalentem Charakter zum Beispiel dann, wenn rebellische und devote Handlungsweisen eng nebeneinander stehen:

THEODOR [...] *Sehr stark, aber nicht laut* Die Wahrheit ist diese: das ganze Leben, das er geführt hat, war eine fortgesetzte Beleidigung meiner Person.

BARONIN Pst, pst, Sie sprechen von meinem Sohn!

THEODOR *stehend* Ich bitte nichts anderes als die Hände küssen und mich stillschweigend untertänigst zurückziehen zu dürfen auf immer!

Als wollte er gehen.

BARONIN Ich wünsche aber, daß Sie bleiben, Theodor (I. 12, S. 51).

›Ehrerbietige Unverschämtheiten‹ dieser Art kennzeichnen Theodors Charakter.²³ Daß er berechnend, sich nur scheinbar zum Gehen wendend, bereits hier die Herrschaft über seine Herrin ausübt, wird über die Regiebemerkung eingespielt und, auf komische Wirkungen ausgerichtet, zu einem wichtigen Teil der impliziten Inszenierung.

Was die erste reale Inszenierung angeht, so ist die Rolle des Theodor dem Schauspieler Max Pallenberg (1877–1934) auf den Leib geschrieben, einem der bekanntesten Charakterkomiker seiner Zeit. Auf den Bühnen Max Reinhardts war Pallenberg in komischen Rollen beispielsweise in Hauptmanns »Schluck und Jau« und im »Biberpelz« erfolgreich aufgetreten,²⁴ aber auch in Komödien Raimunds und Nestroy's, Molières und Gozzis. Nach ersten Begegnungen 1916 und 1918 traf Hofmannsthal ihn im Februar 1923, um mit ihm den Text des »Unbestechlichen« durchzugehen. Noch kurz vor der Uraufführung am 16. März 1923 im Wiener Raimundtheater unter der Regie von Rudolf Beer sieht sich der Dichter durch das Gespräch mit Pallenberg zu diversen Textänderungen veranlaßt, die unter anderem die sprachliche Konsistenz der Hauptfigur betreffen.²⁵ Die Aufführung wird ein Publikumserfolg, auch weil

²³ Vgl. Alewyn: »Der Unbestechliche« (wie Anm. 1), S. 102.

²⁴ Vgl. zu Max Pallenberg in komischen Rollen beispielsweise: Reinhardt und seine Bühne. Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters. Hg. von Ernst Stern und Heinz Herald. Berlin 1918, S. 127; Max Reinhardt. Sein Theater in Bildern. Hg. von der Max-Reinhardt-Forschungsstätte Salzburg. Hannover, Wien 1968, S. 65.

²⁵ Vgl. zur Entstehungsgeschichte und zu den durch Pallenberg vor allem im dritten Akt veranlaßten Textänderungen SW XIII Dramen 11, S. 115–122 und 217, sowie besonders Pal-

Pallenberg als Theodor das komische Potential der Figur offenbar gut zum Tragen kommen läßt. Felix Salten berichtet in seiner Besprechung der Uraufführung von einem »laute[n] Lachen der Menge«, als der Vorhang fällt.²⁶ Pallenberg spiele den Diener »ganz genau an dieser feinen Grenzlinie zwischen Anhänglichkeit und Abfall, zwischen dem Willen, ein Helfer, und dem Trieb ein Rebell zu sein.«²⁷ Es zeigt sich mithin, daß die mediale Umsetzung der Komödie auf dem Theater schon in der Uraufführung in die beschriebene Richtung weist und Aspekte des Changierens der Figur zwischen unterschiedlichen Verhaltensrichtungen herausstellt.

Eine breitere Bühnenrezeption des »Unbestechlichen« begann jedoch erst 1957, also mehr als 30 Jahre nach der Entstehung, und zwar mit der Inszenierung von Ernst Lothar am Wiener Akademietheater mit Josef Meinrad als Theodor.²⁸ Seither gilt Hofmannsthals Dienerfigur als Paraderolle für Charakterdarsteller, die sich im komischen Fach zurechtfinden. Sie wird meist hochkarätig besetzt und findet bei der Theaterkritik in der Regel auch dann Zustimmung, wenn für die Aufführung insgesamt kritische Töne angeschlagen werden. In der zentralen Rolle des Theodor brillierten beispielsweise: 1969 Edwin Dorner in Max Fritzsches Inszenierung am Bochumer Theater; 1970 Harry Fuss in Hans Rüdgers Inszenierung am Volkstheater Wien;²⁹ 1970 Hanns Ernst Jäger in Bernd Rüdes Inszenierung auf dem Westfälischen Landestheater Castrop-Rauxel; 1971 Romuald Pekny neben Helene Thimig als Baronin in Gustav Mankers Salzburger Festspielinszenierung; 1972 Hubert Mann in der Inszenierung von Michael Fink im Linzer Landestheater; 1974 Otto Schenk in Ernst Haeussermans Inszenierung am Wiener Theater in der Josefstadt; 1974 erneut Josef Meinrad in einer eigenen Inszenierung für

lenbergs Brief an Hofmannsthal vom 14. Februar 1923, in: Ebd., S. 243f. Es folgte übrigens am 21. September 1923 eine beim Publikum ebenfalls erfolgreiche Aufführung am Berliner Lessingtheater, auch mit Pallenberg.

²⁶ Salten: »Der Unbestechliche« (wie Anm. 22).

²⁷ Ebd.

²⁸ Die Komödie war 1956 auch erstmals komplett gedruckt worden in L IV. Zu Lebzeiten hatte Hofmannsthal 1923 nur den ersten Akt veröffentlicht (Neue Freie Presse [Wien] vom 18. März 1923, S. 31–34), mit Copyright 1933 datiert ein unverkäufliches Bühnenmanuskript des S. Fischer Verlages.

²⁹ Unter den Premierenbesprechungen findet sich eines von etlichen Beispielen für eine überwiegend kritische Einschätzung, wobei aber doch die Hauptfigur überzeugte: »Die einzige wirklich positive Ausnahme: Harry Fuss als Diener Theodor.« (Fritz H. Wendl: Niedliche Degenerationen. In: Volksstimme [Wien] vom 2. April 1970).

die Bregenzer Festspiele; 1983 erneut Josef Meinrad im Wiener Akademietheater in einer Inszenierung von Rudolf Steinboeck;³⁰ 1985 Walter Schmidinger im Berliner Schloßpark Theater, jetzt von Otto Schenk inszeniert; 1990 Rudolf Pfister in Erich Margos Gastinszenierung in St. Pölten; 1995 Helmut Lohner im Wiener Theater in der Josefstadt in einer Inszenierung Otto Schenks; 1995 Günter Rainer in Urs Obrechts Inszenierung für die Linzer Kammerspiele. Die Auflistung zeigt, daß einige Regisseure und Schauspieler, allen voran Josef Meinrad und Otto Schenk, über Jahre und Jahrzehnte mit dem »Unbestechlichen« in Verbindung bleiben.

Stark an Theaterinszenierungen gebunden sind selbstredend komische Wirkungen, die vom böhmischen Akzent Theodors ausgehen, der in der Theaterkritik ausnahmslos für alle genannten Inszenierungen dokumentiert ist. Theodors Heimat liegt »irgendwo in den Waldkarpathen, wo sich die Wölfe gute Nacht sagen«, weiß die Baronin (I. 4, S. 40). Die Waldkarpaten liegen nun allerdings gut 500 km östlich des eigentlichen Böhmen, nämlich im südwestlichen Zipfel der Ukraine. Auch ansonsten sind im Dramentext dialektale Merkmale jedenfalls in der Phonetik nicht markiert, und es wird auch in keiner Regiebemerkung erwähnt, daß Theodor mit einem böhmischen Akzent zu sprechen habe. Die Syntax ist allerdings zuweilen eigenwillig und überrascht durch fehlende oder ungewöhnlich gesetzte Artikel und Pronomen.³¹ Und in der Lexik begegnen einzelne Worte, die sich besonders gut »böhmakelnd« umsetzen lassen, wie man in Österreich sagt. Dazu gehören fast leitmotivisch die Worte »demgemäß« und »Seele«. Von der Seele spricht Theodor im ganzen Stück genau 13mal und unterstreicht mit dem Begriff emphatisch

³⁰ Ein gutes Vierteljahrhundert nach der vielbeachteten Wiener Aufführung von 1957 trat Josef Meinrad in dieser Inszenierung im April 1983 anlässlich seines 70. Geburtstags noch einmal im Akademietheater als Theodor auf. Die Inszenierung wurde nahezu einhellig gelobt und provozierte Einschätzungen wie das Stück habe »sich zu einem heimischen Klassiker gemausert« (so Ludwig Plakolb: Theodor der Große. In: Linzer Nachrichten 19. April 1983) und »für das Repertoire« sei der »Unbestechliche« »immer noch eine sichere Sache« (so Hans Heinz Hahn: Liebesverbot auf Anatols Schloß. In: Arbeiter Zeitung [Wien] vom 19. April 1983). Vgl. besonders ausführlich zu Meinrads Jubiläumsauftritt Karin Kathrein: Ein wienerisches Schauspielerefest. In: Die Presse (Wien) vom 19. April 1983; Viktor Reimann: Das Ereignis Meinrad. In: Kronenzeitung (Wien) vom 19. April 1983.

³¹ Auf die Analyse der sprachlichen Eigentümlichkeiten verwendet insbesondere Altenhofer durchgehend große Aufmerksamkeit; vgl. Altenhofer: Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche« (wie Anm. 2), S. 12–150. Vgl. auch Graham: Auch ein Schattenriss des Ganzen? (wie Anm. 2), S. 313.

ein Konzept von psychischer Unversehrtheit, seelischer Harmonie und persönlicher Integrität. »Demgemäß« verwendet er sogar 22mal fast floskelhaft wie eine sprachliche Angewohnheit. Es wirkt aber auch insoweit charakterisierend, als es Theodors Anspruch auf eine logische und konsequente Handlungsweise erkennen läßt: Wenn er etwas »demgemäß« tut oder zu tun vorschlägt, dann hat das schon seine Richtigkeit!

Nun galt Pallenberg als Spezialist für böhmischen Dialekt.³² In Theaterrezensionen wird aber bis heute Theodors »Böhmakeln« mit großer Regelmäßigkeit erwähnt, und zwar nicht nur bei Besprechungen österreichischer, sondern auch deutscher Bühneninszenierungen. »Böhmakelnd wie ein Schwejk, preßt er die gedrechselten Sätze«, heißt es etwa über Walter Schmidinger in Otto Schenks Berliner Inszenierung.³³ Und nicht nur auf dem österreichischen Theater gilt die böhmische Herkunft des Dieners als eine feste Konvention, die dem Publikum geläufig ist: Hanns Ernst Jäger als Theodor spreche »den« Dienerndialekt, das Behmische, mit traumsicherer Zungenfertigkeit«, war über Bernd Rüdes Inszenierung in Castrop-Rauxel zu lesen.³⁴ Doch ist zu vermuten, daß es mit der regionalspezifischen Zuordnung des böhmischen Akzents im mittel- und niederdeutschen Sprachraum schwieriger wird. Aber nicht nur deswegen läge hier ein Ansatzpunkt für die Untersuchung differenter regionaler Lachkulturen innerhalb des deutschen Sprachraums. Im Österreichischen dürfte der komische Effekt stärker und spezifischer sein, weil hinter der theatralen Konvention aufgrund der engeren Kontakte zu Böhmen und zu Angehörigen slawischer Sprachgemeinschaften zusätzlich soziale Konventionen und Klischees gesehen werden. Halten wir hier zunächst jedoch nur fest, daß der böhmische Akzent zusätzlich eine komische Spezialität ausmacht, die erst bei der medialen Transformation auf die Bühne zum Zuge kommt. Hier mag sie dann die Wirkung auch anderweitig komischer Passagen verstärken.

³² Auch darauf macht Norbert Altenhofer aufmerksam. Theodor spreche ein Kunstidiom, das »durch Pallenbergs Spezialität, den böhmischen Dialekt« zusammengehalten werde. Und er verbindet seine Sprachanalyse mit der Gesamtdeutung des Stücks, wenn es weiter heißt: »Seine Sprache ist nicht Natur; sie ist entstellter Ausdruck voll ungelöster Spannungen und wird in ihrem Reichtum wie in ihrer Heterogenität zur Allegorie des gefährdeten Ganzen, mit dem Theodor sich identifiziert.« (Altenhofer: »Theodor und das Ganze« [wie Anm. 16], S. 345.)

³³ Günther Grack: Guter Geist, böse. In: Tagesspiegel vom 12. Dezember 1985.

³⁴ Hans Jansen: Schattenduell in Samt. In: Westdeutsche Allgemeine vom 1. Oktober 1970.

Eine solche Passage ist beispielsweise der Sprachwitz an folgender Stelle. Theodor hat auf eine Weise, von der noch die Rede sein wird, bei Melanie gewisse Ängste geschürt und erhält von ihr ein Trinkgeld, dessen Höhe er als eine Art Angstindikator, oder, in seinen Worten, als ein Fieberthermometer interpretiert:

THEODOR O, nein, meine liebe Melanie, die Jungfer wird nicht herkommen, sondern du wirst abreisen, heute abend! [...] *Er fährt nach seiner Westentasche* Ah, da habe ich ja Fieberthermometer bei der Hand, da kann ich deine Temperatur ablesen. *Er hält die Banknote in der noch geschlossenen Hand empor, als wollte er zwischen den Fingern hineinblinzeln* Kenn ich dich vielleicht nicht? Für gewöhnlich bist du eine gewöhnliche Personnage, aber wenn du eine Angst kriegst, dann schmeißt du um mit dem Geld, damit du dich herausziehst. Da werden wir sehen. Ist es nur eine Zwanzigernote, da müssen wir dich noch eine Weile hupfen lassen, da müssen deine Nerven noch ein paar Überraschungen erleben! Ist es ein Fünfziger, so ist's Spiel schon halb gewonnen! *Er öffnet ein wenig die Hand und blickt hinein* Was, ein Hunderter! Oh, du heiliger Stanislaus! – Du fährst heute ab, um neun Uhr fünfzehn! Über dich komm ich ja wie ein Wirbelwind! *Tanzt ab.* (III. 6, S. 83f.)

Hier wird »die Bestechung des Unbestechlichen« evident und mithin eine weitere Dimension der Ironie des Komödientitels. Auf der Handlungsebene liegt das Komische darin, daß Theodor das Geld von Melanie zwar annimmt, ihr vordergründig aber gar nicht hilft, zumal sie nicht weiß, was die Zuschauer wissen, daß ihre vertrackte Situation von Theodor herbeigeführt worden ist. Daß Theodor das Trinkgeld dennoch annimmt, wirft zudem ein Licht auf die ambivalente Anlage seiner Figur. Er ist eben nicht nur der Tugendwächter, sondern weiß sich auch selbst zu bereichern und die Situation für sich auszunutzen. Und vor einem historisch-politischen Deutungshorizont läßt sich die Trinkgeldannahme so interpretieren, daß, wenn Angehörige des dritten Standes die Aufsicht über das Ganze übernehmen, damit noch lange nicht gewährleistet ist, daß Eigennutz und Korruption bei der Herrschaftsausübung keine Rolle mehr spielen.

Die zitierte Pointierung findet sich am Schluß des dritten Aktes. Überhaupt hat Theodor am Ende jedes Aktes das letzte Wort. Dramaturgisch schafft Hofmannsthal damit hier wie an den anderen Stellen eine szenische, fast bildhaft verdichtete Zuspitzung der jeweiligen Handlungsphase und sichert den Applaus mit dem Fall des Vorhangs. Unter dem Aspekt der Komik betrachtet wirken diese Stellen punktuell, sind im Warning-

schen Sinne mithin als Paradigmen der Komik aufzufassen und lose nur mit dem Syntagma der Komödienhandlung verknüpft.³⁵

Ein weiteres Beispiel für komische Wirkungen, die erst in der Theaterinszenierung recht zur Geltung kommen, sind Theodors Blicke; Blicke, die eigentlich Handlungen sind, nämlich solche, mit denen er nicht nur gegenüber der Baronin, sondern später auch gegenüber Melanie und Marie seine Wünsche durchzusetzen versteht:

BARONIN *schon im Abgehen, bleibt nochmals stehen, Theodor sieht sie scharf an, unter seinem Blick sagt sie sehr nachdrücklich* Und Sie lieber Theodor, übernehmen jetzt wieder die Aufsicht über das Ganze (I. 15, S. 59).

Dies sind mimisch-gestische Einzelheiten, die ein Schauspieler wie Paltenberg wirkungsvoll und Komik generierend umzusetzen versteht. Theodors durchdringender Blick wird häufig angewandt, ist geradezu ein charaktertypisches Merkmal und eine wichtige Komponente der Figurenkomik. Auch aufgrund dieser Fähigkeit des ausdrucksvollen Blickes hat die Forschung an Theodor etwas Magisches und Dämonisches herausgestellt, er verfüge über »außergewöhnliche suggestive oder gar hypnotische Fähigkeiten«.³⁶ Theodors Art zu blicken ist also eine durchaus repetitive Verhaltensweise; sie erfolgt allerdings nicht mechanisch im Sinne Bergsons,³⁷ sondern wird situationsbezogen berechnend eingesetzt. Wenn man so will, haben wir es hier mit einem ersten Fall von Zulänglichkeitskomik zu tun, die sich wiederholbar auf paradigmatischer Ebene ereignet. Mit seinem bloßen Blick – als Handlung betrachtet eigentlich ganz unzulänglich – erreicht Theodor stets das von ihm intendierte Zulängliche.

³⁵ Zu einem strukturalistischen Deutungsansatz von Komik und Komödie vgl. Rainer Warning: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie. In: Das Komische. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976, S. 279–334. Auf den Ansatz wird im nächsten Abschnitt genauer Bezug genommen.

³⁶ Graham: Auch ein Schattenriss des Ganzen? (wie Anm. 2), S. 312.

³⁷ Vgl. Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen [1900]. Aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter. Frankfurt a. M. 1988. Auf Bergsons Komikverständnis wird im folgenden Abschnitt noch genauer rekurriert.

Zulänglichkeitskomik ist in der Komik- und Humorforschung eine noch kaum aufgegriffene Kategorie. Viel ist dagegen von Unzulänglichkeitskomik die Rede. Lachanlässe in Komödien werden seit Rommels bewährter Definition als Unzulänglichkeitskomik klassifiziert,³⁸ wenn sie anschaulich machen, daß eine Handlungsweise, eine Sprachverwendung, ein figuraler Habitus oder auch eine szenische Situation nicht hinreichen, um ein gewünschtes Ergebnis zu erzielen oder einem Anspruch gerecht zu werden. »Unzulänglichkeitskomik«, so Rommel, »wird durch die Wahrnehmung ausgelöst, daß ein Mensch gegenüber einer allgemeingültigen, auch vom Beobachter anerkannten Anforderung auffällig und überraschend versagt«. ³⁹ Unzulänglichkeitskomik ist damit ein besonderer Fall der schon von Schopenhauer so bezeichneten komischen »Inkongruenz« zwischen Begriff und realem Objekt, zwischen komischem Faktum und bestimmter Normalerwartung, deren plötzliche Wahrnehmung Lachen auslöse,⁴⁰ genauer: ein *Verlachen*. Das wahrgenommene Verhalten wird dabei im Lachen und durch das Lachen als unzulänglich markiert. Im Detail erörtert beispielsweise Henri Bergson Lachanlässe dieser Art. Er sieht bei Komik eine unangemessene Steifheit und Mechanik am Werk, wo man eigentlich menschliche Geschmeidigkeit erwartet, und bestimmt als Mittel der Komisierung vor allem Repetition, Inversion und Interferenz, die gleichermaßen in Sprachkomik, Figurenkomik und Situationskomik zum Tragen kommen können.⁴¹ In seiner lebensphilosophischen Perspektivierung sieht Bergson indessen als Funktion dieser

³⁸ Vgl. stellvertretend für viele weitere neuere Systematisierungsversuche: Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. München 2006, S. 150–153.

³⁹ Otto Rommel: *Komik und Lustspieltheorie*. In: *DVS* 21 (1943), S. 252–286, hier S. 262.

⁴⁰ Laut Schopenhauer sei »das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen.« Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung II* [1819/1844]. In: Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hg. von Ludger Lütkehaus. Bd. 2. Zürich 1988, S. 108. Die in dieser Weise relativ offen bestimmte Inkongruenz ist vielleicht ein gemeinsamer Nenner sehr vieler in Details unterschiedlicher Komik- und Lachtheorien. So Wolfgang Ranke: *Einleitung*. In: *Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer*. Hg. von Fritz Paul, Wolfgang Ranke und Brigitte Schultze. Tübingen 1993, S. 9–24, hier S. 20.

⁴¹ Vgl. Bergson: *Das Lachen* (wie Anm. 37), z. B. S. 63.

Unzulänglichkeitskomik keineswegs ein böses Auslachen, sondern eine »soziale Geste«, die das Ausgefallene gewissermaßen im Sinne einer Re-sozialisierung korrigieren soll.⁴² Neben der Ausgrenzung oder Korrektur des Fehlverhaltens angesichts einer geltenden Norm kann die Unzulänglichkeitskomik aber auch die Norm selbst in Frage stellen und sie durch Verlachen herabsetzen, weshalb sie im Anschluß an Jauß zuweilen auch als Komik der Herabsetzung rubriziert wird.⁴³ So oder so funktioniert Unzulänglichkeitskomik auf Seiten des Rezipienten von einer Position der Überlegenheit aus; sie begegnet denn auch vielfältig in satirischen Kontexten.

Damit ist Unzulänglichkeitskomik zulänglich eingegrenzt. Daß es sie gibt, ist in der Komikforschung ebenso unstrittig wie die Tatsache, daß damit längst nicht alle komischen Phänomene und Lachanlässe zu charakterisieren sind. Was aber kann demgegenüber unter Zulänglichkeitskomik verstanden werden? Wenn eine Handlungsweise in ihrem Vollzug angemessen wirkt und das nach billiger Erwartung gewünschte Ergebnis erzielt, der gestellten Anforderung also gerecht wird, war die entsprechende Verhaltensweise wohl zulänglich, sie läßt sich aber wenigstens in dieser Hinsicht schwerlich als komisch inszenieren. Dies also kann mit Zulänglichkeitskomik nicht gemeint sein. Sie sei vielmehr folgendermaßen bestimmt: Zulänglichkeitskomik wird durch die Wahrnehmung ausgelöst, daß die Handlungsweise eines Menschen, die vor dem Hintergrund einer allgemeingültigen, auch vom Beobachter anerkannten Anforderung unangemessen erscheint, sich am Ende überraschend als zulänglich erweist.

In diesem Sinne wurde die Kategorie Anfang der 1990er Jahre von Horst Turk vorgeschlagen,⁴⁴ der sie unter anderem bei einer Interpre-

⁴² Vgl. ebd., S. 23.

⁴³ Vgl. Hans Robert Jauß: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: Das Komische (wie Anm. 35), S. 103–132, hier S. 106f. Die Kategorie wird aufgegriffen bei Bernhard Greiner: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen 1992, S. 97–103.

⁴⁴ Zulänglichkeitskomik wurde allerdings als besondere Kategorie nirgends rezipiert. Um nur die neuesten Arbeiten zu nennen, fehlt eine Auseinandersetzung mit dem Konzept beispielsweise bei von Ahnen: Das Komische auf der Bühne (wie Anm. 38); Andrea Bartl: Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin. Stuttgart 2009; Anja Gerig: Literarische Hochkomik in der Moderne. Theorie und Interpretationen. Tübingen 2008; Eckart Schörle: Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert. Bielefeld 2007; Georg-Michael Schulz: Einführung in die deutsche Komödie. Darmstadt 2007. Auch in aktuellen Sammelbänden zur Komikforschung wird die Kategorie nicht aufgegriffen. Vgl. etwa Komik,

tation von Büchners »Leonce und Lena« anwandte. Indem Leonce wie auch Lena vor der vorgesehenen Verehelichung zu fliehen versuchen, sich aber gerade dadurch auf der Flucht finden und am Ende dann doch getraut werden, ereigne sich das Zulängliche, nämlich die erwartete Eheschließung durch ganz unzulängliche Handlungsweisen.⁴⁵ Erst nach der im Modus des Spiels vorgestellten Trauungszeremonie entdecken die beiden wechselweise ihre Identität und werden gewissermaßen zu betrogenen Betrügern. Für die betrogenen Betrüger endet das Stück glücklich. Sie werden auch nicht verlacht. Das Lachen über die Zulänglichkeitskomik kann vielmehr als ein Mitlachen, eine Mitfreude charakterisiert werden angesichts der überraschenden Zulänglichkeit des Unzulänglichen. »Lachen wir doch zuletzt und am meisten darüber«, schreibt Turk, »daß aus lauter Unzulänglichkeit das Zulängliche geschieht.«⁴⁶

Es zeigt sich, daß die Begriffe Unzulänglichkeitskomik und Zulänglichkeitskomik auf unterschiedlichen Beschreibungsebenen ansetzen. Bei der Unzulänglichkeitskomik entsteht der Lachanlaß im Zuge der Wahrnehmung der entsprechenden Handlungsweise selbst, die vor dem Hintergrund einer Normalerwartung als unzulänglich interpretiert wird. Bei der Zulänglichkeitskomik entsteht der Lachanlaß demgegenüber erst, wenn sich Ergebnisse einer Handlung zeigen. Zulänglichkeitskomik resultiert gewissermaßen aus einem Vergleich der Handlungsweise und ihrer erfahrungsgemäß antizipierbaren Folgen mit den tatsächlich eintretenden Folgen.

Daß das Zulängliche geschieht, ist also eine Interpretation eines Handlungsergebnisses, die erst nach Abschluß mindestens der jeweiligen Handlung, zuweilen erst einer längeren Handlungssequenz oder sogar

Medien, Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums. Hg. von Friedrich W. Block. Bielefeld 2006.

⁴⁵ Vgl. Horst Turk: Georg Büchner: »Leonce und Lena«. In: Ein Text und ein Leser. Hg. von Wilfried Barner. Göttingen 1994, S. 123–140. Den Begriff der Zulänglichkeitskomik bestimmt Turk außerdem in folgenden beiden Aufsätzen: Horst Turk: Worüber lacht ihr? Genrekonventionen der Komödie im Spiegel der Übersetzung. In: Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer. Hg. von Fritz Paul, Wolfgang Ranke und Brigitte Schultze. Tübingen 1993, S. 277–293, hier bes. S. 292f.; Horst Turk: Kulturgeschichtliche und anthropologische Bedingungen des Lachens. In: Differente Lachkulturen. Fremde Komik und ihre Übersetzung. Hg. von Thorsten Unger, Brigitte Schultze und Horst Turk. Tübingen 1995, S. 299–317, hier bes. S. 315–317.

⁴⁶ Turk: Georg Büchner (wie Anm. 45), S. 131. Zulänglichkeitskomik ist im Übrigen nicht identisch mit der Jaußschen Komik der »Heraufsetzung des materiell Leiblichen der menschlichen Natur« (Jauß: Über den Grund des Vergnügens [wie Anm. 43], S. 104), zumal es bei Zulänglichkeitskomik nicht notwendigerweise um Leiblichkeit geht.

erst am Schluß der Komödie vorgenommen werden kann. Insofern ist Zulänglichkeitskomik eine Kategorie, die sich gut auf der syntagmatischen Ebene der Komödienhandlung, weniger häufig aber auf der paradigmatischen Ebene der komischen Einzelhandlungen anwenden läßt. Hierin liegt eine Besonderheit im Verhältnis zu sonst überwiegend punktuell an einzelne Komödienhandlungen gekoppelten Komikfällen. Sie macht Zulänglichkeitskomik in der Komödie mit der tragischen Wirkung in der Tragödie strukturell vergleichbar. Rainer Warning hat ein Differenzmerkmal von Tragödie und Komödie treffend darin bestimmt, daß sich die tragische Wirkung vorwiegend auf der syntagmatischen Ebene, also am Ende der Dramenhandlung entfalte – Dominanz des Syntagmas –, während komische Wirkungen hauptsächlich auf der paradigmatischen Ebene komischer Handlungen erfolgen, für die die Komödienhandlung im geringsten Fall nur einen Ermöglichungsraum absteckt – Dominanz des Paradigmas.⁴⁷ Diese Unterscheidung ist sehr plausibel und besitzt etwa im Blick auf Sprachwitz, der sich in der Äußerung selbst entfaltet, oder auf Paradigmen der Situationskomik wie Belauschungen, Verkleidungen und Verwechslungen einige Evidenz.⁴⁸ Auch Zulänglichkeitskomik kommt – wie oben im Zusammenhang mit Theodors Blicken erwähnt – im paradigmatischen Einzelfall vor, dürfte aber besonders in Intrigenkomödien zu finden sein, weil sich die Wirkung von Intrigen naturgemäß auf der syntagmatischen Ebene entfaltet.

III

Einer Analyse des Intrigenspiels des »Unbestechlichen« und der hierin möglicherweise vorzufindenden Zulänglichkeitskomik ist vorauszuschicken, daß Theodor leichtes Spiel hat und sich ihm keine nennenswerten Hindernisse in den Weg stellen. Auch muß er nicht besonders viel tun, um sein Ziel zu erreichen. Er arrangiert keine weitreichenden äußeren

⁴⁷ Vgl. Warning: Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie (wie Anm. 35), hier S. 289f.

⁴⁸ Anders Turk, der gegen Warning die Meinung vertritt, Komödie und Tragödie ließen sich nicht über das Verhältnis von syntagmatischer und paradigmatischer Komponente unterscheiden, sondern allein von den jeweils gewählten Paradigmen her. Vgl. Turk: Worüber lacht ihr? (wie Anm. 45), S. 285f. Georg-Michael Schulz rät indessen grundsätzlich von einer Gegenüberstellung von Komödie und Tragödie ab, weil sie einer Reihe von Komödiengenres nicht gerecht werde (vgl. Schulz: Einführung in die deutsche Komödie [wie Anm. 44], S. 34).

Situationsveränderungen, um die beiden Damen zur Abreise zu bewegen, sondern seine Handlungen beschränken sich auf Sprechakte, auf gezielte Auf- und Abtritte und ein entsprechendes Mienenspiel im rechten Moment sowie auf einige wenige Arrangements im Hintergrund. Dies alles erfolgt freilich sehr zielgenau und kalkuliert, wie er gegen Ende des ersten Aktes ankündigt:

THEODOR *lächelt und küßt ihr die Hand* Ich werde demgemäß meine Maßregeln einleiten. Ich bin mit beiden Weiblichkeiten sehr vertraut aus langjähriger Bekanntschaft. Diese da *er zeigt auf die Tür, durch welche Marie eben abgegangen ist* ist ein unglückliches Wesen mit einer schönen geängstigten Seele. Diese werde ich direkt anspielen. Die andere Person werde ich von der Bande anspielen.

BARONIN Von der Bande, was soll denn das heißen?

THEODOR Das sind Ausdrücke, vom Billardspiel entlehnt. Ich habe gedacht, daß sie allgemein bekannt sind (I. 14, S. 57).

Die Billard-Metapher transportiert die Vorstellung, daß es nur eines gezielten Anstoßes bedarf, um die Situation ins Rollen zu bringen. Um diesen Anstoß treffgenau auszuführen, sind Einblicke in die psychische Befindlichkeit der Frauen erforderlich. »Theodors Intrige ist von subtilster Art«, schreibt Altenhofer, sie ziele darauf, »den Seelenkonflikt der Personen in das Licht des Bewußtseins zu rücken«. ⁴⁹ Mit Freud könnte man sagen, Theodor appelliert an das Über-Ich, oder schlichter: Er redet Marie und Melanie ins Gewissen. Denn die Disposition zu einer ethischen Entscheidung für die Abreise tragen die beiden schon in sich. In dramaturgischer Hinsicht zeigt sich dabei, daß wir es mit einem modernen Figurenkonzept zu tun haben, das die Komödienfiguren nicht auf einen Typus festlegt, sondern ihnen Raum zur reflektierten Entscheidung und zur Festigung ihres Charakters gibt. In handlungstheoretischer Hinsicht bedeutet die spielerisch kalkulierte Vorgehensweise des Dieners nicht zuletzt einen konstruktiven Umgang mit sozialer Kontingenz. Wer in der Weise Theodors handelt, muß Zufälligkeiten in Rechnung stellen; das Anspiel direkt oder über Bande kann auch scheitern.

Aber Theodor scheitert nicht. Sein Kalkül funktioniert bei beiden Frauen: bei Marie am Rain direkt. Sie hat, verstärkt, nachdem sie Anna

⁴⁹ Altenhofer: Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche« (wie Anm. 2), S. 105. Altenhofers Beobachtungen sind sehr hilfreich, er unterschätzt aber den pragmatischen Charakter von Theodors Vorgehensweise und kann noch nicht auf die Sprechakttheorie rekurren, so daß er die sprachlichen Anstöße, die Theodor gibt, nicht als Handlungen versteht.

kennen gelernt hat, ohnehin Gewissenskrupel. Theodor spricht sie explizit darauf an – »Sie sind mit einem schlechten Gewissen gekommen. Mit einer Unwahrheit gegen Ihren Herrn Vater!« (III. 3, S. 77) –, und sie reist ab: »Also demgemäß Abreise neun Uhr fünfzehn und einpacken!« (III. 3, S. 79) Es ist offenkundig, daß der Diener hier, wie an einigen anderen Stellen, zu einem direktiven Sprechakt greift und in einen Befehlston verfällt, der seiner sozialen Position nicht angemessen ist. Auch hierin liegt eine Inkongruenz, die Komik generiert. Für die Deutung wichtiger ist vielleicht die politische Dimension, daß derjenige, der die Aufsicht über das Ganze hat, diese auch gegenüber vermeintlich sozial höherstehenden Personen ausübt. Dies zu signalisieren, mag die Funktion entsprechend konstruierter Textpassagen sein.

Etwas schwieriger als das direkte Anspiel Maries ist das Spiel über Bande mit Melanie, aber die entsprechenden Szenen sind für die Komödienzuschauer auch umso pikanter. Es beginnt von Seiten Theodors zunächst non-verbal. Auch in diesem Fall sind seine Blicke eine zureichende Verhaltensweise um zu irritieren. Sie treffen Melanie während einer ersten ausführlicheren Unterredung mit Jaromir im Park, in der Jaromir an amouröse Erinnerungen anknüpfen und die nächtliche Zusammenkunft vorbereiten will. Melanie aber fürchtet – wie die Zuschauer bereits wissen, nicht zu unrecht –, daß Jaromir seine Liebeserlebnisse mit ihr in seinem neuen Roman schildern könnte:

MELANIE Ich bin aber leider nicht Nachtwandlerin genug, um über die ganze Welt erhaben zu sein! Ich hoffe, daß das was Sie schreiben, sich in keiner noch so entfernten Weise mit mir befasst. Jaromir! [...]

Theodor erscheint auf der Terrasse, macht sich dort zu schaffen, dann verschwindet er wieder.

Melanie durch das Erscheinen Theodors irritiert, macht eine zornige Bewegung.

[...]

MELANIE Dort hinter der Glastür, der Franz schaut auf uns! [...] Haben Sie gesehen, wie er jetzt auf mich herschaut? Ich fühle, er legt mir einen Hinterhalt und ich werde ihm sicher hineinfliegen (II. 2, S. 64f.).

In der Rolle eines diskret-indiskreten Beobachters fungiert Theodor als potentielle Öffentlichkeit. Die aber fürchtet Melanie, nicht zuletzt in Rücksicht auf ihre eigene Ehe. Und genau dies ist der von Theodor anvisierte Punkt an der Bande, über den sich Melanie anspielen läßt. Der Diener suggeriert Öffentlichkeit, indem er sie auf die Dachreparatur

am Verbindungsgang sowie auf dort oben bereits herumfliegende Manuskriptblätter anspricht:

MELANIE Das Dach wird repariert?

THEODOR *wieder mit diesem Lächeln* Natürlich, man könnte es noch aufschieben, aber wenn beispielsweise heute Nacht ein Wind käme, da sind solche Gitterteile aus Blech, die klappern, daß kein Mensch ein Auge zumachen kann da droben. Und gerade da zwischen Euer Gnaden ihrem Fenster und Herrn Baron seinem nächtlichen Arbeitszimmer. Freilich, wenn kein Wind ist, da müßte schon gerade jemand herumlaufen, bereits wie eine Somnambule, damit es zu einem Klappern käme. Aber wer sollte bei uns solche Exkursionen unternehmen? Wer, frage ich? *Er sieht Melanie scharf an, dann abspringend* Aber es ist bei uns eben sehr windig. Da droben ist eine Zugluft, bereits wie auf einem Berggipfel. Ich bitte nur gütigst zu sehen, da fliegen ja etliche Papierbogen gerade herum wie die Hexen. Das ist mir sehr peinlich, daß ich das wahrnehme. Das könnten nämlich sehr gut lose Blätter aus dem Herrn Baron seinem Tagebuch sein – diese sogenannten Notizblätter, aus denen er dann seine Romane zusammensetzt. Da bin ich sehr aufgeregt, denn das sind große Diskretionssachen. Er nennt nämlich in diesen Notizen immer alles sehr stark beim Namen, das darf in keine gemeinen Hände fallen! [...]

MELANIE So gehen Sie doch, laufen Sie hinauf und bringen Sie diese Blätter auf die Seite. Da sehen Sie nur, jetzt trägt der Wind eins davon. Da hängt's an der Dachrinne. Das ist ja – (II. 4, S. 69f.)

Man sieht: Anspielungen auf Theodors Mitwisserschaft und Andeutungen von Jaromirs indiskreten schriftstellerischen Allüren sind zureichend, um Melanie ängstlich und nervös zu machen. Zur Bekräftigung folgt wenige Szenen später die oben schon zitierte Fieberthermometer-Stelle. Damit hier aber zunächst im rechten Moment Papiere durch die Luft fliegen können, mußte dem Zufall etwas nachgeholfen werden: Ein Schwerstein war zu entfernen und die Fenster waren offen zu lassen, wie die Zuschauer aus einem Gespräch zwischen Theodor und Hermine erfahren.⁵⁰ Auch hierin läßt sich ein spielerisch konstruktiver Umgang mit Kontingenz sehen, denn wie dem Zufall nachgeholfen werden muß, könnte ein anderer Zufall die Pläne vereiteln. Doch, so schon Salten: »Alle diese Veranstaltungen, die der kleinste Zufall zu durchkreuzen vermöchte, werden niemals durch den kleinsten Zufall auch nur gehemmt.«⁵¹ Gleichwohl reicht es noch nicht aus, daß Melanie hier Pa-

⁵⁰ Vgl. SW XIII Dramen 11, II. 6, S. 73.

⁵¹ Salten: »Der Unbestechliche« (wie Anm. 22).

piere durch die Luft flattern sieht. Theodor spielt ihr noch das in Rede stehende Romanmanuskript selbst in die Hände. Zu Beginn des vierten Aktes sieht man sie über die Papiere gebeugt in ihrem Zimmer und hört sie Stichworte zitieren, von denen aus ihrem früheren Verhältnis zu Jaromir schon die Rede war: »Begegnung im Walde« – »Eine Jagdhütte« – [...] »Der Ehemann der nachfährt« (IV. 1, S. 85). Und Theodor, der kurz darauf über eben jenen Verbindungsgang durchs offene Fenster einsteigt, verstärkt die Angst vor der Öffentlichkeit noch. Er erinnert Melanie an ihre intriganten Schwägerinnen, an diese »Spioninnen«, »teilweise unverheirateten [...], teilweise verwitweten [...] Frauenspersonen« (IV. 1, S. 86). Vor ihrem Argwohn mußten schon bei früheren Gelegenheiten geheime Treffen von Melanie und Jaromir vertuscht und gewisse Fotografien »von Euer Gnaden und meinem Herrn Baron in einem Mondschein sehr nahe beisammen« (IV. 1, S. 86) in Sicherheit gebracht werden.⁵² Ihnen dürfe das Manuskript auf keinem Fall in die Hände fallen. Diese Zuspitzung führt dazu, daß nun auch Melanie Theodor direkt um eine Handlungsanweisung angeht:

MELANIE *ringt die Hände* Mein Gott, so geben Sie mir doch einen Rat!

THEODOR Befehlen Rat? Ratsam wäre eines: abreisen, diesen Abend, und mitnehmen die Sache als Eigentum (IV. 1, S. 89).

So geschieht es. Theodor erhält den Auftrag, das Manuskript ganz unten in Melanies Kleiderkoffer zu verstauen, und sie konfrontiert den in diesem Augenblick auf der Bildfläche erscheinenden Jaromir mit ihren Abreiseplänen. Altenhofer weist darauf hin, daß sowohl Marie als auch Melanie nach der getroffenen Entscheidung in ihrer Persönlichkeit wachsen.⁵³ In den jeweiligen Gesprächen mit Jaromir wird das auch szenisch umgesetzt: bei Marie, indem Hofmannsthal sie im Gespräch langsam stärker und zu sich selbst wie zu Jaromir ehrlicher werdend auf einer Treppe nach oben steigen läßt, mithin mit einer Semantisierung des Bühnenraums arbeitet (vgl. III. 4, S. 80); bei Melanie, indem Hofmannsthal sie per Regieanweisung immer ruhiger und sicherer, sodann den Duk-

⁵² Bergengruen: Das fotografische Gedächtnis (wie Anm. 2, hier S. 246) weist zu Recht darauf hin, daß Theodors Hinweis auf die Fotoplatten, die er einem Zimmerkellner abgekauft habe (vgl. IV. 1, S. 86f.), mithin jederzeit den Schwägerinnen in die Hände spielen könnte, einer Erpressung Melanies gleichkommt.

⁵³ Vgl. Altenhofer: Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche« (wie Anm. 2), S. 112–117.

tus ihres Sprechens klar beherrschend auftreten läßt (vgl. IV. 2, S. 91f.). Beide Damen sprechen Jaromir dabei auf die Liebe zu seiner eigenen Frau an. Diese psychische Erstarkung, die als ein Zu-sich-selbst-Finden gestaltet ist, sorgt dafür, daß Marie und Melanie keineswegs dem Verlachen preisgegeben werden. Die Lachanlässe, mit denen die Intrige insoweit einhergeht, bewirken auch hier eher eine Mitfreude mit Theodors Erfolg; er zielte eben nur darauf, die jeweilige Gewissensdisposition in die Situation einzuspielen, nicht aber darauf, den beiden Damen übel mitzuspielen.⁵⁴

Dies gilt letztlich auch für das dritte Opfer der Intrige, Jaromir. Seine Konfrontation mit der zur Abreise entschlossenen Melanie nutzt Hofmannsthal für situationskomische Akzente. Dafür ist in bewährter Komödientradition konstitutiv, daß das Publikum einen Informationsvorsprung vor zumindest einer der Figuren hat. Jaromir erscheint, als Theodor schon geschäftig mit dem Packen beginnt. Die Situation ist dadurch gekennzeichnet, daß das Publikum zusammen mit Theodor Jaromirs Fassungslosigkeit und Wut auskostet. Die Erheiterung erfolgt also auf Kosten Jaromirs; vor dem Auslachen überwiegt aber auch hier die Mitfreude über Theodors Erfolg und – über seine Dreistigkeit:

MELANIE [...] Ich reise in zwei Stunden und zwanzig Minuten.

JAROMIR Sie reisen? Sie reisen? – von hier ab?

MELANIE Um neun Uhr fünfzehn –

THEODOR *ist eifrig tätig, kleine Toilettengegenstände, Sachets, Pantoffel, Bänder, Handschuhe, die in allen Teilen des Zimmers verstreut liegen, zusammenzusuchen.* [...]

MELANIE [...] Ich habe beim Fortfahren von zu Haus kein gutes Gefühl gehabt.

JAROMIR Inwiefern?

THEODOR *im Begriff ein Morgenkleid an sich zu raffén, das dort liegt oder hängt, wo Jaromir lehnt, nötigt diesen, ihn devot anlächelnd, seine Stellung zu wechseln.*

MELANIE *halblaut* In bezug auf meinen Mann und diesen Ausflug hierher. Ich habe telefoniert. Es war, wie ich gedacht habe. Er nimmt es sehr übel, daß ich ohne ihn gefahren bin.

JAROMIR *völlig verstört und zu laut, ja mit einem Aufstampfen des Fußes* Das ist ungeheuerlich!

THEODOR Befehlen?

JAROMIR Ich habe nicht zu Ihnen gesprochen!

⁵⁴ So die Differenzierung über die Konstitution komischer Gegenstände von Verlachen (»übel mitspielen«) und Mitlachen (»etwas einspielen«) bei Turk: Worüber lacht ihr? (wie Anm. 45), S. 292f.

THEODOR *lächelt und sammelt Nadelpolster, Photographien, französische Bücher, Flacons und anderes, trägt ins Toilettenzimmer, eilig ab und zugehend* (IV. 2, S. 90f.).

Als Verhalten des Bedienten in einer solchen heiklen Situation wäre eigentlich zu erwarten, daß dieser sich diskret entfernt, oder aber, wenn er durch unaufschiebbare Aufgaben an den Ort gebunden ist, sich ebenso diskret im Hintergrund hält und gewissermaßen anwesend ist, ohne anwesend zu sein. Durch die vorangegangene Szene weiß das Publikum, daß Theodor nicht nur anwesend, sondern Initiator der Situation ist; von Diskretion denn auch keine Spur. Vielmehr nötigt er Jaromir noch mitten im aufgeregten Gespräch, aus dem Wege zu gehen, und tut so, als fühle er selbst sich durch Jaromirs Aufbrausen angesprochen: »Befehlen?« In dieser Szene ist also Jaromir noch recht eigentlich »Opfer« der Intrige, seine Absichten werden durchkreuzt, ohne daß er zunächst eine positive Perspektive sieht. Diese herzustellen, braucht es die Aussprache zwischen Jaromir und Anna im fünften Akt, in dem das Ehepaar wieder zueinander findet. Daß Theodors Intrigen zulänglich waren, um diese eheliche Wiedervereinigung herbeizuführen, sprechen Jaromir und Anna am Ende selbst aus:

JAROMIR Das Ganze ist so unbegreiflich! Ich werde nie im Stande sein, etwas so Ungeheures zu verstehen – wie es heut in mir zustande gekommen ist, und hinter dem Ganzen, wenn ich jetzt bedenk, liegt so eine Planmäßigkeit, als ob jemand es darauf angelegt hätte, mich zu mir selber zu bringen und dadurch auch ganz zu dir – aber wer?

ANNA Wer? Halt der, durch den alles geschieht! Was er für Werkzeuge dazu gebraucht, das können wir ja nie durchschauen (V. 4, S. 109f.).

Dadurch wird Theodors Walten erneut auf das Ganze bezogen und seine Intrige bekommt eine geradezu göttliche Dimension. Jaromirs Einsicht in sein eigenes Glück ist die Voraussetzung dafür, daß das befreiende Lachen, als der Schlußvorhang fällt, ein Lachen über Zulänglichkeitskomik sein kann. Theodors leichte Anstöße, mal direkt, mal über Bande, waren zureichend, um von den Opfern seiner Intrige für nicht weniger als göttliche Fügung erlebt zu werden. Auch Theodor selbst, der natürlich auch am Ende des fünften Aktes das letzte Wort hat, spricht das noch einmal aus:

THEODOR Es sind Euer Gnaden die irdischen Dinge sehr gebrechlich. Es kann auch eine sehr starke Hand keine Schutzmauer aufbauen für ewige

Zeiten um ihre anbefohlenen Schützlinge. Aber ich hoffe, so lange ich hier die Aufsicht über das Ganze in Händen behalte, wird demgemäß alles in schönster Ordnung sein! (V. 5, S. 112)

Halten wir abschließend drei Punkte fest:

1. Es geschehe in »Der Unbestechliche« »zum erstenmal«, sei noch einmal Felix Salten zitiert, »daß Hofmannsthal nach einer ganz im Heiteren liegenden Wirkung strebt und Lachen weckt.«⁵⁵ Dabei, so unser Befund, wird nicht nur ein Lachen im Geist bewirkt, sondern durchaus auch ein Lachen im Bauch. Die komischen Wirkungen gehen vor allem vom Diener Theodor aus, Hofmannsthals Parade-rolle für Max Pallenberg. Szenische und schauspielerische Wirkungen sind dem Dramentext in Vorwegnahme der medialen Transformation auf die Bühne auch im Hinblick auf die Komik als implizite Inszenierung eingeschrieben. Die Rezeptionsdokumente über reale Inszenierungen zeigen, daß es in aller Regel gelingt, die komischen Möglichkeiten auf der Bühne umzusetzen und den Aufführungen Lacherfolge zu sichern.
2. Die Lachanlässe und komischen Wirkungen sind vielfältig. Sie entstehen punktuell als Situations- oder Sprachkomik und machen sich als Figurenkomik an charakteristischen Eigenheiten Theodors fest. Im Blick auf die Komödienhandlung als Ganze und auf die Ergebnisse der Handlungsweisen erweisen sie sich letztlich als Komik der überraschenden Zulänglichkeit kleiner intriganter Anstöße.
3. Als Voraussetzung für das Gelingen der Intrigen und mithin auch der an sie gekoppelten Zulänglichkeitskomik haben wir die moderne, psychologisch differenzierte Figurenzeichnung benannt, die sich einer typenhaften Festlegung entzieht und einen charakterlichen Wandel erlaubt. Daneben setzen die zulänglichkeitskomischen Intrigen auch einen offenen und konstruktiven Umgang mit sozialer Kontingenz voraus und müssen Zufälligkeiten in Rechnung stellen. Insofern könnte Zulänglichkeitskomik eine Komikvariante sein, die besondere Affinitäten zur literarischen Moderne aufweist.

⁵⁵ Salten: »Der Unbestechliche« (wie Anm. 22).

Gerhard Neumann

Die Welt im Fenster* Erkennungsszenen in der Literatur

*N'es-tu pas notre géométrie,
fenêtre, très simple forme
qui sans effort circonscris
notre vie énorme?*

Rainer Maria Rilke, Les fenêtres III¹

*Wenn ich wahllos einen Satz hinschreibe
z.B. Er schaute aus dem Fenster so ist er
schon vollkommen.*

Franz Kafka im Tagebuch²

I

Fensterszenen in der Literatur haben bislang wenig Interesse geweckt, sie gehören gewissermaßen fraglos zum Inventar des Interieurs und seiner Darstellung.³ Literarische Fensterszenen sind ja auch bei weitem un-

* Für die Kompetenz und Sorgfalt bei der Redaktion dieses Textes sei Friederike Wursthorn sehr herzlich gedankt.

¹ Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. 2. Bd.: Gedichte. 2. Teil. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt a. M. 1963, S. 587.

² Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Jost Schillemeit und Malcolm Pasley. Tagebücher. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1990, S. 30. (Kürzel KKA T und Seitenzahl; künftig im laufenden Text); Band Nachgelassene Schriften und Fragmente II: Kürzel KKA NII; Band Drucke zu Lebzeiten: KKA D; Apparatband A.

³ Eine große Ausnahme bilden die vorzüglichen Bücher von Heinz Brüggemann: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt a. M. 1989; Heinz Brüggemann: Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts. Hannover 2002. Vgl. aber auch die frühe Studie von August Langen: Vorstellungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus. Neudruck Darmstadt 1965; Gotthardt Frühsorge: Fenster. Augenblicke der Aufklärung über Leben und Arbeit. Zur Funktionsgeschichte eines literarischen Motivs. In: Euphorion 77 (1983), S. 346–358; Einblicke – Ausblicke. Fensterbilder von der Romantik bis heute. Katalog der Ausstellung zu den Ruhrfestspielen Städtische Kunsthalle Recklinghausen 1976; Judith Holstein: Fenster-Blicke. Zur Poetik eines Parergons. Diss. Tübingen 2004;

scheinbarer als diejenigen, die sich, von der Kunstwissenschaft durchaus beachtet, als ›gerahmte Rahmung‹ in der Malerei einstellen.⁴ Um den Umriß meines Themas anzudeuten, wende ich mich zu Beginn einem der berühmtesten Texte des 20. Jahrhunderts zu; nämlich Franz Kafkas Erzählung »Das Urteil«, die mit einer solchen Fensterszene ihren Anfang nimmt. Es heißt da:

Es war an einem Sonntagvormittag im schönsten Frühjahr. Georg Bendemann, ein junger Kaufmann, saß in seinem Privatzimmer im ersten Stock eines der niedrigen, leichtgebauten Häuser, die entlang des Flusses in einer langen Reihe, fast nur in der Höhe und Färbung unterschieden, sich hinzogen. Er hatte gerade einen Brief an einen sich im Ausland befindenden Jugendfreund beendet, verschloß ihn in spielerischer Langsamkeit und sah dann, den Ellbogen auf den Schreibtisch gestützt, aus dem Fenster auf den Fluß, die Brücke und die Anhöhen am anderen Ufer mit ihrem schwachen Grün. (KKA D,43)

So weit Kafka. Hier ist ein junger Mann am Fenster seines Privatzimmers, der in die Öffentlichkeit der Stadtlandschaft blickt und sich zu

Helmut Lethen: Blindfelder des Textarchivs. Vom Fenster zum Raster – und zurück. In: Petra Josting/Walter Fähnders (Hg.): »Laboratorium der Vielseitigkeit«. Zur Literatur der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag. Bielefeld 2005, S. 19–30; Veronika Schneider/Beatrix Birken/Evangelia Karamountzou (Hg.): Das Fenster in der Literatur. Eine Geschichte der freien Sicht. Frankfurt a. M. 2000; Harro Segeberg: Rahmen und Schnitt. Zur Mediengeschichte des Sehens seit der Aufklärung. In: WW 43 (1993), S. 286–301. Vorstudien zu meiner vorliegenden Darstellung: Gerhard Neumann: »Tanzen muß man sie sehen!« Der Walzer in Goethes »Werther«. In: Bewegung im Blick. Beiträge zu einer theaterwissenschaftlichen Bewegungsforschung. Hg. von Claudia Jeschke und Hans-Peter Bayerdörfer. Berlin 2000, S. 138–153; Ders.: Landschaft im Fenster. Liebeskonzept und Identität in Robert Musils Novelle »Die Vollendung der Liebe«. In: Neue Beiträge zur Germanistik 3 (2004), Heft 1, S. 15–31; Ders.: Ausblicke. E.T.A. Hoffmanns letzte Erzählung »Des Veters Eckfenster«. In: »Hoffmaneske Geschichte«. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Hg. von Gerhard Neumann. Würzburg 2005, S. 223–242. Soeben erschienen: Rolf Selbmann: Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Moderne. Berlin 2010. Selbmanns materialreiches Buch gibt zum ersten Mal die Verbindung von systematischer Perspektive, wie Schmoll gen. Eisenwerth sie bereits versucht hatte, mit einer historischen Ausrichtung der Argumentation. In Selbmanns Buch findet sich eine ausführliche Bibliographie.

⁴ Vg. Johannes Langner: Zu den Fenster-Bildern von Robert Delaunay. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 7 (1962), S. 67–82; Erik Forssman: Fensterbilder von der Romantik bis zur Moderne. In: Festschrift Konsthistoriska Studier tillägnade Sten Karling. Stockholm 1966, S. 289–320; J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei. In: Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 6. Ansbach 1970, S. 13–165; Günter Neuhardt: Das Fenster als Symbol. Versuch einer Systematik der Aspekte. In: Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. Neue Folge, Bd. 4. Hg. von Ernst Thomas Reibold. Köln 1978, S. 77–91. Neuhardt konzentriert sich auf die antike Geschichte des Motivs unter dem Aspekt des Himmelfensters als Ort der Grenzüberschreitung zwischen übernatürlicher und diesseitiger Welt.

orientieren sucht. Er hat gerade einen Briefdialog mit einem fernen Freund geführt, in dem er über sich selbst und seine Stellung in der Welt räsoniert – die Szene am Fenster und an dem Schreibtisch, der davor steht, schafft so etwas wie einen rituellen Erkenntnis-Raum zwischen Öffentlichkeit und Intimität, dessen Ertrag sich (in der gegebenen Situation) soeben in einem Brief niedergeschlagen hat. Nun aber entschließt sich Georg, dem Vater, der noch in derselben Wohnung im Hinterzimmer lebt, den Brief, der (wie man später erfährt) sein erotisches, familienpolitisches und ökonomisches Lebenskonzept enthält, zur Beurteilung und Billigung vorzulegen. Es heißt weiter im Text:

Mit diesem Brief in der Hand war Georg lange, das Gesicht dem Fenster zugekehrt, an seinem Schreibtisch gesessen [...]. Endlich steckte er den Brief in die Tasche und ging aus seinem Zimmer quer durch einen kleinen Gang in das Zimmer seines Vaters, in dem er schon seit Monaten nicht gewesen war. (KKA D,49)

Man weiß, wie die Sache weitergeht und zu Ende kommt: An dem Gespräch über den Brief an den Petersburger Freund – und die in ihm enthaltene Selbst-Deutung – entzündet sich Schritt um Schritt ein Rededuell zwischen Vater und Sohn, das zu einem Kampf auf Leben und Tod wird und zur Verurteilung des Sohnes durch den Vater »zum Tode des Ertrinkens« führt; einem Urteil, dem dieser sich am Ende widerstandslos unterwirft. Georg eilt die Treppe hinunter, schwingt sich – ausgezeichneter Turner, der er zum Stolz seiner Eltern gewesen war (KKA D,60/61) – über das Brückengeländer, stürzt in den Fluß und ertrinkt.

Bei Betrachtung dieser Situation wird beispielhaft deutlich: Die Fensterszene, das Sinnieren einer Person (meist in einem Dialog mit einer zweiten) beim Blick nach draußen, kann als ein Orientierungsritual aufgefaßt werden. Denn in der Situation am Fenster ereignet sich ein Doppelpes: Wahrnehmung der Welt und zugleich versuchsweise Belehnung dieser Welt und der mit ihr ins Verhältnis gesetzten Person mit Sinn. Das Grundmuster der so verstandenen literarischen Fensterszene als Orientierungsritual ist der Dialog, bald mit einem abwesenden, bald mit einem anwesenden Partner geführt, im vorliegenden Text also mit dem Freund und dem Vater: als ein Prozeß einer versuchten Wechselerkennung und der mit dieser verknüpften Welterkennung. Georgs Brief ist – so betrachtet – als ein zweites, imaginäres Fenster zu verstehen, das sich nach innen wie nach außen öffnet.

Das Modellhafte dieser Kafkaschen Erkennungs-Szene am Fenster wird noch dadurch verstärkt, daß der Autor bekennt, er habe bei der Arbeit am »Urteil« zunächst daran gedacht, einen Krieg darzustellen, eine Menschenmenge sollte über die Brücke herankommen.⁵ Dann habe sich aber die Geschichte unter seinen Händen »gedreht« und sei in den Familienkreis und seine Konfigurationen eingeschwenkt.⁶ Der Dialog ist also (probeweise) im Spannungsfeld von privater wie öffentlicher Kommunikation angesiedelt – Kafka nennt es den »Menschenverkehr«.⁷

Die hier betrachtete Fenstersituation, wie sie Kafka inszeniert, zeigt also beispielhaft die (auf den ersten Blick) unauffällige Einbettung von derartigen Orientierungsritualen in den laufenden Text, ihr Unscheinbarwerden in diesem; trotz ihrer Schlüsselbedeutung für das geschilderte Geschehen. In der Malerei dagegen sind Fensterszenen wohl deshalb nicht so leicht zu übersehen, weil sie ihrerseits immer schon durch den Rahmen (im buchstäblichen Sinne) betrachtet werden,⁸ in den sie gefaßt sind. Denn der Bilderrahmen, der das Fensterbild in der Malerei umschließt, ist ja in der Tat ein weiteres Fenster zur Weckung von Aufmerksamkeit, das sich auf das erste Fenster hin öffnet: ein Blick des Betrachters also, der seinen Focus auf den Blick des betrachteten Betrachters richtet.

Meine Überlegungen, die hier zu der literarischen Fensterszene angestellt werden sollen, sind denn auch ursprünglich durch Beobachtungen an gemalten Fensterszenen angestoßen worden. Ich möchte im Folgenden den Ertrag dieser Bild-Beobachtungen kursorisch mitteilen und dabei neun Typen von gemalten Fensterszenen in Vorschlag bringen.⁹ Vor

⁵ Vgl. Brief an Felice Bauer vom 2. Juni 1913.

⁶ KKA DA,86 »[...] wollte ich [...] einen Krieg beschreiben, ein junger Mann sollte aus seinem Fenster eine Menschenmenge über die Brücke herankommen sehn, dann aber drehte sich mir alles unter den Händen.«

⁷ Brief an den Vater KKA NII,185 »[...] daß Du ja von meinem Menschenverkehr eigentlich gar nichts erfuhst [...]«.

⁸ Hier ist die Bedeutung des Umstandes hervorzuheben, daß zahlreiche Maler die Rahmungen ihrer Bilder selbst vornehmen und die Rahmen selbst in Bezug zu dem Bild gestalten.

⁹ Für das Verständnis des Fensterbildes in der Kunstgeschichte ist die große Studie von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: Fensterbilder (wie Anm. 4) unerlässlich. Diese Abhandlung ist eigentlich eine Geschichte dieses Motivs in nuce, mit einer Fülle von Material und dem Entwurf einer systematisch-historischen Deutung. Die leitende These: Das Motiv des Fensterbildes ist als ein »wesenhaftes Ordnungselement« (S. 150) aufzufassen. Es lebt aus der Dialektik von Raumtiefe und gerahmter Fläche (S. 151). Eingelagert in diese Großstruktur sind die Dialektiken von Figur und Grund, Ferne und Nähe, Licht und Dunkel (S. 151). Diese Dialektik wird erst durch die Maler des 20. Jahrhunderts, an ihrer Spitze Delaunay (S. 146)

diesem Hintergrund wäre dann das Strukturmuster literarischer Fensterszenen anhand zweier für diesen Zusammenhang wegweisender Texte zu erläutern: E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Des Vetters Eckfenster«¹⁰ und Stendhals Roman »La chartreuse de Parme«.¹¹

II

1. Einen ersten Typus gemalter Fensterszenen könnte man mit dem Titel ›Blick ohne Figur‹ charakterisieren. Als Beispiel hierfür dient mir ein Gemälde des dänischen Malers Christen Dalsgaard (1824–1907) mit dem Titel »En fiskers sovekammer« (1853).

Das Bild zeigt den kargen Schlafraum eines Fischers. Das Bett links erscheint vom Bildrand angeschnitten; ein Überrock und ein Spiegel – der seinerseits ein imaginäres Fenster nach innen öffnet – hängen an der Wand, Taue und Anker, im rechten Bildteil auf einer Bank wie auf dem Boden liegend, mögen eine allegorische Anspielung sein. Als das Besondere dieses Fensterbild-Typus ist hervorzuheben, daß hier kein schauendes Auge einer im Bild dargestellten Figur im Spiel ist, sondern nur eine einzige (anonyme) Blickrichtung (perspektivisch leicht nach rechts versetzt) konstruiert erscheint, in die der Betrachter vor dem Bild seinerseits unvermerkt hineingezogen wird. Das Fenster, durch den Bildrahmen an seiner oberen Kante angeschnitten, ist durch Sprossen geteilt und zeigt halb Glastransparenz, durch ein Gittermuster parzelliert, und halb direkten Blick auf den Meereshorizont draußen, der dem ganzen, gleichsam aufgehängten Raum von außen Stabilität und Haftung verleiht. Wenn dieses Gemälde die Lenkung des Blicks selbst zum Thema hat, wie man behaupten kann, dann tut es dies in gehöriger Differenzierung: Die Schwelle

(fenêtres simultanées 1912) und Matisse (S. 129), aufgelöst. Schmoll erarbeitet eine differenzierte Typologie des Fensterbildes, gibt etwa ein Dutzend Klassifizierungsvorschläge: figurenlose Fenster; Rückenfiguren am Fenster; seitliche Ansicht der Figuren; verinnerlichte oder nach außen schauende Figuren; tätige oder nachdenkliche (sinnierende) Figuren; mehr weibliche als männliche Figuren: wartend oder neugierig; das Fenster: der Platz für einsame Menschen (19. Jahrhundert); Bildnisse und Künstlerporträts mit Fenster; das Paar im Fenster.

¹⁰ E.T.A. Hoffmann: Des Vetters Eckfenster. In: Ders.: Späte Werke. Darmstadt 1965, S. 595–622.

¹¹ Stendhal: Die Kartause von Parma. Anmerkungen und Nachwort von Rainer Warning. München 1988. Zitatnachweise nach dieser Ausgabe künftig im laufenden Text.

des Fensters zwischen innen und außen kann auf zweifache Weise überschritten werden: in direktem Zugriff auf die Welt und ihren Horizont; oder gefiltert durch ein transparentes, gleichsam gerastertes Medium.



Abb. 1: Christen Dalsgaard: »En fiskers sovekammer« (1853)
Den Hirschsprungske Samling, Kopenhagen

2. Der zweite Bildtypus, den ich hervorheben möchte, operiert mit einer menschlichen Figur, die als Blickende in die gemalte Fenstersituation integriert ist. Ich möchte ihn nennen: »Einzelfigur – meist in Rückenansicht – vor dem Fenster«. Zu diesem Typus kann bemerkt werden, daß in der Malerei häufig eine einzelne Figur allein Träger des Fensterblickes ist, also ein möglicher Blickdialog eher den literarischen Fensterblicken vorbehalten bleibt. Für den hier in Frage stehenden zweiten Bildtypus gebe ich im Folgenden drei verschiedene Beispiele. Das erste ist ein Gemälde von Anna Ancher (1859–1935) mit dem Titel »Pigen i køkkenet« (1886):



Abb. 2: Anna Ancher: »Pigen i køkkenet« (1886)
Aarhus Kunstmuseum, Aarhus

Hier erscheint eine Figur im Blickfeld des Bildes, deren Aufmerksamkeit auf das Tun auf dem Küchentisch gerichtet ist; deren Blick aber nicht selbst wahrnehmbar wird, da sie dem Beschauer den Rücken zukehrt.

In diesem Gemälde wird der Blick nach draußen nicht gesucht; und zwar, weil die Gestaltung des Raums dies gar nicht gestattet. Der Blick nach draußen wird durch einen filternden Vorhang versperrt, der über das Sprossenfenster gezogen ist; durch den Vorhang fällt gelbgoldenes Sonnenlicht ins Innere, das seinen Schein bis auf die Küchenwand links fallen läßt. Eine spaltbreit geöffnete Türe am rechten Bildrand, die Türöffnung von diesem angeschnitten, zeigt den Teil eines ähnlichen Fensters mit Sprossenaufteilung im Nebenraum. Der hier geöffnete Raum ist reines Interieur, nach draußen wird kein Blick vermittelt. Dabei ist es das Spiel mit mehreren Rahmungen, dem der Blick des Betrachters sich gleichzeitig ausgesetzt sieht. Es handelt sich um eine stumme, ja gedrückte Szene, geprägt durch den niedrigen Status der dargestellten, den Blick senkenden Dienstbotenfigur.

Mein zweites Beispiel für den genannten zweiten Bildtypus (›Einzelfigur – meist in Rückenansicht – vor dem Fenster‹) stammt von Moritz von Schwind (1804–1871). Es ist »Morgenstunde« betitelt und mag um 1860 entstanden sein.

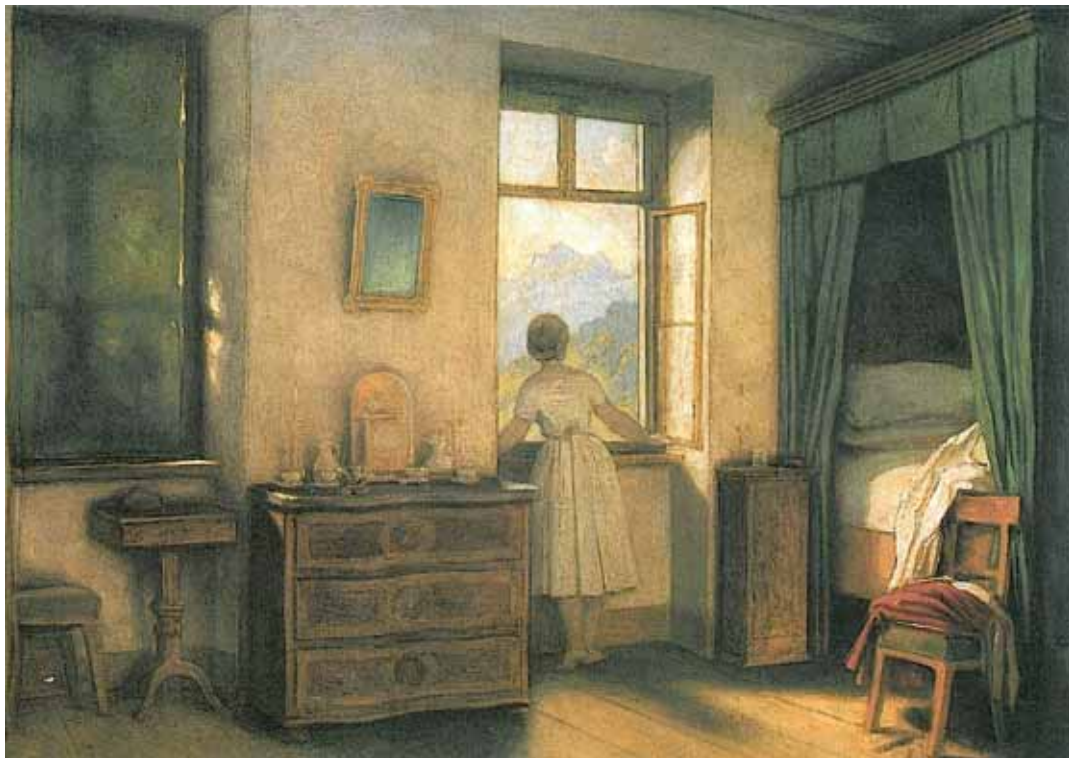


Abb. 3: Moritz von Schwind: »Morgenstunde« (um 1860)
Schack-Galerie, München

Das Thema des Bildes ist die Arbeit des Lichts und seiner Abstufungen im Hinblick auf das Dunkel, das ihm widersteht und das es zu erhellen gilt. Naturgemäß ist dieses Spiel des Lichts auf der Schwelle zum Dunkel das Thema vieler gemalter Fensterbilder; es steht meist im Wechselspiel mit dem Thema der den Blick im Bild steuernden Figur(en). Im vorliegenden Gemälde ist es wieder eine einzelne Figur, die dem Beschauer den Rücken zukehrt. Das Auffallende an dieser Bildprägung ist die leicht exzentrische Monofokalität. Der Blick des Beschauers verschmilzt gewissermaßen mit dem der dargestellten weiblichen Figur und folgt diesem unwillkürlich durch die freie Luft ins Offene des bewaldeten Hügels und des Hochgebirges. Diese einsinnige Perspektive nach draußen wird gestützt durch die Verschließung (oder Erblindung) der drei anderen im Zimmer sich einstellenden gerahmten Öffnungen, die zwar theoretisch weitere Durchblicke erschließen könnten, dies hier aber nicht tun. Denn das zweite Fenster links im Bild ist durch einen Vorhang verschlossen, an dessen Rändern etwas Licht einsickert; der Spiegel zwischen den beiden Fensteröffnungen ist blind, und der halb geöffnete Bettvorhang schließlich gibt den Blick nur frei auf ein gedecktes Weiß und ein hinter diesem sich ausbreitendes undurchdringliches Dunkel, welches das Rätsel der Intimität in einer ansonsten serenen Welt in Szene setzt. Diesem unheimlichen Dunkel der Intimität ist der so freigebig geöffnete Alpenblick entgegengesetzt.

Das dritte Beispiel für den von mir als zweiten reklamierten Bildtypus der ›Einzelfigur vor dem Fenster‹ liefert der amerikanische Maler Edward Hopper (1882–1967) mit seinem Gemälde »Morning Sun« (1952).

Das Bild Hoppers zeigt eine weibliche Figur im Negligé, auf dem aufgeschlagenen Bett sitzend; sie ist dem Morgenlicht ausgesetzt, welches durch das (am Bildrand angeschnittene) Fenster strömt; oder vielleicht genauer gesagt: Sie ist dem Morgenlicht *zugewendet*, den Blick in die grelle Lichtquelle gerichtet. Es ist ein kaltes Licht, das hier ins Bild dringt, ohne jeden Zauber der Intimität, und die Sphäre, in der die ganze Situation angesiedelt ist, trägt zu dieser Kälte bei: ein ins Frostige gewendetes morgendliches Orientierungsritual. Das schützende Rollo ist hochgezogen, das von außen eindringende Licht wirft ein weiteres Scheinfenster an die linke Wand, welches undurchdringliche Helle suggeriert. Was aber der Blick nach außen zeigt, ist nicht das Weltordnung Vermittelnde

des landschaftlich Anderen, das als das Eigene erkannt werden könnte, sondern das Eigene, das durch Vervielfachung verfremdet ist: nämlich abermals nur eine Serie von Fenstern. Sollte es der entleerende Blick auf die Serialität der modernen Welt sein, der hier in Szene gesetzt wird; der Blick in eine Freiheit, die Negativität bleibt; sollte es der Blick auf die Serialität des Erlebens und des Darstellens sein, auf welche hier aufmerksam gemacht ist?

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

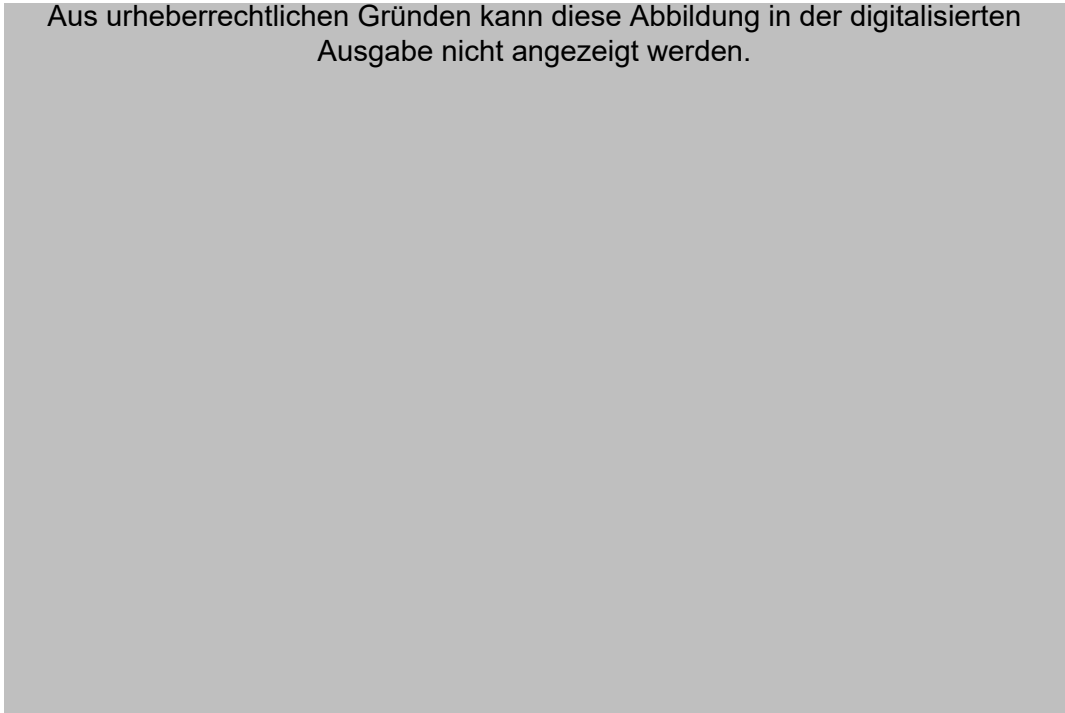


Abb. 4: Edward Hopper: »Morning Sun« (1952)
Columbus Museum of Art, Ohio

3. Der dritte von mir postulierte Bildtypus könnte durch folgenden Titel gekennzeichnet werden: »Einzelne Figur samt Unschärfe der Fensterschwelle«. Thema der Darstellung und Aushandlung des malerischen Mehrwerts ist hier also weder der »Blick ohne Figur« noch die dargestellte blickende (menschliche)¹² Figur, sondern das Oszillieren der Grenze

¹² Es kann auch ein Tier sein: Vgl. Franz Marcs Gemälde »Hund vor der Welt« oder »Der weiße Hund« (1912), das Johannes Langner einer eindrucksvollen Interpretation, im Vergleich mit Anselm Feuerbachs »Iphigenie« von 1871, unterzogen hat. Johannes Langner: Iphigenie als Hund. Figurenbild im Tierbild bei Franz Marc. In: Franz Marc 1880–1916. 27.8.-26.10.1980. Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Katalog. München 1980, S. 50–73.

zwischen Innen und Außen.¹³ Als erstes Beispiel hierfür kann ein Gemälde Fritz von Uhdes (1848–1911) namhaft gemacht werden, das »In der Verandatür« (1902) heißt und in der Münchner Neuen Pinakothek zu sehen ist.



Abb. 5: Fritz von Uhde: »In der Verandatür« (1902)
Neue Pinakothek, München

Dieses Bild verzichtet auf eine eindeutig bestimmte Grenze zwischen Innen und Außen, wie sie ein Fenster üblicherweise setzt. Zwar gibt es im Mittelgrund ein weit geöffnetes Fenster, das einen Blick auf die Land-

¹³ Es war Giorgio Agamben, der diese Struktur der oszillierenden Schwelle zwischen zwei Größen notorisch gemacht hat. Giorgio Agamben: Das Offene. Der Mensch und das Tier. Frankfurt a. M. 2003.

schaft (oder den Garten) draußen gestattet. Aber sein Rahmen ist durch eine Pflanze überwuchert und durch einen Spiegeleffekt im geöffneten Fenster zu einem gebrochenen Umriss gemacht. Die Intimitätszone des Zimmers – oder genauer gesagt: die Schwelle zwischen den hintereinander gelagerten beiden Räumen, Veranda und Salon –, also zwischen dem Draußen der Landschaft und dem Drinnen, das von der lesenden Figur beherrscht wird, zeigt sich nun aber als vielfach relativiert. Da ist die offene Verandatür in dem durch Spiegelung des Fensters im Hintergrund gebrochenen Rahmen. Da ist das aufgeschlagene Buch in der Hand der Lesenden, das ein Fenster ins innere Imaginäre öffnet. Da ist das vom Bildrand links angeschnittene Sprossenfenster zwischen vorderem Salon und hinterer Veranda. Da ist der Pfeilerspiegel zwischen diesem Fenster und der Binnentür, der einen Blick auf die Rückseite des vorderen Zimmers freigibt. Da ist schließlich der Spiegel- oder eher Bildrahmen an der rechten vorderen Wand, dessen Inneres dunkel bleibt. So bietet Fritz von Uhdes Bild eine komplexe Konstruktion einer durch vielfache Brechung des Rahmens gewissermaßen doppelt geschützten Intimität; in Szene gesetzt durch eine gebrochene Fensterflucht, die eine Überkreuzung verschiedener Blick-Perspektiven nahelegt.

Ein weiteres Beispiel für eine solche Figuration ›geschützter‹ Intimität durch ›Unschärfe der Fensterschwelle‹ bietet dann George Hendrik Breitners (1857–1923) Gemälde »Het ooringetje« (1893).

In einer Art narzisstischem Blick verwandelt sich der Spiegel, der von einer Frau benutzt wird, die ein Schmuckstück anlegt, zu einem Fenster nach innen, das in seiner Raum-Tiefe das auf den Garten gerichtete Fenster zeigt. Es ist dies Gezeigte aber ein doppelt bestimmtes Innen: das Interieur des Zimmers zum einen, dessen halb geöffnete Tür den Blick ins rätselhaft Dunkel der häuslichen Intimität sich verlieren lässt; die imaginäre Innerlichkeit der Frau, die sich vor dem Spiegel schmückt, zum anderen.

Und schließlich sei noch eine letzte Variation des Bild-Typus der ›Unschärfe der Grenze zwischen Innen und Außen‹, die sich an der Fensterschwelle äußert, hier vorgestellt. Es ist die Zeichnung von Ida Applebrook (*1985) mit dem Titel »Hotel Taft« (1979/80).

Hier ist es das Rollo, der Vorhang im Fenster selbst, der, momentweise alternierend, Intimität schützt und Indezenz offenbart, also das Verbor-

gene aufbricht, die Intimsphäre verletzt. Es werden dabei zwei konkurrierende Perspektiven des Fensterblicks – der diesmal von außen nach innen führt¹⁴ – durchgespielt; genauer gesagt: Es wird die ›jalousie‹ in ihrem funktionalen und affektiven Doppelsinn (Rollvorhang und Eifersucht) heraufgerufen.

4. Einen vierten Bildtypus, den man in den hier behandelten Zusammenhang stellen könnte, brächte dann die fließende Grenze überhaupt zwischen Figur und eigentlich perspektivierendem Fenster hervor; also letztlich die Unmöglichkeit, überhaupt eine feste Schwelle zwischen Innen und Außen auszumachen. Diese Szene verdeutlicht eine Skizze von Edgar Degas (1834–1917), welche ›Frau am Fenster‹ (1871/72) betitelt ist.

Edgar Degas' Darstellung der ›Frau am Fenster‹ zeigt eine durch Licht ausgefranste Grenze zwischen Balkonfenster-Rahmen und Umriß der Figur, die, als Repoussoir, in diesem Halblicht, in dieser räumlichen Halbschlächtigkeit ihren Platz hat. Es ist ein gleichsam schaumiger Übergang zwischen Innen und Außen, der sich hier gewahren läßt; besser gesagt: Weder ein Innen noch ein Außen werden hier klar artikuliert.

5. Einen fünften Bildtypus der Fensterszene nenne ich den der ›einzelnen Figur in geschlossenem Aufmerksamkeitsraum‹. Ein starkes Beispiel hierfür bietet Albert Edelfelt (1854–1905) mit seinem Gemälde des Titels ›Louis Pasteur‹ von 1885, das sich im Musée d'Orsay in Paris befindet.

Das Bild zeigt einen Schöpfungsaugenblick, den Erkenntnis-Moment des genialen Wissenschaftlers, im Sinne einer radikalen Verinnerlichung und Abschließung monomanischer Aufmerksamkeit. ›Was künstlich ist, verlangt geschloss'nen Raum‹, sagt Homunkulus einmal in Goethes Faust-Dichtung.¹⁵ Aus einem unsichtbaren Fenster kommt von rechts Licht, das den Wissenschaftler beleuchtet, der den Inhalt einer Phiole betrachtet. Der übrige Raum liegt in dämmernder Trübe. Die beiden sichtbaren Fenster im Mittel- und Hintergrund sind durch Vorhänge abgedunkelt. Das Licht spendende Fenster selbst liegt außerhalb des Blickfeldes.

¹⁴ Die genannten Studien von Brüggemann (wie Anm. 3) konzentrieren sich vorwiegend auf den Blick von außen durch das Fenster ins Innere, namentlich in der Welt der Städte.

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. 7/1: Faust. Texte. Hg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a. M. 1994, S. 280, Vers 6884.



Abb. 6: George Hendrik Breitner: »Het oorringetje« (1893)
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Abb. 7: Ida Applebrook: »Hotel Taft« (1979/80)



Abb. 8: Edgar Degas: »Frau am Fenster« (1871/72)
Courtauld Institute Galleries, London



Abb. 9: Albert Edelfelt: »Louis Pasteur« (1885)
Musée d'Orsey, Paris

6. Einen sechsten Bildtypus des Fensterblicks könnte man unter die Devise ›ausgestellter Intimität‹ eingeordnet sehen. Dieses exhibitionistische Muster setzt beispielsweise eine Bildserie mit dem Titel »True Falsies« (etwa: ›wahre Fälschungen‹) in Szene. Mein hier herangezogenes Exemplar dieser Serie steht unter der Überschrift »Vermeer 2«.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.




Abb. 10: True Falsies: »Vermeer 2«

Es ist kein Zufall, daß hier eine Kontrafaktur von Johannes Vermeer ins Spiel gebracht wird: Ist dieser doch einer der großartigsten Maler von Fensterszenen mit von links einfallendem Licht. »Die wahre Fälschung« ›überhöht‹ nun aber die serene Lichtregie eines Vermeerschen Fensterbildes durch erotische Provokation.¹⁶ Man vergleiche das hier in Anspruch genommene Beispiel mit einem Gemälde von Johannes Vermeer (1632–1675) selbst, etwa mit dem Bild »De keukenmeid« (1658–60), das sich im Rijksmuseum Amsterdam befindet.

¹⁶ Falsies heißen z.B. Schaumgummieinlagen im BH.



Abb. 11: Johannes Vermeer: »De keukenmeid« (1658–60)
Rijksmuseum, Amsterdam

7. Einen siebten Bildtypus möchte ich als den der »gesprengten Intimität« bezeichnen. Als Beispiel dient mir Ernst Ludwig Kirchners (1880–1938) Gemälde »Interieur« (1915).

Hier geht es, genaugenommen, um die Subversion dessen, was die Tradition der kunsthistorischen Forschung »Interieur« genannt hat. Hier wird einerseits ein bürgerliches Wohnzimmer mit einer Familien-Konfiguration – Vater, Mutter, Kind, Hund und Katze – gezeigt; andererseits aber erscheinen die Zimmerwände als nach innen gekehrte, fast bunkerartige

Häuserfronten, also Außenansichten, an deren einer, nämlich der rechten, sich Bilder, gleich blinden Spiegeln zeigen. Auf der linken Wand findet sich eine Art Bücherbrett, das leicht mit einem hoch angesetzten Balkon verwechselt werden könnte. Der Blick nach draußen ist mit Vorhängen drapiert, die die Sicht auf so etwas wie eine Bühne mit einer darauf agierenden Gestalt freigeben: eine theatrale Ironisierung der Fenster-Schwelle, die doch traditionsgemäß zwischen Innen und Außen vermittelt.



Abb. 12: Ernst Ludwig Kirchner: »Interieur« (1915)
Pinakothek der Moderne, München

8. Ein achter Bildtypus setzt eine weitere Subversion des Bildgenres ›Interieur‹ in Szene: nämlich in Form einer ›Umstülpung der Außen- und der Innenfokussierung‹. Ich gebe hierzu zwei Beispiele. Da wäre zunächst eine Zeichnung von Charles François Daubigny (1817–1878), die »The Boat-Studio« (1861) betitelt ist.



Abb. 13: Charles François Daubigny: »The Boat-Studio« (1861)
Museum of Fine Arts, Boston

In diesem Bild öffnet sich nicht so sehr ein Fenster auf eine Landschaft; vielmehr wird umgekehrt die Welt des Außenraums in den Innenraum des Bootes hereingeholt, der einem Atelier gleicht. Das Außen wird durch den schöpferischen Akt gleichsam ins Innere gesaugt: Denn die Landschaft, die durch das Bootsfenster unmittelbar sichtbar wird, erscheint jetzt auf dem Medium der Bildtafel, an der der Künstler gerade arbeitet, wie in einem zweiten, dieser Innerlichkeit vorbehaltenen Fenster. An der Wand des Raums lehnen weitere, gerahmte Bilder, die, gewissermaßen erblindet, dem Beschauer die Rückseite zukehren. Etwas Umgekehrtes ereignet sich auf dem Bild, das ich als zweites Beispiel für den Bildtypus ›Umstülpung der Außen- und der Innenfokussierung‹ ausgewählt habe. Es stammt von Teun Hocks und wird als »Untitled« (2001) bezeichnet.

Hier zeigt sich eine Schwellenüberschreitung zwischen Innen und Außen in entgegengesetzter Richtung. Das gerahmte Bild, das in eine Serie

anderer Bilder eingereicht ist, wird selbst zum Fenster. Es erfolgt die Herausstreibung des Innenraums in den Außenraum durch den die Perspektive tragenden und zugleich subvertierenden Betrachter, der sich hier als Beobachter und geradezu als Forscher erweist.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.



Abb. 14: Teun Hocks: »Untitled« (2001)

9. Als neunten und letzten Typus des Fensterbildes möchte ich die paradoxe Darstellung des ›unsichtbaren Fensters‹ hervorheben. Ein prominentes Beispiel hierfür ist Johannes Vermeers Gemälde »De Schilderkunst«, das um 1665 entstand und im Kunsthistorischen Museum Wien zu sehen ist.

An die Stelle des realen, Licht spendenden Fensters, das unsichtbar bleibt, treten zwei imaginäre: das entstehende Gemälde auf der Staffelei einerseits; die Landkarte an der Wand andererseits, die ein Fenster auf die ›terra cognita‹ und ›incognita‹ der Welt, ja des Kosmos öffnet. Man könnte sagen, daß es das unsichtbare Fenster ist, das auf dem Bild so etwas wie einen stummen Dialog erzwingt; zwischen Maler und Modell nämlich, und damit den Übergang zum Narrativ der literarischen Fen-

sterszene schafft. Auch hier verleiht der (Theater-)Vorhang der Schwelle zwischen Innen und Außen den Eindruck einer Inszenierung, einer theatrale In-Szene-Setzung.



Abb. 15: Johannes Vermeer: »De Schilderkunst« (um 1665)
Kunsthistorisches Museum, Wien

Der Durchgang durch die hier vorgeschlagenen neun Bildprägungen der gemalten Fenster-Situation mag – in aller Abbeviatur – als Fokus für die Argumentation über den literarischen Fenster-Blick dienen. Allen aufgezeigten Bildprägungen gemeinsam ist die unlösbare, oder doch schwer zu differenzierende Verbindung und Überblendung von Fenster und Rahmen. Die These, die meinen Überlegungen zugrunde liegt, lautet: Die Fensterszene in der Malerei zeigt vorwiegend einzelne Personen – das Fenster dient als Dispositiv¹⁷ der Blick-Ausrichtung, es fungiert, wenn man es so ausdrücken will, als ›Vor-Richtung‹ des Blicks. Und es geht dabei primär um das Fenster, nicht um die Person, die ihren Blick durch dieses lenken läßt. Das heißt aber, daß der Fensterblick in der Malerei dem Erkenntnispiel auf der Grenze zwischen Innen und Außen dient; einem Schwellenphänomen, einer Übergangsstelle, die der Rahmen des Fensters setzt. Solche Fensterbilder spielen mit dem Blick auf den Blick: Sie richten sich auf das Wahrnehmungsdispositiv des Fensters selbst.¹⁸

Der Fensterblick in der Literatur dagegen, so wird meine These weitergeführt, entwickelt sich nicht aus einer, sondern aus der Konfrontation zweier Figuren angesichts des Fensters. Er ist nicht monoperspektivisch, sondern vielmehr dialogisch strukturiert; er ist nicht stumm, sondern lebt aus einem Narrativ, welches ihn zu einer Erkennungs-Szene, einer Situation der Anagnorisis macht.¹⁹ Hier wird erzählt; und zwar auf der Schwelle, die das Fenster in der Spannung zwischen Innen und Außen bildet; mit der Absicht, Ich, Du und Welt zu erkennen und mit Sinn zu erfüllen.

Auch im literarischen Feld war es ein Künstler, ein Schriftsteller, der diese – wenn man so will: poetologische – Struktur der Fensterszene scharfsichtig erkannte und auf einer halben Druckseite virtuos verdichtete. Ich meine Charles Baudelaire in seinem Prosagedicht »Les fenêtres«, das er in der Sammlung »Le spleen de Paris« veröffentlichte.²⁰ Indem Baudelaire

¹⁷ Den Begriff des Dispositivs entlehne ich hier und anderswo der Theorie Michel Foucaults; er wird im Sinne eines ›Regelmechanismus‹ verstanden, eines ›Gestaltungsantriebs‹. Auch die Vorstellungen von ›Vorrichtung‹ (Vor-Richtung), ja von ›Apparat‹ liegen nahe.

¹⁸ Eine wichtige Studie zum Wahrnehmungsdispositiv des Rahmens (und des ›Fensters‹) von seiten der medizinischen Psychologie hat der Hirnforscher Ernst Pöppel vorgelegt: *Der Rahmen. Ein Blick des Gehirns auf unser Ich*. München/Wien 2006.

¹⁹ Hier ist durchaus an die aristotelische Bestimmung der Erkennungsszene als eigentlichem Schlüsselritual der Tragödie gedacht; eine theatrale Restsubstanz wohnt diesem Ritual auch im Gemälde noch inne.

²⁰ Charles Baudelaire: *Œuvres. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec*. Paris 1954, S. 340. Künftig zitiert mit Seitenzahl im laufenden Text.

zeigt, wie aus der Situation des Beobachters am Fenster Geschichten entstehen, liefert er eine vollkommene Diagnose des Phänomens. Der erste Satz des kleinen Prosastücks liefert die Experimentanordnung:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. (S. 340)

Aus einer solchen Situation heraus, dem Blick in ein geheimnisvolles Fenster im Kerzenlicht, beobachtet der Sprecher des Textes, seinerseits durch ein Fenster, wie man nach dem Titel annehmen muß, eine alte Frau und ihr Tun am Fenster. Er erfährt die Fensteröffnung als schwarze oder leuchtende Höhlung, aus der das Leben als Traum oder Schmerz hervortritt: »un trou noir ou lumineux«. Und aus einem Nichts an Information, Gesicht, Kleidern und Gesten, hat er die Geschichte dieser Frau, ihre ›Legende‹, also das aus der Situation ›HerauszuLesende‹, rekonstruiert: »j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende« (S. 340). Unter Tränen erzählt er diese sich selbst. Vielleicht wird man ihm vorhalten, ob er denn sicher sei, daß seine Legende auch wahr ist? Und er gibt selbst die Antwort: »Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?« (Ebd.)

Nicht auf die Wahrheit des Wirklichen kommt es an, sondern auf die Geschichte, die aus der Fenstersituation austritt und hilft, die Welt und das Ich zu modellieren, sich selbst und den anderen in der Erkennungsszene zu begreifen.

III

Mit der Frage nach dem Fensterblick ist ein grundsätzliches Thema der Kulturgeschichte angeschnitten, und zwar in dreifacher Artikulation. Es ist zum einen das Thema der Wahrnehmung der Welt. Es ist sodann das Thema der Aufmerksamkeit und der Aufmerksamkeitslenkung als fundamentale Treibkräfte des Weltverstehens. Und es ist schließlich das Thema der Ordnung des material Ungeordneten, also des ›Aufräumens‹ des Chaos der Eindrücke durch Rahmung des Blicks.

Dabei kann das Ereignis des Fensterblicks als einer Rahmung des Wahrnehmungsvorgangs auf doppelte Weise aufgefaßt werden: als eine Rahmung, die sich schon im Kopf des Beobachters vollzieht, einerseits; und zwar durch die Gehirnströme, die das Bewußtsein bilden; und als eine Rahmung durch den ›Apparat‹ des Fensters andererseits, einer Großtat der Architektur,²¹ beim Auffassen der Eindrücke zu einer sinnvollen Erscheinungswelt. Es handelt sich also zum einen um ein neuronales Geschehen; und es handelt sich zum anderen um ein architektonisches Ereignis, die aufeinander reagieren.

Der Hirnforscher Ernst Pöppel schreibt in seinem für das vorliegende Thema bedeutsamen Buch »Der Rahmen« von 2006 mit dem Untertitel »Ein Blick des Gehirns auf unser Ich«:

Die neuronalen Prozesse stellen den Rahmen bereit, durch den wir Zugang zur Welt gewinnen: sie bestimmen, wie wir sie erfahren und wie wir uns zu ihr verhalten.²²

Ist damit die rahmenhafte Innenstruktur des Wahrnehmungsprozesses bezeichnet, so markiert Pöppel zugleich mit der Rahmungskraft des Fensters als architektonischem Produkt auch dessen Außenstruktur. Er schreibt:

[...] mit dem Blick durch ein Fenster öffnet sich die Welt um mich, ich bin mit anderen verbunden, und wenn ich meinen Blick zurücknehme, verliere ich diese unmittelbare Verbindung; der Rahmen eines Bildes bestimmt das Feld meiner Aufmerksamkeit. Alles, was geschieht, alles, was in uns geschieht, ist immer schon in einen Rahmen gestellt.²³

Das heißt aber: Rahmung ist zunächst ein Wahrnehmungsdispositiv unseres Gehirns; aber in der architektonischen Erfindung des Fensters konkretisiert sich dieses Dispositiv gleichzeitig als ein Ordnungs-Apparat in der äußeren Wahrnehmungswelt. Das Fenster, in diesem doppelten Sinne verstanden, lenkt die Konstruktion dessen, was wir als Realität erfahren. Die von Pöppel namhaft gemachte Wahrnehmungsstruktur eines nach innen wie nach außen geöffneten Fensters gehört nun aber seit langem zum unausgesprochenen Wissen bildender Künstler und läßt sich, gewissermaßen als implizites Formproblem, auch im Darstellungs-

²¹ Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.): *The Architecture of the Window*. Tokyo 1996.

²² Vgl. Pöppel: *Der Rahmen* (wie Anm. 18): »Einen Rahmen finden«, S. 18ff.

²³ Ebd., S. 18.

feld von Gemälden auffinden: Das Problem wird vom Künstler, im Gegensatz zum Wissenschaftler, durch Gestaltung zur Diskussion gestellt, jedoch nicht explizit gemacht – und zwar als fundamentales Problem jeden »realistischen« Darstellungsvorgangs: als Problem der Rahmung.

So ist beispielsweise Edward Hopper einer jener Künstler, die sich in fast jedem ihrer Bilder nicht nur der Fenster-Problematik, sondern auch der über diese hinausgehenden (und sie theoretisch überschreitenden) Rahmen-Problematik annehmen. Besonders ergiebig für diesen Zusammenhang ist ohne Zweifel Hoppers Bild »Hotel Lobby« von 1943, das sich im Indianapolis Museum of Art befindet.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.




Abb. 16: Edward Hopper: »Hotel Lobby« (1943)
Indianapolis Museum of Art, Indianapolis

Das Gemälde stellt, in der Wiedergabe einer Empfangshalle in einem mittelklassigen Hotel, die Frage nach der Wahrnehmung und den Rahmendispositiven zur Diskussion, die Bedingung der Möglichkeit ihres Zustandekommens sind; und zwar unter der Hand, aber dabei auf

höchst komplexe Weise.²⁴ Das Hotel, als urbane Institution, und speziell seine Lobby, ist in ausgezeichneter Weise der Übergangsort, das ›Relais‹ im ursprünglichen Sinne,²⁵ zwischen Innenwelt und Außenwelt in der Kultur; zwischen privater und öffentlicher Sphäre. Als der Ort, an dem sich Ströme des Menschenverkehrs überkreuzen oder mischen, ist die Hotel-Lobby gleichzeitig eine Art Heterotop oder Experimentierfeld,²⁶ in dem Rahmungen der Wahrnehmung aufscheinen, sich artikulieren, Bezüge sichtbar machen und wieder verschwinden lassen: in einem fluktuierenden Spiel stets neuer Konfigurationen. Hoppers Bild »Hotel Lobby« macht auf virtuose Weise ein Ensemble solcher sich überschneidender, synchroner wie asynchroner, gebrochener wie geschlossener Rahmungen sichtbar.

Das Spiel beginnt, im Sinne der Leserichtung des Bildes, mit einer gebrochenen oder besser gesagt ›offenen‹ Rahmung: dem Holz- und Glas-Rand der Eingangstür in das Hotel, ganz links im Bild, als einer Begrenzung des Blickes. Die Loge des Portiers wird konturiert durch die gleichfalls gebrochene Rahmung der beiden kannelierten Säulen, die eine Holzwölbung tragen. Eine weitere, ebenfalls nur unvollständig sichtbare Rahmung bildet die Tür im Hintergrund, die sich über ein schwaches Weiß in die Dunkelheit öffnet beziehungsweise in dieser ihren Fokus verliert – eine beunruhigende Rahmendisposition. Auch die durch das Teppichmuster angedeutete Rahmung ist unvollständig und schneidet in die anderen Rahmungselemente ein. Zwei weibliche Figuren sind durch die offenen Rahmen ihrer Fauteuils hinterfangen. Nur zwei wirklich geschlossene Rahmen lassen sich ausmachen, die beide medialen Charakters sind: der Bilderrahmen links an der Wand, der die dargestellte Landschaft ganz umschließt, und der Buchstaben-Rahmen in den Händen der blonden, lesenden Frau rechts im Bild; das Buch, hier ein Rahmen, der den Text – und den in ihm enthaltenen Sinn – umfängt.

²⁴ Es ist kein Zufall, daß dieses Bild in einer Ausstellung gezeigt wurde, die sich einem generellen, nicht einem epochalen Begriff von Realismus (Wahrnehmung und Darstellung von Wirklichkeit) verpflichtet wußte. Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit. Hg. von Christiane Lange und Nils Ohlsen. München 2010 (Katalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München), S. 227.

²⁵ Relais hieß die Poststation, auf der die Pferde gewechselt wurden.

²⁶ Vicky Baum: Menschen im Hotel. Köln 2007.

Mit all diesen Strategien der rahmenden Relativierung gibt Hopper die komplexe Struktur einer Wahrnehmungsszene, eines Relais im Menschenverkehr, wieder, in welcher unmittelbare Wahrnehmungsdispositive mit medialen – nämlich mit Bild und Schrift – zusammenwirken. Vor dem Hintergrund dieses doppelten Wahrnehmungsdispositivs und seiner Vermittlung von Innen und Außen, nämlich von Fenster und Rahmung, wird deutlich: Das Fenster – sei es nun in der bildenden Kunst oder in literarischen Texten – gewinnt damit Schlüsselfunktion für die Bedingung der Möglichkeit sinnerfüllter, also mit kultureller Bedeutung belehnter Wahrnehmung. Damit steht aber zugleich ein Problem im Mittelpunkt, das seit einigen Jahren das Interesse verschiedener Wissenschaften gefunden hat: das Problem der Aufmerksamkeit und der Aufmerksamkeitslenkung. Es sei nur an die Forschungen zur Aufmerksamkeit von Florian Rötzer und Wolf Singer in der Wissenschaft von der Informationsvermarktung (namentlich der Werbung) erinnert;²⁷ an die Studien von Alois Hahn in der Soziologie;²⁸ von Georg Franck in der sozialen und politischen Ökonomie;²⁹ von Helen Fisher in der Erforschung der »Romantic Love«;³⁰ von Aleida und Jan Assmann in den Kulturwissenschaften;³¹ von Lorraine Daston in der Wissenschaftsgeschichte;³² und von dem Philosophen Bernhard Waldenfels in seinem Buch »Phänomenologie der Aufmerksamkeit« von 2005.³³ Für den hier zur Diskussion stehenden Zusammenhang des Fensters in bildender Kunst und Literatur ist die Frage nach der Aufmerksamkeitsbildung und nach der Aufmerksamkeits-Fokussierung von großer Bedeutung.³⁴ Denn es sind die inneren und äußeren Fenster, die die Aufmerksamkeit steuern: im Inneren

²⁷ Florian Rötzer: Zur Neurowissenschaft der Aufmerksamkeit. Florian Rötzer im Gespräch mit Wolf Singer, dem Direktor des Max-Planck-Instituts für Hirnforschung in Frankfurt a. M. In: Kunstforum. Bd. 184: Dezember 1999 – Januar 2000, S. 108–110.

²⁸ Alois Hahn: Aufmerksamkeit. In: A. und J. Assmann (Hg.): Aufmerksamkeit. Archäologie der literarischen Kommunikation VII. München 2001, S. 25–56.

²⁹ Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München/Wien 1998.

³⁰ Helen Fisher: Why We Love. The Nature and Chemistry of Romantic Love. New York 2004, hier S. 69f.

³¹ Aleida Assmann: Einleitung / Jan Assmann: Die Aufmerksamkeit Gottes. Die religiöse Dimension der Aufmerksamkeit in Israel und Ägypten. In: Dies.: Aufmerksamkeiten (wie Anm. 28).

³² Lorraine Daston: Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit. München 2000.

³³ Bernhard Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt a. M. 2005.

³⁴ Vgl. dazu noch Liechtensteiner Exkurse III. Aufmerksamkeit. Hg. von Norbert Haas, Rainer Nägele und Hans-Jörg Rheinberger. Eggingen 1998.

geleitet durch die Neurotransmitter Acetylcholin, Noradrenalin, Dopamin und Serotonin;³⁵ im Außen gelenkt durch Rahmung des Blicks im Architektur-Dispositiv des Fensters.³⁶ Waldenfels beschreibt diesen Vorgang der Wahrnehmung durch Aufmerksamkeits-Steuerung mit dem dynamisch aufgefaßten Begriffspaar von ›Aufmerken‹ und ›Auffallen‹: also mit zwei aufeinander zugeordneten, in Friktion befindlichen Prozessen. Da ist – im Akt der Wahrnehmung – das Auf-einen-Zukommende von ›Etwas‹ einerseits; und da ist das Von-einem-selbst-Ausgehende im Prozeß der sich bildenden Wahrnehmung andererseits. Auffallen und Aufmerken sind aber nicht rein und bruchlos komplementär. Wo sie aufeinandertreffen, entsteht Reibung, ein Bruch, eine Differenz. »Der Spalt zwischen Aufmerken und Auffallen«, schreibt Waldenfels, »wird sich niemals schließen, solange Erfahrung Erfahrung bleibt.«³⁷

Genau dieser virulente Punkt der Aufmerksamkeits-Initiation und -Lenkung sowie der Aufmerksamkeits-Brechung ist es, den das Fenster, als Schwelle zwischen Innen und Außen, markiert; als den Prozeß, als die Performance von Wahrnehmung zwischen Innen und Außen, als das Aushandeln eines die Wahrnehmung steuernden Rahmungs-Experiments. Mit der Terminologie Ernst Pöppels könnte man sagen: Es ist der Konflikt, es ist die Reibung zwischen ›innerem‹ und ›äußerem‹ Fenster, an der das Experiment mit Wahrnehmung und Wahrnehmungs-Steuerung angestellt wird: und zwar primär durch die Kunst. Denn das Unverfügbare, das an dieser Grenzstelle zutage kommt, ist ja das eigentliche Wirkungs- und Argumentationsfeld der Kunst; an ihm arbeitet die bildende Kunst wie die Literatur unablässig wie unabschließbar: die erstere, indem sie den Blick und seine personale Struktur immer wieder in Frage stellt; die letztere, indem sie mit Narrativen experimentiert, die aus dem Blick und im Dialog entwickelt werden.

Das Fenster, eines der entscheidenden Architektur-Ereignisse³⁸ in der Geschichte der Wahrnehmung, wird so zu dem Ort, an dem die Entscheidung über die Ausrichtung der Aufmerksamkeit fällt: und damit

³⁵ Pöppel: *Der Rahmen* (wie Anm. 18), S. 109, 111ff., 137ff. und öfter.

³⁶ Lampugnani (Hg.): *The Architecture of the Window* (wie Anm. 21).

³⁷ Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* (wie Anm. 33), S. 65–72, hier S. 67.

³⁸ Lampugnani (Hg.): *The Architecture of the Window* (wie Anm. 21).

die Entscheidung über die Belehnung der Welt mit kulturellem Sinn, mit Bedeutung, mit Handlungsimpulsen.

IV

In diesem Feld der Aufmerksamkeitslenkung als der eigentlichen Dynamik der Kultur finden sich – wenn man so sagen darf – zwei exemplarische Urszenen der Blick-Konstruktion, die die Welt in der Wahrnehmung zu erfassen suchen; Urszenen, die mit zwei konkurrierenden oder komplementären Modellen der Blickausrichtung experimentieren; nämlich mit dem panoramatischen Blick aus der zu erklimmenden Höhe einerseits; und mit dem durch das Fenster fokussierten Blick andererseits. Man könnte sagen, daß ›Welt‹ oder ›Landschaft‹, als ästhetische Erfahrung von Natur, durch diese beiden Urszenen in der abendländischen Kulturgeschichte zweimal neu erfunden wurden.

Da ist auf der einen Seite Petrarca, der 1335, bei seiner Besteigung des Mont Ventoux in der Provence, den Blick des Philosophen, im Weg nach oben, auf die Natur richtet – und sich dabei der Irritation dieses Blickes durch die plötzlich entbundene ästhetische Kraft der beobachteten Natur bewußt wird.³⁹ Es war Joachim Ritter, der in einem legendären Aufsatz mit dem Titel »Landschaft« auf dieses Kernereignis in der Geschichte der Wahrnehmung aufmerksam gemacht hat.⁴⁰

Da steht aber, auf der anderen Seite, Leon Battista Alberti, mit seinem Traktat »Della Pittura« von 1435/36.⁴¹ Ihn interessiert der durch einen Rahmen fokussierte Blick auf die Welt. Es ist der stereometrische Blick des Mechanikers und Mathematikers, der, als Maler, der er gleichzeitig ist, behauptet, ein Bild nur dann malen zu können – das heißt aber: es gestalten und sinnvoll herstellen zu können –, wenn er, wie er schreibt, »auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck« gezeichnet

³⁹ Petrarca's Bericht über die Bergbesteigung in einem Brief an Diogini da Borgo San Sepolcro ist zugänglich in: Petrarca: Dichtungen, Briefe, Schriften. Ausgew. und eingel. von H.W. Eppelsheimer. München 1956, S. 80ff.

⁴⁰ Joachim Ritter: Landschaft (1963). Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Ders.: Subjektivität. Frankfurt a. M. 1974, S. 141–163.

⁴¹ Leon Battista Alberti: Della Pittura – Über die Malkunst. Italienisch und Deutsch. Hg., eingel., übers. und komm. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Darmstadt 2002.

habe, von dem er annehme, daß es »ein offenstehendes Fenster« sei, »durch das [er] betrachte, was hier gemalt werden soll.«⁴²

Diese beiden Blickkonstruktionen Petrarcas und Albertis, die panoramatische und die durch Fensterrahmung fokussierte, gehören in der Geschichte der Wahrnehmung fortan auf spannungsreiche Weise zusammen und haben in der Literatur, die den Blick auf die Welt und das Subjekt in ihr immer wieder von neuem probt, Schule gemacht. Am eindrucksvollsten läßt sich dies vielleicht mit der Wirkung dieser beiden Dispositive auf Goethe vergegenwärtigen.⁴³ Ich wende mich zunächst dem panoramatischen Modell Petrarcas zu, um dann, als dessen Gegenpart, das Fenstermodell Albertis in seiner Wirkung zu erläutern.

Petrarca beschreibt in einem berühmten Brief seine Besteigung des Mont Ventoux, am 26. April 1336, die erste »erlebte« Naturschilderung in der europäischen Literatur; eine Beschreibung, die dazu dient, die Selbstbehauptung des Subjekts gegenüber der Erhabenheit der Natur zu überprüfen. Und Petrarca kommt zu der Einsicht: »Nichts ist bewundernswert außer der Seele, nichts ist groß neben ihrer Größe.«⁴⁴ Trotz dieser definitiven Abwertung der ästhetischen Kraft der Natur entwickelt sich diese Szene zum Paradigma für die kommende Literatur und ihre Konstruktion von Subjektivität angesichts der Natur.

Es war Goethe mit seinem Gedicht »Harzreise im Winter« von 1777, der diese Szene auf unvergleichliche Weise nachgestellt hat. Goethe inszeniert ein Wahrnehmungsereignis als Poesie; man könnte auch sagen, er erfindet Poesie als Wahrnehmungsereignis. Und zwar tut er dies auf folgende Weise: Goethe unterrichtet niemand von seinem bislang unerhörten Vorhaben, im strengsten Winter einen beschneiten Berg zu besteigen – nämlich den Brocken im Harz. Am 10. Dezember 1777 bricht er allein und heimlich auf. Und die bis dahin für unmöglich gehaltene Besteigung gelingt. Es ist die bewußte, künstlich inszenierte Umsetzung eines Körperereignisses in ein Schriftereignis der Literatur. Der schrittweise Aufstieg auf den Berg und die stufenweise Erweiterung des Horizonts werden zur doppelten

⁴² Ebd., Kap. 19, S. 93.

⁴³ Es war schon der junge Goethe, der dieses Doppelmodell aufgriff und verarbeitete, und es war der späte Goethe, der es kategorial wie exemplarisch in seiner »Novelle« noch einmal durchexerzierte. Vgl. hierzu meinen Aufsatz: Fernrohr und Flöte. Erzählte Räume in Goethes »Novelle«. In: DVjs 84 (2010), S. 342–363.

⁴⁴ Petrarca: Dichtungen, Briefe, Schriften (wie Anm. 39), S. 87.

Konstruktion des erlebenden Selbst und des Kunstwerks, das im Erleben entsteht. Das Gedicht sagt es mit seiner ersten Strophe:

Dem Geyer gleich,
Der auf Morgenschloßen Wolken
Mit sanftem Fittich ruhend
Nach Beute schaut,
Schwebe mein Lied⁴⁵

Der Vorgang, auf den es mir ankommt, ist der folgende: Goethe schafft, durch einen inszenatorischen Akt, die Gelegenheit für ein Blick-Ereignis, welches bewirkt, daß das Erlebnis des Bedeutens der Welt zustande kommt und daß es Sprache wird: daß sich also ein Narrativ artikuliert.

Nun zum zweiten Paradigma. Komplementär zu diesem im Aufstieg auf einen Berg gewonnenen panoramatischen Blick, der zum Gedicht, das heißt aber: zur Welt-Ordnung durch Sprache wird, ist der Blick durch das Fenster aufzufassen, der einen analogen Prozeß der Selbstfindung des Subjekts und seiner Wechsel-Erkennung mit einem Du und der Welt einleitet: als ein fokussierender Blick. Man könnte sagen, daß Alberti diese Situation am Fenster als Ort der Selbstfindung in der fokussierten Weltwahrnehmung für die Malerei gewissermaßen theoretisch »erfunden« hat. Die Literatur hat sie aber vorweggenommen und, lange vor dem Theoretiker Alberti, als Inzitant von Narrativen aufgefaßt, die zu Erkennungs-Szenen führen. Man erinnere sich des Kirchenvaters Augustinus und einer berühmten Szene, die sich im neunten Buch, im zehnten Kapitel seiner »Konfessionen« findet und die um das Jahr 400 zu datieren ist.⁴⁶ Diese Szene liefert das Paradigma der Selbstfindung und Wechselerkennung des Subjekts zwischen dem Blick nach außen und demjenigen nach innen, der im Dialog erworben wird: dem Blick auf die äußere Landschaft in der Natur und dem Blick auf die innere Landschaft der Seele. Es ist die Szene und jener Augenblick gemeint, wo Augustinus, mit seiner Mutter Monica bei deren Abschied in Ostia, am Fenster steht und versunken ist in den gemeinsamen Blick auf den

⁴⁵ Text der ersten Fassung nach Albrecht Schöne: Götterzeichen. Liebeszauber. Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte. München 1982, S. 20.

⁴⁶ Augustinus: Confessiones. Bekenntnisse. Lateinisch und Deutsch. Eingel., übers. und erläut. von Joseph Bernhart. Darmstadt 1984, Neuntes Buch, Kap. X, Abschn. 23.

Garten; zugleich vertieft in das große Gespräch über die Menschenordnung, die Weltordnung und die Gottesordnung. Es ist ein Augenblick innigster Selbsterkundung der beiden Dialogpartner, ja ein Augenblick der Bekehrung, der Konversion. Es ist der Moment, in dem Augustinus zum christlichen Glauben findet, sich selbst und die Welt in neuem Licht wahrnimmt.

Seit der Konzeption dieser Szene durch Augustinus ist der Blick durch das Fenster auf die Landschaft der Welt zugleich der Prüfstein für die Erfahrung von Individualität und liebendem Bezug. Man könnte auch sagen: Diese Szene ist ein Prüfstein für die ›Theorie‹ der Welt, im griechischen Sinne des Wortes; als die ›Öffnung eines Schauraums‹, in dem Sehen, Begehren und Ordnen ineinanderwirken. Die Szene des Fensterblicks ist also zugleich der Augenblick der Erfindung eines neuen Konzepts von Individualität, die aus dem Dialog, aus dem Narrativ, das die Partner gemeinsam entwickeln, geboren wird.

Die bekannteste Wiederbelebung dieser von Augustinus gestellten Urszene des liebenden Paares am Fenster, das den Sinn seines Lebens sucht, ist dann die unvergeßliche sogenannte ›Klopstock‹-Situation in Goethes »Werther«-Roman. Wie Goethes panoramatischer Blick in der »Harzreise« in Bezug auf Petrarcas Anabasis, so ist Goethes »Werther«-Text, in Bezug auf Augustinus und Alberti, eine der wichtigsten literarischen Fortschreibungen der Individualität in der Welt gründenden Szenen. Bei der genannten ›Klopstock‹-Situation handelt es sich um das Miteinander am Fenster von Werther und Lotte, in dem Augenblick, in dem das während des Tanzvergnügens ausgebrochene Unwetter sich zu verziehen beginnt.⁴⁷ Diese Situation ist die zentrale Erkennungsszene der beiden Protagonisten des Romans. Lotte und Werther haben den eigentlich (wegen Indezenz)⁴⁸ behördlich noch verbotenen Walzer getanzt und den Rausch des Begehrens erfahren. Das Gewitter, als Bedrohung von draußen, hat den Tanz unterbrochen. Beim Nachlassen des Regens treten Werther und Lotte ans Fenster. Lotte spricht den Namen Klopstock vor sich hin und beide erfahren, in einem *coup de foudre*, ihr Wechselsehverstehen im Sinne liebenden Wechselerkennens. Denn beide kennen Klopstocks Gedicht »Die Frühlingsfeier« auswendig, ein Gedicht, das

⁴⁷ Erster Teil, Brief vom 16. Juni.

⁴⁸ Vgl. Rémi Hess: Der Walzer. Geschichte eines Skandals. Hamburg 1996; ferner meinen Aufsatz: »Tanzen muß man sie sehen!« (wie Anm. 3)

genau diese Situation eines Gewitters und seines Abklingens als einen Moment der Ordnung, die in das Chaos kommt, also des Welt- und Selbst-Erkennens feiert.

Mit der exemplarischen Gestaltung und komplementären Zuordnung dieser beiden Szenen wahrnehmenden Welt- und Selbsterkennens – in der »Harzreise« und im »Werther« – hat Goethe Leitbilder der literarischen Weltwahrnehmung geschaffen, die aus der Literatur nicht mehr wegzudenken sind;⁴⁹ und zwar als ein zweifaches Spiel: das Spiel zwischen einem Blick auf das Ganze beim Aufstieg in die Höhe, im Sinne einer ›theoria‹, als Öffnung eines Schauraums einerseits; und das Spiel mit dem Blick auf das Einzelne, der durch das Fenster, durch Rahmung und Fokussierung gelenkt wird, andererseits.

V

Wie beide Modelle, das panoramatische Petrarca's und das fokussierende Albertis, auf kunstvolle Weise in immer neuen Varianten kontaminiert werden, möchte ich nun noch an zwei bedeutenden Texten des 19. Jahrhunderts erörtern: der Novelle »Des Veters Eckfenster« (1822) von E.T.A. Hoffmann als einem Wahrnehmungsexperiment auf der Grenze zwischen Romantik und Realismus, das in seiner Komplexität seinesgleichen sucht, auf der einen Seite; an dem Roman »La chartreuse de Parme« (1839) des französischen Autors Stendhal, der ein vergleichbares Experiment auf die Wahrnehmung in der Zeit der Restauration – und kurzen Wiederkehr Napoleons in den hundert Tagen – anstellt, auf der anderen Seite.

Bevor ich mich diesen beiden Texten von Hoffmann und Stendhal zuwende, ist aber noch auf ein Moment aufmerksam zu machen, das sich mit dem Motiv des wahrnehmenden Blicks in der Erkennungsszene verknüpft: sei es vom Gipfel eines Berges, sei es bei der Fokussierung durch den Rahmen des Fensters, nämlich die Frage nach den Medien solcher Wahrnehmung und ihrer Verstärkerfunktion. Es geht, seit Lichtenberg und Jean Paul, seit Brentano oder Goethe, um die Rolle solcher Instrumente der Wahrnehmungsintensivierung wie Fernrohr, Feldste-

⁴⁹ Vgl. meinen Aufsatz: Landschaft im Fenster (wie Anm. 3).

cher, Opernglas, Mikroskop, Aussichtsturm oder Luftballon.⁵⁰ Wahrnehmungsgeschichte ist ja auch eine Geschichte der Experimente mit den Medien der Wahrnehmung und ihrer technischen Verbesserung.

Dieses Bewußtsein von der mit dem Blickdispositiv des Fensters verbundenen Situation als einer medial gesteuerten ist übrigens bei den Malern schon früh vorhanden. Schmoll gen. Eisenwerth gibt in seiner Studie zum Fensterbild zwei Beispiele: eines aus dem 18. Jahrhundert, van Loos Gemälde »Familie des Künstlers mit camera obscura« von 1764,⁵¹ und eines aus dem 19. Jahrhundert, Carl Ludwig Kaaz' (1776–1810) Gemälde »Aussicht aus der Villa Grassi bei Dresden« von 1807.



Abb. 17: Carl Ludwig Kaaz: »Aussicht aus der Villa Grassi bei Dresden« (1807)
Privatbesitz, Dortmund

⁵⁰ Vgl. meinen Aufsatz: Fernrohr und Flöte (wie Anm. 43).

⁵¹ Schmoll gen. Eisenwerth: Fensterbilder (wie Anm. 4), S. 20, Nr. 15.

Das Bild von Carl Ludwig Kaaz erweist sich in diesem medialen Zusammenhang als besonders ergiebig. Der Blick geht zum Teil durch die freie Luft, zum Teil ist er durch Glas gefiltert. Die Sprossenfenster geometrisieren den gerichteten Blick. Die Spiegelung im geöffneten Fensterflügel bricht die Perspektive. Der geraffte Vorhang links oben weist auf das Inszenierte der Situation. Auf dem Fensterbrett steht ein Taschenperspektiv, neben diesem liegt ein aufgeschlagenes Buch, dessen Buchstabenreihen sichtbar sind. Hinter dem rechten Fensterflügel ist, halb nur diaphan, durch das spiegelnde Glas sichtbar, eine Palette an der Wand befestigt. Schmoll faßt dieses Bild als Allegorie des Augensinns auf⁵² und legt die Bedeutung des Fensters als ›Auge‹ nahe. Man könnte hinzufügen, daß dieses künstliche Arrangement zugleich von der medialen Verfassung dieser Blicksituation am Fenster zeugt: der Blick und sein Gesehenes, welche über die ›Szene‹ des Fensters an die Malerei und an die Schrift der Buchstaben vermittelt werden. Es sind also in diesem Bild beide in der Kultur dominanten Medien der Welterfahrung repräsentiert, das der Malerei und dasjenige der Texte.

Literarische Texte greifen, wie ich mit »Des Veters Eckfenster« und Stendhals Roman »La chartreuse de Parme« zeigen möchte, die Errungenschaften der technischen optischen Medien auf und werden so zu Generatoren neuer Textlandschaften, zu Ausgangspunkten für neue Modelle der Narration. Die beiden Vettern in Hoffmanns Erzählung erklimmen keinen Berg, sondern nutzen das hohe Stockwerk in einem Haus am Berliner Gendarmenmarkt als Beobachtungspunkt: Und sie bedienen sich am Fenster eines Fernglases. Und parallel dazu: Fabrice del Dongo, der Held des Romans »Die Kartause von Parma«, bezieht (freiwillig/unfreiwillig) seinen Beobachtungsposten auf dem Farnese-Turm, dem höchsten Punkt der Stadt: Und er bedient sich dabei eines Signalcodes zur Verständigung durch das Fenster.

An dieser Stelle ist aber noch etwas anderes anzumerken: Mit der technischen Schärfung des Blicks ist nicht ohne weiteres auch eine Verbesserung der Wahrnehmung verbunden. Die komplementäre Zuordnung von mentalem Apparat und fokussierendem optischen Gerät führt nicht ohne weiteres zu der Gültigkeit der Aufklärungsdevise ›Ich habe eine Zentralperspektive, also bin ich‹. In den drei Erfindungen des Fernrohrs,

⁵² Vgl. ebd., S. 116.

des Feldstechers und des Luftballons (auch das Mikroskop gehört in diese Reihe), die eine neue Experimentiersituation der Wahrnehmung ermöglichen und darstellen, spiegelt sich vielmehr die tiefgreifende Irritation des Wahrnehmungsgeschehens, das doch eigentlich durch die Konstruierbarkeit der Zentralperspektive endlich als präzise gesichert gegolten hatte.

Ich komme nun zunächst auf Hoffmanns Erzählung »Des Veters Eckfenster« zu sprechen. In der Reihe literarischer Fensterszenen als Erkennungsszenen nimmt dieser Text ganz ohne Frage eine Schlüsselstellung ein. Er erzählt von einem Vetternpaar, das vom Fenster eines hohen Hauses am Berliner Gendarmenmarkt die Welt der modernen Großstadt wahrzunehmen versucht – und damit zuletzt scheitert; wobei ihr Selbst- wie ihr Weltgefühl gefährlichen Schaden leiden. Das Medium, dessen sie sich zur Wahrnehmung der Großstadt-Welt und zur Orientierung in dieser bedienen, ist ein Fernglas.⁵³ Hoffmann verknüpft also die beiden Blick-Paradigmen des Aufstiegs auf die Höhe (Petrarca) und der Beobachtung nach draußen durch das Fenster (Alberti) mit den Medien der Darstellung von solcher wahrzunehmenden Welt: dem Blick mit dem unbewaffneten Auge; dem Blick durch das Fernglas; der Fixierung des Erblickten durch die Schrift.

Das Experiment des Fensterblicks der beiden Vettern aus der Höhe scheitert aber schließlich an einer doppelten Gespaltenheit: Es scheitert zum einen an der Gespaltenheit der Autorfigur in die beiden Vettern (ein erzromantisches Motiv, das des Doppelgängers); der eine der beiden kann beobachten, hat aber eine Schreibhemmung; der andere kann flüchtig schreiben, aber er besitzt keine Beobachtungsgabe. Die zweite Gespaltenheit betrifft aber dann die beobachtete Welt. Wirklichkeit erweist sich nicht als ein homogenes Gebilde, sondern als dynamischer, dysfunktionaler Prozeß eines fortgesetzten Umschlagens von Faktischem in Fiktionales und von Fiktionalem in Faktisches – es ist das Darstellungsparadigma der Romantik schlechthin.⁵⁴ So führt der Dialog am Fenster zwar zu einer Reihe von Narrativen, aber zu keinem Welterkennen mehr. Die Doppelinstantz von Beobachter und Schreiber vermag nicht mehr zur wahrnehmenden Instanz des klassischen ›Autors‹ zusammenzuwachsen.

⁵³ Alfred Hitchcocks Film »Das Fenster zum Hof« wird diese Konstellation aufgreifen.

⁵⁴ Vgl. meinen Aufsatz: Ausblicke. E.T.A. Hoffmanns letzte Erzählung »Des Veters Eckfenster« (wie Anm. 3).

Protagonisten der Erzählung sind nicht mehr in erster Linie die beiden auf die Welt blickenden Figuren am Fenster; sondern eigentlicher Protagonist ist der Prozeß der Wahrnehmung selbst. Es ist ein Prozeß der Koinzidenz von ›geblendeter‹ Beobachtung und radikaler Schreibhemmung; ein Prozeß, in dem ein neues Konzept von Wirklichkeit – als die Verkeilung von Faktischem und Fiktionalem in ihr – und ein neues Konzept von Subjektivität – der Konflikt im Subjekt zwischen Beobachter und Gestalter (Konstrukteur) von Wirklichkeit – in aller Schärfe zutage treten. Aus dem bewaffneten Blick entsteht ein Dialog konkurrierender, einander zerreibender Narrative.

Mit meinem letzten Beispiel wende ich mich nun einem der bedeutendsten Romane des 19. Jahrhunderts zu, der die Fensterszene in Verbindung mit dem Panorama-Blick von oben als Orientierungsritual ganz und gar in den Mittelpunkt rückt – ich meine Stendhals Roman »La chartreuse de Parme«, der 1839 erschien.

Dieser Roman hat ein einziges Thema: die Suche des Protagonisten Fabrice del Dongo nach dem Gefühl passionierter Liebe; nach der authentischen erotischen Erkennungsszene zwischen Mann und Frau; nach dem Erlebnis der ›Liebe auf den ersten Blick‹, dem *coup de foudre*, als Erfüllung des höchsten Lebenssinns. Der Roman setzt dabei in ein Narrativ um, was Stendhal in seinem ›Lebenswerk‹, dem umfangreichen Traktat »De l'amour«,⁵⁵ als Theorie der Kristallisation im Entstehen der Liebe zu beschreiben sucht; Kristallisation als ein Prozeß der immer ausschließlicher werdenden Fokussierung erotischer Aufmerksamkeit auf den geliebten Menschen verstanden.

Stendhals »Kartause von Parma« schildert die Welt in der Zeitspanne zwischen 1796 und 1815: Es ist die Welt zwischen Napoleons Einmarsch in Mailand, als Schlüsselereignis der Unterwerfung Italiens, und der Niederlage des Napoleonischen Heeres bei Waterloo nach Napoleons Rückkehr aus Elba. In dieser kriegerischen Welt sucht Fabrice zwei Karrieren zu realisieren, die ihm die Erreichung seines Lebenszieles eines vollendeten, voll entfalteten Individuums ermöglichen sollen: eine Karriere als militärischer Held in der Schlacht; und eine Karriere als Liebender im Zuge einer ›grande passion‹. Beide Karrieren werden ihm verwehrt. Die Karriere als militärischer Held scheitert an der Unübersichtlichkeit der

⁵⁵ Stendhal: De l'amour. Chronologie et préface par Michel Crouzot. Paris 1965.

Schlacht bei Waterloo, in der Fabrice nur im Nebel herumstolpert, ohne Freund und Feind unterscheiden zu können. Die Karriere als großer Liebender scheitert an der restaurativen Intrigen-Gesellschaft und Kleinstaaterei, in der er in Italien zu leben gezwungen ist.

Das Besondere an Stendhals Roman ist aber nun, daß sein Held sich das Szenario einer großen Passion, welches ihm die Gesellschaft und ihre Verhältnisse und Institutionen verweigern, wie aus Trotz selbst erschafft: als die Fensterszene, in der sich Mann und Frau, ausschließlich aufeinander bezogen (›fokussiert‹), als große Liebende wahrzunehmen und zu erkennen vermögen, gegen eine geldgierige und intrigante Welt. Fabrice del Dongo konstruiert genau jene Szene selbst, die dem Goetheschen Werther von einer poetischen Welt, der Welt der Empfindsamkeit, gewissermaßen ›geschenkt‹ wird, aus eigener Erfindungskraft gegen eine bornierte Gesellschaft; und zwar als eine Architekturphantasie: als Gewinnung eines erhöhten und isolierten Orts, nämlich des höchsten Bauwerks der Stadt, von dem aus er durch das Fenster mithilfe verschiedener Zeichensysteme und semiotischen Praktiken mit seiner Geliebten zu kommunizieren vermag, in einem Spiel der passionierten Liebesblicke. Diese werden aber nicht aus der Position der beiden Liebenden nebeneinander getauscht, wie bei Werther und Lotte, sondern aus der Stellung einander gegenüber, durch das Fenster und die Schwelle, die es bildet, getrennt.

Den Anfang in dieser Geschichte einer (inszenierten) großen Passion macht eine Prophezeiung des von Fabrice verehrten Abbé Blanes, Fabrice werde lange Zeit in einem Gefängnis verbringen. Diese Prophezeiung wird zum Steuerungselement von Fabrizio's Leben. Als er Clelia erblickt ist sein erster Gedanke: »Sie wäre eine reizende Gesellschaft im Kerker!« (S. 102) Und er beginnt, auf sein Ziel hinzuarbeiten; er läßt sich in ein Duell verwickeln und wird von seinen Feinden in den Gefängnisturm auf der Zitadelle von Parma verbannt. Aus dem Fenster seiner Zelle in diesem sogenannten »Farneseturm« blickt er in das Fenster Clelias, welche die Tochter des Generals ist, der als Direktor des Gefängnisses in der Zitadelle wohnt.

Von diesem Augenblick an entspinnt sich über und durch das Fenster der Dialog zwischen den beiden Liebenden. Der Farneseturm erhebt sich mit 180 Fuß Höhe auf der Plattform oben auf der Zitadelle. Vom Fenster

aus – so heißt es im Text – »überschaute Fabrizio die weite Ebene und weit in der Ferne die Alpenkette« (S. 366). So gewinnt er als erstes den Panorama-Blick. Als nächstes aber gewahrt er, im fokussierenden Blick aus dem Fenster, Clelia, die Geliebte. Sie seien ja beide hier allein, konstatiert er, und versucht, diesen Doppelblick der Passion zu stabilisieren; und zwar als zweiseitig gerahmten Blick, als Fenster-Perspektive. Seine Feinde, die ihn gefangenhalten, suchen das zu verhindern; erst durch Bretterschirme am Fenster, die den Blick einschränken; dann durch Anbringung von Fensterblenden, die den Blick hinaus unmöglich machen. Fabrice – und Clelia ihrerseits – erfinden technische und semiotische Maßnahmen, der Schließung des Fensters zum Trotz. Er, Fabrice, agiert mit gestischen Zeichen, die in die Ferne wirken. Sie, Clelia, sucht ihr Klavierspiel zum Kommunikations-Medium zu machen. Fabrice kombiniert Buchstaben, die er mit Kohle auf die Handflächen zeichnet, zu Zeichen- und Wörterketten. Er schmuggelt Briefe aus dem Turm. Er schreibt Buchstabentäfelchen und übermittelt damit seine Botschaften. Er gibt Lichtsignale, wobei er zunächst analog verfährt, dann aber den Code verschlüsselt – Stendhal profitiert hier von seiner Erfahrung aus den Napoleonischen Kriegen mit militärischer Nachrichtentechnik. Fabrice schleudert Bleikugeln mit Liebesbotschaften aus dem Fenster. Und er bohrt schließlich Löcher in die Bretterblenden, um den Blick durch das Fenster auf Clelia wiederzugewinnen. »Dieser Augenblick«, so heißt es im Text,

war unvergleichbar der schönste in Fabrizio's Leben. Mit welcher Begeisterung hätte er die Freiheit zurückgewiesen, wenn man sie ihm in diesem Augenblick angeboten hätte (S. 385)

Als ihm wenig später die Möglichkeit zur Flucht tatsächlich geboten wird, erklärt er kategorisch: »Ich will nicht flüchten. Ich will hier sterben!« (S. 414)

Stendhals Roman ist deshalb für die Geschichte des Fensterblicks in der Literatur von so zentraler Bedeutung, weil er nicht nur seine ganze Romanhandlung auf die Fensterszene als Erkennungsszene passionierter Liebender abstellt, sondern zugleich das Konstruktionsprinzip dieser Szene vor Augen bringt und seinen Helden damit experimentieren läßt. Fabrice, der Protagonist des Romans, wartet nicht, bis die Erkennungsszene sich wie von selbst einstellt, ihm also ohne eigenes Zutun wider-

fährt, sondern er ›fabriziert‹ sie – *nomen est omen* – in eine Welt hinein, die großer Passionen längst nicht mehr fähig ist. Fabrizio verwirklicht für sich aus einer Lebensprognose, die er ernst nimmt, eine für seinen Lebensbau entscheidende Architekturphantasie, und zwar tut er das in drei Szenarien. Da ist einmal die Fläche der ebenen Welt, in der unübersichtliche Schlachten und kleinliche Intrigen stattfinden: ein verdorbenes Panorama. Da ist des weiteren das Turmzimmer, als Gefängnis, das einen Fensterblick auf die Geliebte gewährt und – unter stärksten medialen Anstrengungen – einen Dialog mit ihr ermöglicht: die große Passion. Und da ist zuletzt die Kartause von Parma, einstöckig und ohne Fenster nach außen, in die Fabrizio sich nach dem Tod Clelias zurückzieht, um zu sterben: fatale Einsamkeit. Fabrizio's Lebenswerk, wenn man denn sein Tun so nennen will, kombiniert also alle drei Momente, die in der langen Geschichte des Motivs bei der literarischen Konstruktion der Fensterszene eine Rolle spielen: die Situation am Fenster als Erkennungsszene aus dem fokussierenden Blick; die Gewinnung des höchsten Standpunkts – Berg oder Turm – als Bedingung der Möglichkeit des panoramatischen Blicks; und zuletzt der Einsatz technischer Mittel als Blickprothesen, wenn man es so ausdrücken will,⁵⁶ die auf Einsicht zielen und Verwirrung stiften.

VI

Ein kurzes Fazit ist zu ziehen: Wenn man Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft betreiben möchte, und dies war hier in diesen Überlegungen der Fall, dann liegt es nahe und ist fast unausweichlich, diese doppelte Fragestellung zugleich auf die Geschichte der Wahrnehmung zu beziehen. Wenn dies geschieht, richtet sich die Aufmerksamkeit in erster Linie auf die Dispositive, die Regelmechanismen und Ordnungsvorrichtungen dieses Wahrnehmungsgeschehens, von denen zwei besonders bedeutsame in meiner Darstellung eine Rolle gespielt haben: auf der einen Seite das Modell des Aufstiegs auf einen erhabenen Punkt und

⁵⁶ Sigmund Freud nennt in seiner Abhandlung »Das Unbehagen in der Kultur« (1930) den Menschen einen ›Prothesengott‹. Sigmund Freud: Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Bd IX: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Frankfurt a. M. 1974, S. 222.

die Entwicklung eines panoramatischen Blicks; auf der anderen Seite der Blick durch das Fenster aus dem Interieur in die Öffentlichkeit und, damit verbunden, die Öffnung einer fokussierenden Perspektive. Im kulturellen Prozeß kommt es – im Sinne von Experimenten auf die Differenzierung von Wahrnehmung, wie sie namentlich den Künsten obliegt – nicht selten zu Überschneidungen zwischen beiden Szenarien, dem panoramatischen und dem fokussierenden. Diese dienen dem Spiel der Wahrnehmung zwischen Ganzem und Einzelnem: Sie sind als Orientierungsexperimente in der Erkennungsszene aufzufassen. In diesem Prozeß verdienen technische Instrumente und semiotische Vorrichtungen, also die verschiedenen Wahrnehmungs-Prothesen, welche den Blick in diesen Szenarien bald verschärfen und bald verunklären, besondere Aufmerksamkeit: Instrumente wie Fernrohr, Feldstecher oder Opernglas, semiotische Apparate wie Lichtzeichen oder Buchstabensignale.

Aus den hier angestellten Überlegungen läßt sich ein Vorschlag zur Abgrenzung des Fensterblicks in der Malerei von demjenigen in der Literatur in Bezug auf Darstellung und Funktion solcher Ordnungstiftung wagen: Die Malerei richtet ihr Interesse vorwiegend auf das Fenster selbst als Schwellenmedium, auf seine bewegliche Position im Grenzfeld zwischen Innen und Außen. Der Blick aus dem Fenster in der Malerei rechnet dabei oft mit einer einzigen Figur: er artikuliert sich als Dispositiv, also als Vorrichtung der Steuerung perspektivischen Sehens. Der Blick aus dem Fenster in der Literatur dagegen geht zuletzt nicht auf die Schwelle, die das Fenster bildet, sondern auf die Erzählung, die an dieser Fensterschwelle geboren wird – aus dem Gespräch zweier Figuren. Der Blick aus dem Fenster in der Literatur entwickelt sich also dialogisch und gestaltet sich als Narrativ – es sind Blickgeschichten, die da erzählt werden. Einige dieser Geschichten sind bei den vorliegenden Überlegungen zur Sprache gekommen. Sie alle handeln vom Anfang des Blickes auf die Welt. Sie alle stellen die Frage nach der Entstehung von Kultur.

Stefan Tetzlaff

Paul Scheerbarts astrale Hermeneutik
Vorschlag zu einer Bestimmung
des Begriffs ›Neoromantik‹

I

Im Februar 1904 erscheint in der Zeitschrift »Kunst« eine Reihe von Zeichnungen Paul Scheerbarts unter dem Titel »Der magnetische Spiegel«. Eingebettet in einen pseudodokumentarischen Rahmentext illustrieren Kopffüßler und andere groteske Kreaturen den Erfahrungsbericht eines optisch-physikalischen Versuchs. Mit Hilfe einer in Schottland entdeckten Bauanleitung konstruiert der namenlose Berichterstatter einen magnetischen Spiegel, der ihm den Blick auf eine neue Kunst ermöglicht:

Rein äußerlich betrachtet, sind die geheimnisvollen Spiegel ganz einfache, spiegelnde Metallplatten.

Wird nun die nach der Vorschrift hergestellte Metallplatte zur Erdbebenzeit in die richtige Lage gebracht, so zeigt sich bei Beobachtung der Platte mit eigens präparierter Lupe ein Bild von besonderer Anziehungskraft. Und wer diese Bilder in den Hauptzügen richtig zu kopieren vermag, der hat die »neue Kunst« entdeckt.¹

Magnetismus und ›neue Kunst‹ verweisen auf eine romantische Poetik und deren Projekt einer wissenschaftlichen Erforschung des Paranormalen; ein solches Amalgam von Technologie und esoterischem Wissen zielt auf eine naturwissenschaftliche Metaphysik und die Sichtbarmachung des Unsichtbaren. Diese bewußt paradoxal entworfene »Physik der Geister«² manifestiert sich im romantischen Text als Verschaltung heterogener Diskurse und Wirklichkeitskonzepte; der Roman als Begegnungsraum von Naturwissenschaft und Übernatürlichem begründet mit

¹ Paul Scheerbart: Der magnetische Spiegel. In: Paul Scheerbart. Gesammelte Werke. Bd. 9. Gedichte. Zeichnungen. Theoretische Schriften 1. Hg. von Uli Kohnle. Bellheim 1994, S. 110–118, hier S. 112.

² So wird das Projekt treffend benannt in Arnims »Die Majoratsherren«. In: Achim von Arnim. Werke in sechs Bänden. Bd. 4. Sämtliche Erzählungen 1818–1830. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a. M. 1992, S. 107–147, hier S. 117.

seinem Anspruch, alles Sag- und Denkbare zu narrativieren, die romantische ›Neue Mythologie‹. Das Bild einer solchen Mythopoiesis als Menge von Einzeltexten, die in ihrer Eigenschaft, je untereinander verknüpfbar zu sein, ein eigenes, neu-mythisches Weltkonzept entstehen lassen, findet sich so auch bei Paul Scheerbart wieder, dessen Texte einander fortwährend kommentieren und ineinander abbilden. So beschreibt die »Jenseitsgalerie« (1907) ein dem magnetischen Spiegel ähnliches Verfahren, in dem astronomische Aufnahmen des Sternenhimmels, durch ein Mikroskop betrachtet, im Bereich jenseits des Neptun³ anthropomorphe Planeten und Meteorhaufen offenbaren. Der physikalische Zugang zum Übernatürlichen bildet den Kern einer ›Neuen Mythologie‹, sowohl einer romantischen als auch deren Wiederaufnahme durch Paul Scheerbart. Den Zusammenhang mit der idealistisch selbstreflexiven Poetik eines Novalis, Schlegel, Tieck oder Hoffmann benennt der Erzähldiskurs dabei ausdrücklich; so heißt es, um eine Vorstellung der beschriebenen magnetischen Spiegel zu bekommen, brauche man »nur an die magnetischen Spiegel zu denken, von denen in der romantischen Zeit so oft die Rede war.«⁴

Zwar nehmen Scheerbarts Texte damit offensichtlich Abstand von realistischen Schreibweisen, eine Periodisierung jedoch bereitet Probleme, da der Hauptteil des in den Jahren 1889–1914 entstandenen Werkes in die Zeit zwischen 1900 und 1910 fällt. Dieses erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts scheint in der Literaturgeschichte eine Verlegenheitsgeste hervorzurufen, insofern sie zur Abdeckung jener Lücke entweder die avantgardistische Moderne vordatiert⁵ oder das Konglomerat der Strö-

³ Neptun gilt 1904 noch als äußerster Planet des Sonnensystems und kann in diesem Kontext in »Der magnetische Spiegel« als Grenzstein des bekannten Raums gelesen werden; Pluto wird erst am 18. Februar 1930 von Clyde Tombaugh entdeckt.

⁴ Scheerbart: *Der magnetische Spiegel* (wie Anm. 1), S. 111f.

⁵ So positioniert Karl Riha die Texte Scheerbarts »zu den dezidiert modernen Programmansätzen des Futurismus, Dadaismus, Surrealismus etc. im Verhältnis einer losen – nicht zwingenden, aber doch auch nicht zufälligen – Vorläuferschaft« (Karl Riha: *Science Fiction und Phantastik. Zur unterschiedlichen literarischen Reaktion auf den technischen Prozeß um die Jahrhundertwende*. In: *Literatur in einer industriellen Kultur*. Hg. von Götz Großklaus und Eberhard Lämmert. Stuttgart 1989, S. 239–257, hier S. 256), während Fähnders auch solche vorgehenden Ansätze des Neuen bestreitet: »Nach 1900 stagniert die literarische Entwicklung« (Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart 1998, S. 10); Hermann Fischer-Harriehausen wiederum sieht in Scheerbart den ersten Expressionisten (Hermann Fischer-Harriehausen: *Auf der Suche nach Lemurien. Zur Geschichte des Expressionismus von Paul Scheerbart bis Gottfried Benn*. Berlin 1998, S. 7).

mungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts⁶ bis zum aufkommenden Futurismus und Expressionismus andauern läßt.⁷ Mit Scheerbart in dieser Grauzone verortbar sind Autoren wie Otto Julius Bierbaum, Gustav Meyrink, Salomon Friedländer (Mynona), Josef Popper-Lynkeus, Peter Hille und Christian Morgenstern, deren erzwungene Zuteilung zu einem der ›Ismen‹ – als Ausläufer, Randfigur oder Vorreiter – nicht recht überzeugen kann.

Der regelmäßige Bezug der Scheerbartschen Texte auf Theoreme und Konzepte einer romantischen Poetik böte zwar eine Kategorisierung als Neoromantiker an, dieser Begriff erweist sich aber als ebenso problematisch wie eine Kartographierung jenes Jahrzehnts überhaupt. Die überschaubare Forschungsliteratur findet ihren einzigen Konsens darin, den Begriff der ›Neuromantik‹ als »oberflächliche und behelfsmäßige, daher auch sehr umstrittene Bezeichnung«⁸ eher in Frage zu stellen als ihn zu klären. Einer epochenunabhängigen regelmäßigen Wiederkehr des Romantischen an sich⁹ stehen vielfach motivgestützte Untersuchungen

⁶ Den wohl umfangreichsten Katalog periodischer Binnendifferenzierung bietet mit 31 Stilrichtungen Hugo Schmidt (Hugo Schmidt: Impressionismus, Stilkunst. In: Geschichte der deutschen Literatur. Kontinuität und Veränderung. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Bd. 3: Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. Hg. von Erhard Bahr, Tübingen/Basel ²1998, S. 157–231, hier S. 170).

⁷ So beispielsweise bei Peter Sprengel (Peter Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. München 2004), der auf Jugendstil und Neuromantik direkt den Expressionismus folgen läßt. Ein ähnlicher Übergang zeigt sich bei Helmuth Kiesel (Geschichte der literarischen Moderne. München 2004) in der Aufeinanderfolge von Naturalismus und Futurismus oder bei Walter Fähnders, der dem »Stilpluralismus« und den »Ismen« der Jahrhundertwende« im Rahmen einer umfassenden Darstellung lediglich drei Seiten widmet (Fähnders: Avantgarde und Moderne [wie Anm. 5], S. 91–93).

⁸ Helmut Prang: Neuromantik. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. 2., neu bearb. Aufl. Bd. 2: L-O. Hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin 1965, S. 678–680, hier S. 678.

⁹ So beispielsweise in Heimo Schwilks Untersuchungen zu Botho Strauß' Romanen »Der junge Mann« und »Kongreß. Die Kette der Demütigungen« (Heimo Schwilk: Wendezeit – Zeitenwende. Beiträge zur Literatur der achtziger Jahre. Bonn/Berlin 1991) sowie Hilmar Schmundts Analyse von William Gibsons »Neuromancer« und Norman Ohlers »Die Quotenmaschine« (Hilmar Schmundt: Modems, Mythen, Neuromantik. Die Cyberpunkliteratur erschafft ein Archetypeninventar für das digitale Zeitalter. In: Sprache im technischen Zeitalter 33 (1995), Heft 135, S. 281–293); verhandelt werden Figuren der romantischen Poetik wie das Fragment und die Paradoxie, ohne jedoch ein mehrdimensionales Gesamtkonzept einer Neoromantik zu entwerfen, das sich (1) über das Zusammenspiel und (2) die Weiterentwicklung verschiedener romantischer Verfahren definiert. Gerade so ergäbe sich aber ein Mehrwert, der über romantizistische Heimatliteratur und einen obsoleten Begriff von Romantik als Eskapismus – wie ihn etwa Reinhild Schwede vertritt – hinausginge (vgl. Reinhild Schwede: Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Frankfurt a. M. 1987).

einzelner Text gegenüber,¹⁰ insgesamt aber lassen die bisherigen Ansätze ein stabiles Konzept vermissen, von dem aus Übertragungsleistungen auf ein ganzes literargeschichtliches Feld möglich und die Neoromantik als eigene Epoche erkennbar wird.

Daher soll der folgende Abriss Scheerbartscher Textverfahren als Vorschlag zu einem Motiv- und Verfahrensebene umfassenden Begriff der Neoromantik dienen, der sich über eine Weiterentwicklung romantischer Textstrategien erschließt. Das zu umreißende Konzept könnte so zwischen romantischem Bezugs- und emphatisch-modernem Fluchtpunkt einen systemisch sinnvollen Platz im literarhistorischen Kontinuum einnehmen. Scheerbarts Poetik würde als Weiterentwicklung selbstreflexiver Verfahren einer romantischen ›Progressiven Universalpoesie‹ lesbar, deren Inblicknahme der eigenen Materialität auf eine Textstrategie der emphatischen Moderne vorgreift. Scheerbarts Texte verhandeln sowohl das allgemeine Verstehen von Text als auch die eigene Verfaßtheit als eigentlich arbiträre Zeichen, die zuletzt vor allem eines sind: Erscheinungsweisen von Textur.¹¹ Eine Engführung der programmatischen Äußerungen Paul Scheerbarts mit der Poetik der Romantik soll die Produktion vollständig texturierter Literatur als konsequenten Endpunkt einer bereits im romantischen Literaturverständnis eingeleiteten Entwicklung zeigen.

Das beschriebene Konzept von Neoromantik versteht sich insofern als Alternative zur Periodisierungsvielfalt um 1900, als dem Wildwuchs der Spezialepochen so die produktive Einschreibung in einen Traditionszusammenhang gegenübersteht. Im Gegensatz zur Vielzahl von ›Ismen‹ steht der Begriff der Neoromantik nicht isoliert im vermeintlichen

¹⁰ Vgl. exemplarisch die Ansätze Helmut Motekats (Helmut Motekat: Die deutsche Neoromantik. In: Ukrainische Romantik und Neuromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur. Symposium der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Weltvereinigung der ukrainischen Exilschriftsteller, Literaturwissenschaftler und Kritiker ›Slovo‹ am 11. und 12. Januar 1983. Hg. von J. Bojko-Blochyn. Heidelberg 1985, S. 111–121, hier S. 112) und Justus Ulbrichts (Justus Ulbricht: Neuromantik – Ein Rettungsversuch der Moderne mit Nietzsche. In: Nietzscheforschung 11 [2004], S. 63–72), die sich am Neuromantikbegriff Hermann Hesses orientieren. Dieser sieht die Romantik aber bereits mit Novalis' Tod abrechnen und läßt damit das in der Hoch- und Spätphase der Epoche einsetzende Bewußtsein ihrer eigenen Aporien ungenutzt, um sie auf eine beinahe ausschließlich optimistisch-idealistische Frühromantik zu verengen.

¹¹ Zum Begriff der ›Textur‹, wie er im Folgenden verwendet wird, vgl. Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Tübingen 1994.

Niemandsland der Jahre zwischen 1900 und 1910, sondern zeigt eine Möglichkeit auf, die erste Dekade des 20. Jahrhunderts in das Kontinuum literarischer Bezugnahmen und Entwicklungen einzuordnen, aus diesen Referenzen heraus zu erklären und damit dem vorherrschenden motivgestützten (und in der Regel pejorativen) Begriff von Neoromantik entgegenzuarbeiten.¹²

II

Im Gegensatz zu Adolf Loos, dessen berühmtes Diktum vom »Ornament als Verbrechen« jede ornamentische Form als »Seuche« und als »Degenerationserscheinung«¹³ ablehnt, fordert Scheerbart in seinen kunsttheoretischen Schriften eine neue Form der Ornamentik im Sinne eines schriftähnlichen, allgemein zugänglichen Symbolinventars. Der Wunsch nach einer gemeinsamen Bildhaftigkeit ist lesbar als Wiederbelebung der Idee von einer »Neuen Mythologie«, einer Lesbarkeit qua Referenzsystem – dem, was Friedrich Schlegel vermißt, wenn er um die Wende zum 19. Jahrhundert attestiert, dem zeitgenössischen Dichten gebreche es »an einem festen Halt [...], an einem mütterlichen Boden, einem Himmel, einer lebendigen Luft«; die Diagnose lautet: »Wir haben keine Mythologie.«¹⁴ Als das »künstlichste aller Kunstwerke« macht das Konzept einer »Neuen Mythologie« in der Romantik Karriere. Zugleich aber fungiert die neue Mythologie als »Kunstwerk der Natur«, als um

¹² Exemplarisch für diese Sicht ist der Artikel »Neuromantik« von Jürgen Viering in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 2: H-O. Hg. von Harald Fricke. Berlin/New York ³2000, S. 707–709. Viering rät gar zur Vermeidung »des Ausdrucks *Neuromantik* als eines übergreifenden Sammelbegriffs, erst recht eines überzeitlichen Stilbegriffs« (S. 707; Herv. i. Orig.). Die problematisierten »fließenden Grenzen« ergeben sich jedoch gerade aus der Stofforientierung und es verwundert nicht, daß ein von vornherein und per definitionem als unscharf veranschlagter Begriff von Neoromantik letztlich als »epigonal«, »regressiv« und »dezidiert antimoder-nistisch« (S. 709) abgehandelt wird. Neoromantik weniger inhaltlich und an den Selbstaussagen seiner vermeintlichen Protagonisten, sondern vielmehr verfahrensanalytisch und aus der Tradition romantischer Poetologie gedacht, konturiert hingegen ein konzises, der emphatischen Moderne vorarbeitendes Konzept.

¹³ Adolf Loos: Ornament und Verbrechen [ursprünglich als Vortrag im Jahre 1908]. In: Adolf Loos: Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Bd. 1. Hg. von Franz Glück. Wien/München 1962, S. 276–288, hier S. 277ff.

¹⁴ Friedrich Schlegel: Rede über die Mythologie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Zweiter Bd.: Charakteristiken und Kritiken 1 (1796–1801). Hg. von Hans Eichner. München 1967, S. 311–322, hier S. 312.

eine »mythologische Ansicht der Natur«¹⁵ bereicherte Physik. Wenn in Hoffmanns »Abenteuer der Sylvesternacht« Peter Schlemihl und andere Figuren der Erzählung Adelbert von Chamisso zentrale Rollen spielen, wird der funktionale Aspekt einer »Neuen Mythologie«¹⁶ als eines gemeinsamen Themen- und Figureninventars deutlich, wie es eben die Helden und Götter der griechischen Mythologie waren. Das Netz neumythologischer Isotopien ist als Beglaubigung für das romantische Erzählen und dessen Absolutheitsanspruch angelegt. Die »Neue Mythologie« dient als Basis für das Projekt, einen ständig wachsenden, das Weltwissen vollständig narrativierenden Text zu produzieren, und fungiert so als Sammlung absoluter Wahrheiten und Verbildlichung der Weltverfaßtheit, d. h. als eine Art metaphysischer Leumund.

Als Schlüsseltext für den konkreten Eingang dieser Ideen in das Scheerbartsche Universum kann die Erzählung »Steuermann Malwu« gelten, deren Spezifikum in der bildlichen Engführung des Verstehens-Motivs, einer selbstreflexiven Präsentation von Literatur und der Verhandlung von Mythen liegt.

Als Schauplatz dient der Asteroid Vesta, dessen dichte Wolkenhülle und der daraus resultierende fehlende Ausblick ins All die Bewohner des Himmelskörpers auf das Monopol der eigenen Phantasie und damit auf die Literatur zurückwerfen:

[D]ie Vestabewohner wissen deswegen auch nicht, daß sie in einem Raume leben, dessen Hauptmerkmal eine vollkommen unverständliche Endlosigkeit ist. Die gesamte Literatur der Vestabewohner beschäftigt sich nur mit dem, was über den Wolken sein könnte – es ist eine große mythologische Literatur.¹⁷

Wie sich für eine Vielzahl weiterer Scheerbart-Texte erweist, vor allem »Lesabéndio«, sind Himmel und atmosphärische Hülle die zu durchstoßende Oberfläche, eine Trennmembran der Erkenntnis. Den Mythos-

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Der Begriff des Mythos hat im theoretischen Diskurs der Romantik stark normative Funktion. Vgl. Manfred Frank: *Kaltes Herz, Unendliche Fahrt, Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt a. M. 1989, S. 96: Als »Verständigtsein der Gesellschaftsteilnehmer untereinander und auf die Einträchtigkeit ihrer Wertüberzeugungen« leistet der Mythos eine »Rechtfertigung von Lebenszusammenhängen«.

¹⁷ Paul Scheerbart: *Steuermann Malwu. Eine Vesta-Novellette*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 6: *Erzählungen 1*. Hg. von Thomas Bürk u. a. Linkenheim 1990, S. 281–291, hier S. 281.

Begriff auf Aktualität zu verpflichten verweist das Konzept der Vestamythen an das Projekt einer Mythologie, die nicht »Restitution griechischer Mythen«, sondern »formale Konstruktion einer modernen Literatur in mythischer Gestalt«¹⁸ sein will, d. h. Sujets und Protagonisten bereitstellt, die aus dem Sinnzusammenhang hervorgehen, ein Abbild ihrer zeitgenössischen Kultur zu sein. Die Verschriftlichung jener inhaltlich nicht weiter beschriebenen Vestamythen bei Scheerbart wiederum bedient sich »einer komplizierten Bilderschrift«¹⁹ und nähert sich damit dem symbolischen Ornament und dem daraus gewonnenen Konzept einer romantisch-absoluten, d. h. aus sich selbst erklärbaren Allegorie. Herder beklagt als Vordenker einer romantischen »Neuen Mythologie« mit Blick auf die griechischen Mythen:

Die schönen Namen unsrer *Bäume* und *Blumen*, unsrer *Auen* und *Ströme*, unser *Mond* und unsre *Sonne* haben keine *Märchen* erzeugt, wie die Erzählungen der Griechen von *Apollo* und der *Daphne*, von *Apoll* und dem *Hyacinthus*.²⁰

Diese Beobachtung zielt auf eine ikonographisch-narrative Darstellung dessen, was (auch wörtlich) *hinter* den Naturerscheinungen vermutet wird, die sprachliche Bezeichnung der Dinge, deren Wirkmacht Narration hervorbringt. Pragmatischer ausgedrückt: Die Vestabewohner formulieren ihre phantasiegeleitete Erkenntnis vom Kosmos in einer Sprache, deren Schrift zugleich Bild und deren Bild Schrift ist. Die Einkleidung der Vestabewohner in diese ihre Textrollen komplettiert die Verschaltung der drei oben genannten Elemente; das im Wortsinne hinter Text verborgene Ich korrespondiert mit dem von Wolken verdeckten Ausblick in den offenen Raum; und das Verstehen von Text ist unabdingbare Voraussetzung, um sein Gegenüber zu erkennen. Verstehen und selbstreflexiver Verweis auf das eigene Verfahren und die eigene Funktion sind zuletzt organisiert über den Mythos als allumfassenden Kode, als hypertrophe literarische Weltformel.

¹⁸ Detlef Kremer: *Romantik*. Stuttgart/Weimar 2001, S. 111.

¹⁹ Scheerbart: *Steuermann Malwu* (wie Anm. 17), S. 281.

²⁰ Johann Gottfried Herder: *Iduna oder der Apfel der Verjüngung*. In: Johann Gottfried Herder. *Werke in zehn Bänden*. Bd. 8: *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800*. Hg. von Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt a. M. 1998, S. 155–172, hier S. 159 (Hervorh. im Original).

III

Auch Scheerbarts Berlin-Roman »Münchhausen und Clarissa« (1906) besteht zum größten Teil aus poetologischen Reflexionen, die über die längst vor Scheerbart entworfene Figur des Lügenbarons präsentiert werden. Dessen integrale Eigenschaft ist nicht nur die Fähigkeit, exzessiv Phantasmen zu produzieren, sondern er ist selbst auch als Kommentar auf die eigene Verfaßtheit als moderner Mythos lesbar. Münchhausen bietet sich dafür an, die Figur ist nicht antik, erfüllt aber die »Jederzeitlichkeit des Mythos«. ²¹ Münchhausen *ist* Mythos und *produziert* Mythen.

Zu Beginn des Romans, als der Baron anreist, gibt die Aufwärterin auf die Frage der Gräfin, wer der Neuankömmling sei, die einzig angemessene Antwort, indem sie auf dessen Bild zeigt; der Protagonist ist schon vor seiner Anwesenheit im Medium der Abbildung präsent. Eine bereits aus der Sicht der Diegese fiktive Figur kommt höchstlebendig zu Besuch, und das geschieht in einem Text, der den Anspruch erhebt, eben solche Figuren neumythisch wiederzubeleben und »weiterzuschreiben«. Der Text als Fragment einer neuen Ornamentik bildet die Rückkehr mythologischer Konzepte in der Person des Barons ab, während der Baron selbst ebenfalls Mythengenese vollzieht – die Manifestation des fiktiven Barons in der Erzählwelt spiegelt so das Textverfahren in einer Art poetologischer *mise en abyme*.

Diese Strategie einer Identifikation *qua* Abbildung überträgt sich auf das Handeln der Figuren: »Eine Vorstellung fand nicht statt; alle Anwesenden liessen dem Baron ihre Photographieen mit Widmungsinschriften überreichen.« ²² Und jenes Bild des Barons, auf das die Aufwärterin als Antwort deutet, ist zusammen mit dem Spiegel der Gräfin in einen Rahmen gefaßt; so werden Selbstreflexivität und Mythos auch bildlich in einen Frame integriert.

Am Abend des ersten Tages dann überreicht Clarissa dem Baron eine Orchidee, deren Foto sie von Münchhausen am darauf folgenden Tag im Gegenzug erhält. Auf der Plot-Ebene handelt es sich um die augen-

²¹ Markus Schwering: Die Neue Mythologie. In: Romantik-Handbuch. Hg. von Helmut Schanze. Stuttgart ²2003, S. 381–392, hier S. 381.

²² Paul Scheerbart: Münchhausen und Clarissa. Ein Berliner Roman. In: Paul Scheerbart: Gesammelte Werke. Bd. 4: Romane 4. Hg. von Thomas Bürk u. a. Linkenheim 1987, S. 463–612, hier S. 481.

zwinkernde Geste eines Mannes, der beweisen will, verantwortungsvoll mit dem Geschenk umgegangen zu sein. Eine abstraktere Lesart offenbart jedoch den Lügenbaron als Schnittstelle zwischen Gegenstand und Abbildung, er ist eine oder *die* personifizierte Poetik.

Der zeitliche Rahmen der Handlung erstreckt sich (eingefaßt von einem ›Vorspiel‹ und einem ›Nachspiel‹) auf die sieben Tage vom 16. bis zum 22. Januar 1905 und nimmt damit Bezug auf den biblischen Schöpfungszyklus. So verweist bereits die Struktur des Romans darauf, daß hier die Genese einer Ganzheit Thema ist. Inhaltlich über ein Minimum an Handlung konstruiert, bietet der Roman in der Hauptsache Raum für den Bericht des Barons von der Weltausstellung in Melbourne. Dabei steht die Weltstadt in der Tradition einer allegorischen Topographie der Romantik, deren Orte weniger für sich zu betrachtende Schauplätze als vielmehr ein spielbrettartiges Netz von Verweisstrukturen bilden. Während realistisches Erzählen konkrete, in der Regel über Adressen authentifizierte Orte entwirft, deren Verfaßtheit an ihnen selbst ablesbar ist, sind romantische Schauplätze über ihre Relation zu den übrigen Orten und Räumen der Erzählung definiert. Während es bei Fontane heißt, man befinde sich am »Schnittpunkte von Kurfürstendamm und Kurfürstenstraße«,²³ spielt der »Blonde Eckbert« dagegen in »einer Gegend des Harzes«,²⁴ deren Kodierung sich nur innerhalb der allegorischen Bezüge des Textes erschließt. Über ein realistisches Haus läßt sich sagen, es sei mittelständisch und stehe in der »Großgörschenstraße«,²⁵ die Hütte im »Blonden Eckbert« ist der Ort, an dem der Vogel ein anderes Lied singt als außerhalb. So wie darüber hinaus im romantischen Raum Figurenverfaßtheit und Textbegehren dargestellt sind,²⁶ ist auch Melbourne weniger die Hauptstadt Australiens als vielmehr der in einem Signifikanten verdichtete Knotenpunkt aller kunsttheoretischen Parameter der Scheerbartschen Poetik. Melbourne ist der immerferne Ort des vollständigen künstlerischen Gelingens; da klingt der Satz:

²³ Theodor Fontane: Irrungen, Wirrungen. In: Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe. Abt. 1. Bd. 4. Hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München 1974, S. 319–475, hier S. 319.

²⁴ Ludwig Tieck: Der blonde Eckbert. In: Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden. Bd. 6. Phantasia. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1985, S. 126–146, hier S. 126.

²⁵ Theodor Fontane: Die Poggenpuhls. In: Theodor Fontane. Werke, Schriften und Briefe. Abt. 1. Bd. 2. (wie Anm. 23), S. 479–576, hier S. 479.

²⁶ Jüngstes Beispiel einer solchen Toposanalyse ist Carsten Langes Studie Architekturen der Psyche. Raumdarstellung in der Literatur der Romantik. Würzburg 2007.

»[E]s ist sehr weit von hier bis Melbourne!«²⁷ mehr wie eine ewige künstlerische Wahrheit denn wie der Hinweis eines Reiseführers. Fotografien der Exponate kann es dementsprechend nicht geben; daß diese »auf der Herreise verloren[gegangen]«²⁸ sind, scheint so auch poetologisch motiviert. Und was der Baron von den Exponaten berichtet, klingt tatsächlich kaum durch die Realität einholbar. Die mobilen Residenzen auf dem Gelände der Weltausstellung machen eine Besichtigungsreise unnötig:

Man fährt, ohne zu bemerken, dass man fährt. Und man sieht sich dabei alles in bequemster Situation vom Fenster aus an und isst sein Frühstück dabei [...]²⁹

Kunst wird auf diese Weise nicht nur als, sondern auch in perpetuierlicher Bewegung wahrgenommen. Münchhausen beschreibt diesen Effekt einer unausweichlichen Dynamik als einen der Beschreibung geschuldeten, der im Erzählen an ihm selbst manifest werde:

»Wenn man diese Ausstellungsgeschichte erlebt,« sagte er leiser, »so wirkt sie ganz ruhig; wenn man sie aber erzählt, so strengt es doch sehr an, da die andauernde Bewegungskunst, die man zur Mitempfindung bringen muss, nicht zur Ruhe kommen lässt.«³⁰

Die gesamte Architektur ist eine bewegliche, deren Prinzip in Räumen besteht, die fortwährend ihre Anordnung wechseln und sich gegeneinander verschieben. So wird die Ausstellung als Kunstwerk nicht fixierbar und aus dem Blickwinkel der Rezeption unerschöpflich, der Betrachter kann »von dieser beweglichen Architektur immer neue köstliche Eindrücke empfangen«.³¹

Auch hier arbeitet Scheerbart mit einem romantischen Konzept über dasselbe hinaus, indem er die Idee einer unabschließbaren Text-Lektüre zur sich permutierenden Architektur ausweitet. Der Grundgedanke ist dabei, daß sich der romantische Text einer Letztbestimmbarkeit im Sinne eines hermeneutisch-interpretativen Endpunktes widersetzt und das von

²⁷ Scheerbart: Münchhausen und Clarissa (wie Anm. 22), S. 502.

²⁸ Ebd., S. 483.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., S. 484.

³¹ Ebd., S. 485.

Friedrich Schlegel geforderte »zyklische Lesen«³² notwendig macht. Eine solche kreisförmige Struktur, eine hypertextähnliche Verkettung von Querverweisen zeichnet eine Vielzahl romantischer Romane aus, wie beispielsweise die »Lebensansichten des Katers Murr« oder die »Nachtwachen«; die »um sich selber kreisend[e] [...] Struktur des Textes«³³ läßt weder einen exakten Endpunkt des erzählten Geschehens noch eine interpretativ endgültige Lektüre zu.³⁴ Im Schritt von der beabsichtigten Uneindeutigkeit des romantischen Textes hin zur tatsächlichen permanenten Veränderung des architektonischen Kunstwerkes selbst liegt die neoromantische Modifikation; die Kunst in Scheerbarts Roman vollzieht materiell, was dem romantischen Text als Verfahren eingeschrieben ist.

IV

Die Affinität zum romantischen Literaturbegriff gibt einen Hinweis auf die poetologische Lesbarkeit von Scheerbarts Texten, auch wenn deren Konzeption sie nicht unmittelbar als solche ausweist. Vor allem der Projektbericht von der Erforschung des Perpetuum Mobile – man denke auch an dessen wiederholtes Vorkommen bei Novalis³⁵ – kann vor dem Hintergrund eines Rückbezuges auf die Prinzipien der »Progressiven Universalpoesie« aus dem anekdotischen Diskurs Scheerbartscher Skurrilitäten³⁶ gelöst und als poetologisches Konzept betrachtet werden.

³² Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 16. Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil. Hg. von Hans Eichner. Paderborn u. a. 1981, S. 67.

³³ Linde Katritzky: Ort und Zeit in den Nachtwachen von Bonaventura. In: E.T.A.-Hoffmann-Jahrbuch 5 (1997), S. 54–66, hier S. 65.

³⁴ Das Kreisen ist ganz im Sinne romantisch-allegorischer Durchformung ein grundlegender Aspekt in der Konzeption der Hauptfigur von Bonaventuras Nachtwachen; vgl. hierzu Cathy Brzovic: Bonaventura's Nachtwachen. A satirical novel. New York/Frankfurt a. M. 1990, S. 133: »The act of physically circling the town corresponds to the circular nature of the narrative as a whole«.

³⁵ So beispielsweise in »Die Christenheit oder Europa« sowie im »Allgemeinen Brouillon«, zentral in Fragment 314: »ENC[YCLOPAEDISTIK]. Jede W[issenschaft] hat ihren Gott, der zugleich ihr Ziel ist. So lebt eigentlich die Mechanik vom Perpetuo mobili – und sucht zu gleicher Zeit, als ihr höchstes Problem, ein Perpetuum mobile zu construiren«. In: Novalis: Schriften. Die Werke Friedrichs von Hardenberg. Dritter Bd.: Das philosophische Werk II. Hg. von Richard Samuel. Darmstadt 1968, S. 296.

³⁶ Paradigmatisch hierfür ist das Porträt Scheerbarts als »Kosmokomiker« und den Bemühungen um das Perpetuum Mobile als Indiz für den Verlust seines Realitätssinns bei Peter Haffner (Peter Haffner: Die fixe Idee. 13 Genies und ihre Spleens. München 1999, S. 89ff.). Dabei fällt Haffners Urteil verhältnismäßig wohlwollend aus verglichen mit Arno Schmidts Einschätzung der Werke Paul Scheerbarts als »geistige Durchfallerscheinungen« (Seifenblasen

Vordergründig die euphorische Beschreibung einer technischen Revolution, wird das Forschungsobjekt im Laufe der Aufzeichnungen zur rein intelligiblen Erkenntnis, zum im Geiste bereits funktionierenden Gedankenkonstrukt, zu dessen Falsifikation das Materielle gar keine Macht mehr hat. Die Kenntnis des mayerschen Energieerhaltungsgesetzes stellt für Scheerbart kein Gegenargument dar, das Perpetuum Mobile ist als richtig erkannt und sieht sich in der Ausführung allein von Materialproblemen und unzureichender technisch-mechanischer Kompetenz behindert.

So ist das »Perpetuum Mobile« eben kein Versuchsprotokoll, sondern die Abbildung der Haltung zum Gegenstand Literatur. Mit der Dokumentierung seiner Versuche um einen Drucklastmotor vollzieht Scheerbart sowohl die Beschreibung als auch die literarische Nutzbarmachung einer potentiell unendlichen Bewegung, wie sie in der Formel einer »Progressiven Universalpoesie« kodiert ist; das Paradoxe fungiert als Motor einer perpetuierlichen Oszillationsbewegung. Spätestens die Absage an das tatsächlich verwirklichte Perpetuum Mobile, die bereits im ersten Drittel der Abhandlung formuliert wird, weist die Ausführungen als Illustration einer Geisteshaltung aus. Mit der Feststellung, daß durch ein Erreichen des Zieles das »Perpeh« als Motor der Forschung ausgeschöpft und zugleich überwunden wäre, fächert der Text seine Ebenen und Bezüge in einem einzigen Bild nahezu vollständig auf. Das Perpetuum Mobile erscheint hier nicht länger als Forschungsobjekt, sondern als Motor von Narration und Text, womit auch das »zyklische Lesen« ein weiteres Mal anschlussfähig wird. Das Nichtfunktionieren des Motors als Antrieb zum Bericht darüber zu nutzen, wendet die romantische Ironie auf sich selbst an und vollzieht damit den produktiven Rückbezug auf die romantische Poetik bei gleichzeitiger Weiterentwicklung von deren Grundkonzepten – also genau das, was das vorgeschlagene verfahrensanalytische Konzept von Neoromantik in den Blick nimmt. Diese Haltung gibt zugleich den grundlegenden Hinweis auf die Perspektive, der sich die Scheerbart-schen Texte öffnen. So wird die Literatur »durch das Nichtgehen des

und nordisches Gemähre. Eindrücke einer neuen SCHEERBART=Ausgabe. In: Arno Schmidt. Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in 4 Bänden. Bd. 4. Hg. von der Arno Schmidt Stiftung. Zürich 1988, S. 259–263, hier S. 260). Dennoch gesteht auch Schmidt zu, es müsse »derlei bunte Projekteure mit beschränkter Haftung« (S. 259) geben.

Rades mehr gefördert als durch das Gehen des Rades«. ³⁷ Dem entspricht auch Scheerbarts Eingeständnis, »die praktische Verwertbarkeit dieses Perpetuums nicht sehr heftig« ³⁸ zu erhoffen. Konsequenterweise schließt der Bericht mit der Bemerkung, die Konstruktion eines funktionierenden Perpetuum Mobile sei geglückt; wie wird zwar nicht gesagt, aber die tatsächliche Entdeckung beendet folgerichtig das Schreiben. Als ironische Kontrafaktur kann dabei gelten, daß Scheerbarts Bericht über das Perpetuum Mobile andererseits eine höchst erfolgreiche Initiation war, »Das Perpetuum Mobile« war eine der ersten Veröffentlichungen ³⁹ des Rowohlt-Verlags.

V

Daß Scheerbarts Texte die Idee einer ›Neuen Mythologie‹ aber nicht nur umsetzen, sondern auch fortwährend kommentieren, verweist neben dem Projekt des absoluten Buches als Archiv aller möglichen Diskurse auf die zweite kardinale Eigenschaft der Literatur der Romantik, auf ihre Selbstreflexivität. Auch die motivische Füllung dieses Konzepts steht bei Scheerbart in der Tradition romantischer Topoi und Verfahren. Speziell die romantische Topographie als spielbrettartiger Raum erfährt in Scheerbarts Texten ein Revival. Der romantische Schauplatz als in der Regel geographisch nicht verortbares Konstrukt konzipiert seine Topographie wie vorangehend beschrieben als allegorisierten Raum. Als höchstfrequentiertes Motiv romantischer Topographie kann das Bergwerk beziehungsweise allgemein der Gang ins Innere gelten. ⁴⁰ Auch das in »Münchhausen und Clarissa« als Kunst-Mekka glorifizierte Melbourne bietet im Zuge einer Kunstausstellung die Möglichkeit, »mit einem Luxuszuge ins Innere der Erde« ⁴¹ zu fahren. Der Weg aber führt nicht

³⁷ Paul Scheerbart, *Das Perpetuum Mobile. Die Geschichte einer Erfindung* [1910]. In: Paul Scheerbart. *Gesammelte Werke*. Bd. 9 (wie Anm. 1), S. 371–443, hier S. 386f.

³⁸ Ebd., S. 440.

³⁹ Das erste von Ernst Rowohlt verlegte Buch war 1908 Gustav C. Edzards »Lieder der Sommernächte«; als zweites folgen 1909 Scheerbarts »Katerpoesie« und als drittes Buch im selben Jahr schließlich »Das Perpetuum Mobile«.

⁴⁰ Vgl. Theodore Ziolkowski: *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. Kap. 2: *Das Bergwerk. Bild der Seele*. München 1992; *Das Bergwerk von Falun. Varianten eines literarischen Stoffes*. Hg. von Thomas Eichner. Münster 1996; Lange: *Architekturen der Psyche* (wie Anm. 26).

⁴¹ Scheerbart: *Münchhausen und Clarissa* (wie Anm. 22), S. 548.

mehr wie in der Romantik zurück ins eigene Ich, sondern buchstäblich in den bestirnten Himmel. Nach vollständiger Durchquerung der Erde nämlich findet man sich am Südpol mit Blick auf den Nachthimmel wieder. Zuvor macht man einen Zwischenhalt in einem Unterwasserrestaurant, dessen Glaswände den Blick auf ein Panoptikum phantastischer Kreaturen freigeben. Ein gelehrter Mitreisender erklärt, daß erst das Restaurant die Entdeckung und Erforschung der Wesen ermöglicht habe.

Erzähllogisch fällt zunächst als erstaunlich auf, daß wissenschaftlich unerforschtes Gebiet dem Kunsttourismus und sogar der Gastronomie erschlossen ist; die zu erwartende Reihenfolge wäre doch – wenn überhaupt – die umgekehrte. Einer poetologischen Lesart erschließt sich die kontraintuitive Konstellation als Verfahrensanleitung; Erforschung und Entdeckung des Neuen und Eigentlichen geschehen durch die Kunst.

»Immer mutig!«, Scheerbarts Roman um mehrere im Innern eines Berges lebende Nilpferde, deren Hauptbeschäftigung der Disput über Interpretationsverfahren und Konzepte von Literatur ist, beginnt mit der Feststellung des Protagonisten: »Ich hatte mich versteigen. Und das kam mir so selbstverständlich vor«. ⁴²

Der doppelte Sinn des Verbs ›versteigen‹ tritt in Wechselwirkung mit dem Prädikatsadjektiv ›selbstverständlich‹, dessen Bestandteile, das Selbst und dessen Verstehen, die essentiellen Aspekte der Texthermeneutik benennen. Während ›selbstverständlich‹ die Möglichkeit der kontext- und erläuterungslosen Sinnaneignung bezeichnet, kommt in dem Moment eine denkbare, sprachspielerische Bedeutung zum Tragen, da der Begriff ›versteigen‹ im Sinne von ›abgehoben‹, ›weltfremd‹, oder ›unrealistisch‹ verstanden wird – bleibt doch eine solche ›versteigene‹ Äußerung im Extremfall nur dem eigenen Selbst verständlich. Die exponierte Stelle des ersten Satzes ist mit dem Faktor der Mehrdeutigkeit kodiert und verweist so direkt auf die unausweichliche Sinnpluralität von poetischem Text.

Das plastische Motiv der Bergbegehung öffnet den Raum für Scheerbarts Kardinalthema, im Berg oder im Planeten findet nämlich vorzugsweise Interpretationstraining statt. So berichtet der Binnentext »Die drei Denkmäler« von Tierstatuen, die in mitternächtlicher Unterhaltung das

⁴² Paul Scheerbart: Immer mutig! Phantastischer Nilpferdroman. In: Paul Scheerbart: Gesammelte Werke. Bd. 1. Hg. von Thomas Bürk. Linkenheim 1986, S. 21–317, hier S. 27.

bildhauerische Äquivalent zur Autorfrage diskutieren. Indem sich die Steingebilde fragen, was die Menschen bewogen habe, sie aufzustellen, figuriert der Text ein Artefakt, das selbst die Motivation seines Produzenten zu verstehen versucht.

In der Miniatur »Die Blaue Blume« wiederum heißt es: Die »alten blauen Blumen sind alle vertrocknet und nicht mehr scharf genug«. ⁴³ Dementsprechend beschreibt der Text mit der Suche der Hexe Sepu nach einem phantastischen Wirkmittel zugleich die transformierende Erneuerung einer romantischen Poetik, die Scheerbarts Texte auch auf der Verfahrensebene vollziehen. Die Suche wird zuletzt von applaudierenden Händen am Himmel begleitet.

VI

Die Texte Paul Scheerbarts weisen ein weiteres regelmäßiges Accessoire auf, das sich zunächst am ehesten als Wortspiel bezeichnen ließe. So meinen der Scheerbartsche Don Quixote und sein Begleiter Sancho Pansa mit dem gleichen Wort völlig Verschiedenes:

»– bis wir den Kriegsschauplatz unter uns haben – dann schiessen wir runter.«
»Wollen wir«, fragte Sancho Pansa, »Partei ergreifen und ebenfalls schiessen?« ⁴⁴

Während der Ritter von der traurigen Gestalt mit seiner zum Flug-Cyborg transformierten Rosinante in den Sinkflug eintreten will, meint Sancho Pansa das Eröffnen des Gewehrfeuers.

Scheerbarts Texte sind nicht im Sinne der emphatischen Moderne radikal texturiert, sondern präsentieren vielmehr ein Kokettieren mit der Möglichkeit, die Textur gegenüber dem Inhalt in den Vordergrund zu rücken. Ein weiterer Binnentext aus dem Nilpferdroman illustriert dies:

⁴³ Ebd., S. 303.

⁴⁴ Paul Scheerbar: Cervantes. In: Paul Scheerbar. Gesammelte Werke. Bd. 9 (wie Anm. 1), S. 259–334, hier S. 301.

Er hatte ...
Eine Nachtszene

Er hatte sehr viel getrunken – das stand fest.
Und er hatte sehr lange getrunken – so drei bis vier Tage – genau wußte man's nicht.
Er hatte sich auch geärgert – natürlich!
Wer viel und lange trinkt, hat sich immer geärgert. Das ist nun mal so auf diesem großen Erdball.
Und er hatte natürlich keinen Sechser mehr – das sagten Alle, die ihn umstanden. Und die mußten es wissen, denn sie waren dabeigewesen.
Er hatte sich ja in ihrer Gegenwart die Gurgel durchgeschnitten und war dabei umgefallen, obgleich er sich am Laternenpfahl gehalten hatte.
[...]
»Er hatte Talent!« sagten die Leute.
Und bei diesen Worten hatte sich ein Arzt vorgedrängt – der hatte natürlich sein Verbandzeug nicht bei sich.
Aber die Umstehenden hatten Taschentücher.
Wer hatte nicht Taschentücher?
Er hatte Talent.
Ja – warum hatte er denn Talent?
Er hatte einen Vogel.
[...]
Er hatte jetzt genug.
Aber er hatte trotzdem kein Talent.
Ich weiß das ganz genau.
Er hatte ...
Er hatte wieder zu viel getrunken.
Er hatte ...⁴⁵

Bereits im Titel findet sich das den Text dominierende Lexem ›hatte‹. Die Unmöglichkeit einer definitiven Bedeutungsumschreibung des Wortes ›hatte‹ an dieser Stelle resultiert aus den verschiedenen Bedeutungen des Lexems an den verschiedenen Stellen des Textes. Temporales Auxiliar, Kopula des Prädikatsadjektivs bzw. -substantivs oder besitzanzeigendes Verb – das Lexem in der Überschrift ruft alle diese Gebrauchsweisen als mögliche, vom Text beispielhaft realisierte, jedoch keine als definitiv gemeinte auf. Aus dem Überangebot gleichwertiger Elemente resultiert so das Fehlen einer eindeutigen Bedeutung. Die semantische Ambiguität

⁴⁵ Scheerbart: Immer mutig! (wie Anm. 42), S. 40ff.

des Lexems ist so hoch, daß es zuverlässig nur noch in seiner Materialität faßbar wird.

Ähnlich dem »Nilpferdroman« richtet auch »Na Prost!« die Wechselrede seiner Protagonisten an deren Interpretationsversuchen der eingestreuten Binnentexte aus. Um der Zerstörung der Erde durch einen eisernen Kometen zu entgehen, lassen sich die Germanisten Brüllmeyer, Kusander und Passko in einer achtkantigen Flasche ins All katapultieren. Ihre Zeit verbringen die drei Philologen damit, reihum Texte vorzutragen. In den so vor der Vernichtung bewahrten Erzählungen und Miniaturen werden immer wieder ein Aufscheinen des Materials und der beschriebene Zug zur Selbstreflexivität sichtbar. Die inwendige Gestaltung des Flaschen-Raumschiffs markiert dabei das Gefährt als Ort des Mythos, an Decke und Wände gemalte Sagenfiguren weisen den Raum als Plattform für den Diskurs über die vorgetragenen Binnentexte sowie Narration im Allgemeinen aus.

Im Zuge der Interpretationsangebote⁴⁶ der Hauptfiguren wird über den Symbolgehalt und intertextuelle Verweise hinaus die Sensibilität für Texturphänomene deutlich. Wenn die drei Germanisten beispielsweise die Bedeutung der Häufung von Gedankenstrichen im zu untersuchenden Text diskutieren, verlassen sie den Bereich des Paraphrasierbaren und artikulieren das Bewußtsein einer texturierten Verfahrensebene von Text.

Auch auf phonetischer Ebene werden Ähnlichkeitsbeziehungen herangezogen; die semantisch leeren, ein Verfahren ›reiner Textur‹ vorwegnehmenden Zaubersprüche des »Märchens«⁴⁷ und das Geschrei der Priester in der anschließenden »Tempelphantasie«⁴⁸ erscheinen als jeder Form von semiotischer Anreicherung verschlossen und sind letztlich nur über den Algorithmus ihrer Materialität als Elemente eines gemeinsamen Paradigmas erkennbar. So entdecken die drei Germanisten »in der Folgezeit auf linguistischem Gebiete eine ganze Reihe merkwürdiger Analogien«, ⁴⁹ die nicht weniger sind, als die ›Entdeckung der Textur‹.⁵⁰

⁴⁶ Der Text präsentiert in der Hauptsache sozialgeschichtliche und moralisch-sentenzhafte Zugänge sowie editionsphilologische Fragen um Autorschaft und Authentizität.

⁴⁷ Paul Scheerbart: Na Prost! Phantastischer Königsroman. In: Paul Scheerbart. Gesammelte Werke. Bd. 2. Hg. von Thomas Bürk u. a. Linkenheim 1986, S. 9–111, hier S. 47ff.

⁴⁸ Ebd., S. 56ff.

⁴⁹ Ebd., S. 60.

⁵⁰ Vgl. Baßler: Die Entdeckung der Textur (wie Anm. 11).

Sensibilisiert durch den Hinweis auf klangliche Korrespondenzen offenbart sich der anschließende Binnentext als treffende Reihung phonetischer Ähnlichkeitsbeziehungen, deren Kontiguitätsverhältnis ausschließlich über die Beschaffenheit des Materials organisiert ist.⁵¹

Das Windspiel. Eine Hundsvignette.

Der berühmte Kapellmeister **Gluck** lebte friedlich mit einem alten **Windspiel** zusammen. Eines Tages rief der **Hund**: „**Gluck, spiel** auf der Flöte!“ **Gluck spielte**, jedoch das Thier heulte ganz fürchterlich. „Warum heulst Du denn?“ fragte **Gluck**. . . Das **Windspiel** aber bellte laut und rief fortwährend: „**Gluck, spiel** auf der Flöte!“ **Gluck** wußte sich nicht zu helfen und **spielte** wieder, und der **Hund** heulte dazu – fürchterlich, gräßlich, wimmern! Hörte **Gluck** zu **spielen** auf, so verlangte der **Hund** gleich wieder von Neuem nach Musik. **Glucken** sowohl wie dem **Windspiel** – Beiden war das **Spiel** eine Qual, und doch mußte **Gluck** immer **spielen** und der **Hund** immer heulen. Das war sehr schrecklich anzusehen und anzuhören.

Das Win spiel. Eine Hundsvignette.

Der berühmte Kapellmeister **Gluck** lebte friedlich mit einem alten **Win spiel** zusammen. Eines Tages rief der **Hund**: „**Gluck, spiel** auf der Flöte!“ **Gluck spielte**, jedoch das Thier heulte ganz fürchterlich. „Warum heulst Du denn?“ fragte **Gluck**. . . Das **Win spiel** aber bellte laut und rief fortwährend: „**Gluck, spiel** auf der Flöte!“ **Gluck** wußte sich nicht zu helfen und **spielte** wieder, und der **Hund** heulte dazu – fürchterlich, gräßlich, wimmern! Hörte **Gluck** zu **spielen** auf, so verlangte der **Hund** gleich wieder von Neuem nach Musik. **Glucken** sowohl wie dem **Win spiel** – Beiden war das **Spiel** eine Qual, und doch mußte **Gluck** immer **spielen** und der **Hund** immer heulen. Das war sehr schrecklich anzusehen und anzuhören.

Daß die Paare ›Windspiel‹ – ›Hundsvignette‹, ›Kapellmeister‹ – ›bellte‹, und – ›Hund‹ – ›Gluck‹ und ›Windspiel‹ – ›Spiel‹ – ›spielen‹ inhaltlich nicht motiviert sind, entspricht der Haltung des Textes, eine sowohl inhaltlich-diegetische als auch hermeneutische Aporie zu präsentieren. Inhaltlich deshalb, weil Glucks Hund entweder heult, während Gluck⁵² spielt – oder diesen zum Spielen auffordert; tertium non datur. Keine der beiden möglichen Situationen gibt Raum zum Verstehen der Handlung. Weder das Verlassen der zirkulären Struktur, noch deren sinnvolles Begreifen bzw. das Erkennen einer Motivation scheint möglich. Der Text reduziert sich mit wiederholter Lektüre auf ein Netz lautlicher Isotopien, das durch die beinahe rhythmische Wiederkehr identischer Klänge konfirmiert wird.

⁵¹ Scheerbart: Na Prost! (wie Anm. 47), S. 61.

⁵² Im kulturellen Intertext verweist die Nennung des Komponisten Willibald Gluck einmal mehr auf die Romantik und vor allem E.T.A. Hoffmanns Begeisterung für dessen Werk.

So steht die permanente semantische Bewegung bei Scheerbart zwar in der Tradition romantischer Wortspiele, ist bezüglich ihres Zustandekommens aber einer Modifikation unterzogen. Anstelle der Oszillation zwischen zwei Polen steht eine weiterreichende Ambiguität. Die intuitiv angenommene Wortbedeutung stellt sich als die nicht gemeinte heraus. Es ist das schon im Titel präsente Spiel mit der Vieldeutigkeit der Signifikate, deren Reichweite Scheerbart auffächert, wodurch er eine routinierte Standardrezeption zum Innehalten und zur Reflexion zwingt. Der Protagonist des Eisenbahnromans »Ich liebe Dich!« demonstriert dies in Form einer poetologischen Aussage:

Ich ziehe die letztere Romanart vor, denn die erstere ist doch schon ein bisschen zu stark ausgebuttert. Entschuldige den harten Ausdruck ›Butter‹. Aber Du hast wieder einmal vergessen, daß ich eine neue litterarische Richtung gegründet habe, die der alten Romanart den Garaus machen soll.⁵³

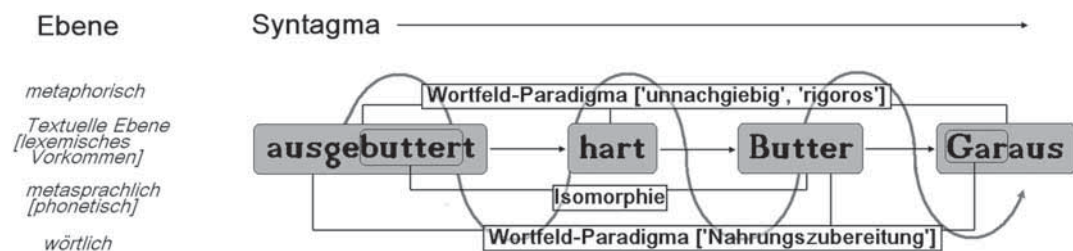
Im Wechselspiel von wörtlicher und übertragener Bedeutung entsteht ein Spannungsfeld um die Begriffe ›hart‹, ›Butter‹ und ›gar‹. So führen die stark eidetischen Verfahren verpflichteten Texte Scheerbarts die Ebene des uneigentlichen, übertragenen Sprechens eng mit der wörtlichen Bedeutung der metaphorisch verwendeten Begriffe. Zwar bedienen sich auch romantische Texte der Figur des Wortspiels, verfahren dabei jedoch nicht so differenziert, wie dies hier der Fall ist. So erfährt man über den Vetter in Arnims »Majoratsherren«, er heiße »bei den gemeinen Leuten [...] der Leutnant, weil er diese Stelle in seinen jungen Jahren bekleidet hatte, so wie sie ihn noch jetzt bekleiden mußte«.⁵⁴ Und von seiner Taubenzucht heißt es, »ihm durfte Niemand von diesem Handel sprechen, ohne sich Händel zuzuziehen«.⁵⁵ Indem der romantische Text innerhalb eines begrenzten Abschnittes im Syntagma – vorzugsweise in einer räumlichen Nähe, die eine nahezu zeitgleiche Rezeption zuläßt – ein Wort uneindeutig macht, also im gegenständlichsten Sinne in die Zweideutigkeit transponiert, entsteht eine Figur, die im Sinne des schleghelschen Fragments eine innere Unerschöpflichkeit in Form der Oszillationsbewegung mit äußerer Abgeschlossenheit kombiniert.

⁵³ Paul Scheerbart: Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos. In: Paul Scheerbart. Gesammelte Werke. Bd. 1 (wie Anm. 42), S. 319–616, hier S. 524.

⁵⁴ Arnim: Die Majoratsherren (wie Anm. 2), S. 109.

⁵⁵ Ebd., S. 110.

Im Gegensatz zur beliebig erweiterbaren Liste solcher Beispiele konstruieren die Scheerbartschen Texte vielgliedrige Vernetzungen polysemer Vokabeln; die Abgeschlossenheit, d. h. die Kippbewegung innerhalb eines einzigen Lexems erweitert sich bei Scheerbart zur Lexemkette und damit zur tatsächlich progressiven Bewegung. Das die überkommene literarische Gattung beschreibende Partizip ›ausgebuttert‹ wird nicht seiner entsprechenden wörtlichen Bedeutung aus dem Bereich der Küche gegenübergestellt, sondern leitet durch die Engführung mit dem Substantiv ›Butter‹ eine Verschiebung ein, die über die Lexeme ›hart‹ und ›gar‹ in eine Bewegung überführt wird:



Das romantische innerlexemische Kippen zwischen zwei fixen Polen wird im Scheerbartschen Text zum verbalen Perpetuum Mobile, zur auf Unendlichkeit angelegten Reihung von Familienähnlichkeiten.

Eine entsprechende Szene findet sich im Eisenbahnroman »Ich liebe Dich!«. Als der Protagonist während eines Aufenthalts in St. Petersburg in eine Schlägerei gerät und verhaftet wird, händigt er den Polizisten ein Manuskript aus, das der Mittelpunkt einer allegorischen Szene wird. Die Beamten lesen »mit Eifer« einen Text, dessen Sprache sie nicht verstehen, während der Protagonist eine Ansprache hält, deren hochgradig redundanter Inhalt einem nuancierten Wechselspiel auf der Ebene der Textur gegenübersteht:

»Meine Herren, dies Poem ist genauso tief wie die tiefsten Tiefen der Tiefsten, und wenn Sie glauben, daß ein Poem noch tiefer sein könnte – so stehen Sie sehr tief in meinen Augen.«

Mein schwerer Kopf neigte sich langsam noch tiefer.

Die Polizisten aber vertieften sich in mein Manuskript mit dem tiefsten Ernst.⁵⁶

⁵⁶ Scheerbart: Ich liebe dich! (wie Anm. 53), S. 447.

Noch über die wörtliche Rede hinaus vollzieht der Text eine Aufreihung von Derivaten des Morphems *tief*, die in ihrer Häufung die Mehrdeutigkeit ihrer Semantik offenbaren. Dem ins Leere laufenden, unverständigen Lesen wird so das Spiel mit Bedeutungsnuancen, der scheiternden Texthermeneutik die sprachliche Souveränität gegenübergestellt.

VII

Erweitert man den Blick von der Phrase auf die Dimension des Textganzen, fällt an der Scheerbartschen Textur häufig ein hochgradig kontraintuitiver letzter Satz oder Absatz auf, ein Abschluß des Textes, der – um in der Bildlichkeit des Terminus ›Text‹ zu bleiben – keinen befestigten Saum produziert, sondern vielmehr die Fäden mit einem willkürlichen Ruck in eine unerwartete Richtung zieht und das narrative Gewebe somit nicht fixiert, sondern im ersten Stadium seiner Auflösung zurückläßt. Der Schluß vieler Stücke Scheerbartscher Kurzprosa konfrontiert den Leser mit der Notwendigkeit einer Umwertung des bisher Gesagten, indem vermeintliche Bedeutungsschwerpunkte durch andere ersetzt oder Erwartungen an Fort- und Ausgang der Handlung enttäuscht werden, die das Textverständnis konstitutiv bestimmen. Im Extremfall steht am Ende der Zweifel am korrekten Drucksatz angesichts einer Narration, die in übervollem Einfallsreichtum und Bildlichkeit ein Geschehen oder einen Gegenstand ausbreitet, um im letzten Satz das Interesse etwas gänzlich anderem zuzuwenden oder einfach den Eindruck zu erwecken, auf den letzten Metern umschwenkend eine ganz andere Geschichte zu beschließen als die, die bisher erzählt wurde.

So beispielsweise in »Die alten Derwische. Eine Parabel«. Der Text beschreibt die Bemühungen zweier Protagonisten, einen zufällig entdeckten Sack voller Goldmünzen für wohltätige Zwecke zu verwenden. Als dies gelungen und das Geld an einen »lange[n] Zug von armen zerlumpten Pilgern« übergeben ist, kehren die beiden Wohltäter mit der letzten Handvoll übriggebliebener Münzen in das nächste Wirtshaus ein. Die Erzählung endet: »[A]uch das gebratene Rindfleisch fanden sie ganz vortrefflich im Geschmack. Die Schänke lag in der Nähe von Samarkand«. ⁵⁷

⁵⁷ Ebd., S. 540f.

Vom Textschluß geht ein subtiles Irritationspotenzial aus, das sich in Hinsicht auf das Gesamt der Scheerbartschen Texte als wiederkehrend erweist. Der Leser hat es hier nicht mit einer Kohärenzverweigerung zu tun. Und doch erscheint der Textschluß kontraintuitiv. Das Problem ist hier nicht wirklich eine Unvereinbarkeit der Aussagen; um das Zustandekommen der dargestellten Wirkung als auf der Formebene angesiedeltes Verfahren zu beschreiben, sei als bewährte Referenz die romantische Textur herangezogen. Denn die literarische Romantik verfügt über Konstellationen, die dem etablierten Spannungsverhältnis analog sind. So eignet sich die romantische Ironie den Paratext als Spielfeld an, wenn ein Horrorszenario um Paranoia, Inzest und Schizophrenie den heiter-kindlichen Titel »Der blonde Eckbert« trägt und die ausgesprochen moderne Pathogenese eines klaustrophobischen Narzißmus mit der archaischen Gattung des »Märchens« faßt. Die bei Scheerbart vollzogene Verlagerung des Kontraintuitiven vom Titel in den letzten Satz bedeutet dabei in zweierlei Hinsicht eine Steigerung der tendenziell paradoxen Figur. Erstens wird der Text nicht mehr nur als in sich stimmiger Text von außen »falsch etikettiert«, sondern in sich sabotiert. Und zweitens geschieht diese Sabotage nicht zu Beginn, sondern am Ende und wird so zum dominierenden Eindruck nach Beendigung der Lektüre.

Den Höhepunkt des beschriebenen Verfahrens bildet der Text »Die siebzehn Spitzen oder das Quadrat des Ellipsoids«. Die geschilderte Begegnung mit Cäsar, Napoleon und Alexander dem Großen verläuft nicht zur Zufriedenheit der Hauptfigur. Der fehlenden Beachtung durch die historischen Größen begegnet der Protagonist mit einer Demonstration seiner überlegenen technologischen und wissenschaftlichen Fähigkeiten:

[S]o holte ich meine siebzehn Ulanen mit ihren siebzehn Lanzen aus meiner Westentasche hervor und ließ ein Quadrat mit den Lanzen bilden. Das sah nun so aus wie ein Ellipsoid – genau so!⁵⁸

Während die Taxonomie der Verrätselung konsequent bedient wird, steuert der Text auf den finalen Satz in seiner Funktion als irritierender Fremdkörper zu. So heißt es, nachdem der Protagonist die drei großen Männer »umgepustet« hat, schlicht: »Das Heu roch«.⁵⁹

⁵⁸ Scheerbart: Immer mutig! (wie Anm. 42), S. 207.

⁵⁹ Ebd.

Der Textschluß steht bezüglich seiner Relevanz zum Textgeschehen nicht mehr in einem schlichten Mißverhältnis, d. h. an der exponierten Position des letzten Satzes findet sich nicht nur eine nebensächliche, rein kontingente Information, sondern ein vom Textinhalt völlig gelöster Sachverhalt. Zwar widerspricht auch die Beobachtung riechenden Heus nicht der Erzähllogik oder der Konzeption der Diegese. Aber im Gegensatz zu der Erzählung um »Die alten Derwische« wird die Idee der Sprunghaftigkeit dem erzielten Effekt nicht mehr gerecht. Das Verfahren einer innertextuellen Spannung kulminiert in einer den Text beschließenden, nicht mehr sinnvoll an das Geschehen anzubindenden Aussage.

Scheerbarts Asteroiden-Roman »Lesabéndio« schließlich präsentiert noch einmal den Grundgedanken der hermeneutischen Sinnaneignung und wird so als Modellsituation gelingender Texterschließung lesbar. Als selbstreflexiv weist sich der Text bereits zu Beginn aus, wenn mit Biba eine Figur eingeführt wird, deren erste Äußerung als Widerspruch gegen den Erzähler und damit als Metalepse lesbar ist. Die Szene beschreibt den Blick

nach der grünen Zentralsonne, die als dickster grüner Stern oben im violetten Himmel sanft leuchtete wie eine ganz stille ruhige Welt.
»Sie ist nicht still und ruhig!« rief der Biba.⁶⁰

Auch der geplante Turmbau auf der Spitze des Asteroiden erweist sich in erster Linie als textzentrierte Bewegung; man baut auf einen hinter einer Wolke vermuteten Himmelskörper hin. Die zwischen diesem Himmelskörper und dem heimatlichen Asteroiden Pallas befindliche Wolke wird nicht nur als »Gewebe«, d. h. »Text« im Wortsinn bezeichnet, sondern es werden bezüglich ihrer mit der Urheber- und der Sinnfrage die beiden entscheidenden Aspekte jeder Texthermeneutik formuliert. Das hinter der Wolke verborgene sogenannte Kopfsystem wird lesbar als Sinn, als Aufschlüsselung verborgener Zusammenhänge. Dementsprechend ist der Turmbau vornehmlich motiviert von Lesabéndios Wunsch, mit dem Kopfsystem zu verschmelzen. Text beziehungsweise Wolke bleiben dabei in bestem hermeneutischen Sinne reines Durchgangsstadium. In konsequenter Analogie zur hermeneutischen Denkweise zerstört das

⁶⁰ Paul Scheerbart: Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman. In: Paul Scheerbart. Gesammelte Werke. Bd. 5. Romane 5. Hg. von Thomas Bürk. Linkenheim 1988, S. 283–546, hier S. 292.

Eindringen des Turms die Wolke, die Erschließung des dahinter verborgenen Sinnes vernichtet den Text.⁶¹

VIII

Das Verhältnis der Texte Paul Scheerbarts zu denen der Romantik ist somit nicht eines der Adaptation, sondern eines der Modifikation und Potenzierung. Selbstreflexivität und Ironie stehen zwar in der Tradition einer romantischen Transzendentalpoesie, sie werden im Scheerbartschen Text jedoch um eine Dimension erweitert, die ein Aufscheinen der Textur zulässt. Das Extrem dieser Bewegung führt Scheerbart zum Lautgedicht:

Kikakokú!
Ekoraláps!

Wiso kollipánda opolôsa.
Ipasátta ih fûo.
Kikakokú proklinthe petêh.
Nikifili mopaléxio intipáschi benakáffro –
própsa pi! própsa pi!

Jasóllu nosaréssa flipsei.
Aukarótto passakrússar Kikakokú.
Núpsa púsch?
Kikakokú bulurú?
Futupúkke – própsa pi!
Jasóllu⁶²

⁶¹ Vgl. hierzu besonders Hans-Georg Gadamer: Text und Interpretation. In: Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch und F. Laruelle. Hg. von Philippe Forget. München 1984, S. 24–55. Gadamer verortet das Bild von der Sprache als Trennwand zwischen Leser und Sinn in der Romantik (S. 24) und formuliert als hermeneutischen Kerngedanken: »Das Verständnis eines Textes tendiert daher dazu, den Leser für das einzunehmen, was der Text sagt, der eben damit selber verschwindet« (S. 46).

⁶² Scheerbart: Ich liebe dich! (wie Anm. 53), S. 567.

Die reine Textur ist erreicht, und damit ist der Fluchtpunkt der Scheerbartschen Texte beschrieben. Die modifizierten Verfahren einer romantischen selbstreflexiven Literatur gehen bei Scheerbart über das Spiel mit poetologischen Allegorien und metaleptischen Brüchen hinaus und steigern die Transparenz auf die Gemachtheit des Textes bis zur Darstellung des Materials. So arbeiten die Texte Scheerbarts nicht nur mit romantischen Literaturkonzepten über dieselben hinaus, sondern artikulieren ebenso das Bewußtsein dessen, was sich in der Avantgarde und der emphatischen Moderne als vorläufiger End- und Höhepunkt dieser Entwicklung präsentiert: das Bewußtsein von Textur. Dabei läßt der Gestus der Selbstabbildung auch diese Vorausschau nicht unkommentiert; in »Meine Tinte ist meine Tinte« tritt dem Ich-Erzähler die sich verselbstständigende Schrift gegenüber und inszeniert ein Spiel der Signifikanten als phonetisches Paradigma:

Jetzt tropft es wieder, und schwarze Tropfen fallen auf meine weißen Betten.
Dort in der Ecke über meinem rechten Fuße sitzt ein großer schwarzer Klex.

Und der Klex – ein ganz runder ist es – ist der Stil.

Neben dem runden Klexe entsteht nun ein viereckiger Klex – der heißt Ziel.

Und zwischen den Beiden bewegt sich ein schwarzer Tropfen wie eine Quecksilberkugel auf einer Menschenhand – die Kugel ist das Spiel – das große Spiel.

Bin ich in einer Spielschachtel?

Woher kenne ich alle die klingenden Namen?

Sie klingen so gut zusammen wie die guten Reime in alten Gedichten.

Am Stil ist das Ziel das Spiel, es dreht sich.

Im Stil sitzt das Spiel hinterm Ziel.

Hinterm Ziel!

Wie stilvoll das Spiel ist!

Auf dem Stil liegt der alte Nil.⁶³

Die nach dem Prinzip der Minimalpaarbildung erstellten Korrespondenzen lautlich verwandter Wörter, deren Differenz jeweils in einem einzelnen Phonem besteht, sind Teil eines Textes an der Grenze zur Sinnentleerung. Mit der Steigerung der Unverständlichkeit tritt sukzessive die Textur in den Vordergrund, bis als letztmögliche wahre Aussage nur

⁶³ Scheerbart: Immer mutig! (wie Anm. 42), S. 201f.

die von der materiellen Identität mit sich selbst bleibt: »Meine Tinte ist meine Tinte«⁶⁴ und »[e]in guter Magen ist ein guter Magen«.⁶⁵

So präsentiert sich die radikale Selbstreflexivität als infiniter Regreß. Die Poesie der Poesie wird zur Sprache von Sprache von Sprache ... – die Scheerbartsche Textur ist auf allen denkbaren Ebenen bei sich selbst angelangt.

IX

Das am Beispiel Paul Scheerbarts beschriebene Konzept einer Neoromantik, die mit den Theoremen einer progressiven Universalpoesie über diese hinausarbeitet und poetologische, metaleptische sowie selbstreflexive Verfahren potenziert, läßt sich ganz im Sinne einer ›Neuen Mythologie‹ als wiederkehrendes Inventar von Textstrategien an zahlreichen anderen Texten der Jahre zwischen 1900 und 1910 ausmachen. So fügt sich Morgensterns »Der Igel« nicht nur wie »Das große Lalula« und »Das ästhetische Wiesel« in das Paradigma selbstreferenzieller Gedichte über die Materialität der Sprache, sondern nimmt über seinen Protagonisten unmittelbar Bezug auf die zentrale schlegelsche Definition des romantischen Fragments: »Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel«.⁶⁶

Die ohnehin an die »Athenäumsfragmente« erinnernden Aphorismen Morgensterns artikulieren darüber hinaus einen ähnlichen Gedanken wie Scheerbarts »Perpetuum Mobile«: »Große geschriebene Worte sind vergeistigter Zeugungsakt in perpetuum«.⁶⁷

⁶⁴ Ebd., S. 202.

⁶⁵ Ebd., S. 204.

⁶⁶ Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Zweiter Bd. Erste Abt. (wie Anm. 14), S. 197.

⁶⁷ Christian Morgenstern: Werke und Briefe. Stuttgarter Ausgabe. Bd. V: Aphorismen. Hg. von Reinhardt Habel. Stuttgart 1987, S. 152. Auch der Kommentar im fiktiven Anmerkungsapparat, es handele sich bei »Fisches Nachtgesang« um das »tiefste deutsche Gedicht«, erinnert an Scheerbarts Spiel mit demselben Wort (Christian Morgenstern: Werke und Briefe. Stuttgarter Ausgabe. Bd. 3: Humoristische Lyrik. Hg. von Maurice Cureau. Stuttgart 1990, S. 302). Ein expliziter Bezug zu Scheerbart findet sich darüber hinaus in der Miniatur »Der Apfelschimmel. Eine Geschichte, von der man nicht weiß, ob man sie Paul Schnurrbart zuschreiben darf oder nicht« (Christian Morgenstern: Werke und Briefe. Stuttgarter Ausgabe. Bd. IV: Episches und Dramatisches. Hg. von Reinhardt Habel und Ernst Kretschmer. Stuttgart 2001, S. 45f.).

Mynona wiederum inszeniert in der Erzählung »Gar nichts«⁶⁸ einen selbstreflexiven Erzähler, der sich dabei beobachtet, wie aus seiner Kontemplation über die eigene Uninspiriertheit über den Weg freier Assoziation ein Narrativ wird. Dieser performative Gestus, der den Leser scheinbar direkt dem Schreibakt beiwohnen läßt, bringt eine Textur hervor, die sich jedem Immersionseffekt verweigert und in ihrer Materialität greifbar ist, ohne in einer reinen Texturiertheit aufzugehen. Auch »Der abhanden gekommene Romanheld«⁶⁹ erinnert mit seiner Emanzipation der Figuren über ihre Fiktionalität an metaleptische Experimente wie Brentanos »Godwi«.

Genauso knüpft Josef Popper-Lynkeus via Modifikation an das Mytheninventar der Romantik an, indem er mit seiner Erzählung »König Salomo als Maus«⁷⁰ Bezug nimmt auf den durch Ludwig Tieck bekannten Topos der Seele des Träumenden, die dem Schlafenden als Maus aus dem Mund springt,⁷¹ nur daß umgekehrt in diesem Falle der verwandelte Salomo seiner Geliebten in den Mund schlüpft. Und auch die bei Scheerbart beobachtete Verweigerung einer Clôture bzw. das Verfahren kontraintuitiver Textschlüsse findet sich im literarischen Feld jener ersten Dekade des 20. Jahrhunderts wieder, beispielsweise bei Popper-Lynkeus; so erzählt die nur wenige Zeilen lange Miniatur »Konfuzius und der tote Hirsch« wie der Protagonist Kung-tse in einem Gasthaus einen Jäger seine Beute auf dem Boden ablegen sieht. Der Text endet mit einem ähnlichen Gestus wie Scheerbarts »Die alten Derwische«:

Während der Jäger guter Dinge war, stand Kung-tse von seinem Sitze auf, stellte sich vor das tote Tier und gab sich tiefen Betrachtungen hin. Lange stand Kung-tse vor dem toten Tiere und gab sich seinen tiefen Betrachtungen hin.⁷²

Die Neuauflage romantischer Textstrategien und die motivische wie auch verfahrenstechnische Vernetzung solcher Texte speziell der Jahre zwischen 1900 und 1910 scheint das an Paul Scheerbart vorgeführte

⁶⁸ Mynona: Gar nichts. In: Mynona: Ich verlange ein Reiterstandbild. Grotesken und Visionen. Prosa Bd. 1. Hg. von Hartmut Geerken. München 1980, S. 46–63.

⁶⁹ Mynona: Der abhanden gekommene Romanheld. In: Ebd., S. 172–180.

⁷⁰ Josef Popper-Lynkeus: Phantasien eines Realisten. Dresden 1922, S. 89–91.

⁷¹ Vgl. Achim Hölter: Gar nicht grau. Arno Schmidts »Kleine graue Maus«. In: Romantik und Volksliteratur. Beiträge des Wuppertaler Kolloquiums zu Ehren von Heinz Rölleke. Hg. von Lothar Bluhm und Achim Hölter. Heidelberg 1999, S. 185–209.

⁷² Popper-Lynkeus: Phantasien eines Realisten (wie Anm. 70), S. 293.

Konzept einer Neoromantik zu bestätigen. So zeichnet sich eine literarhistorisch paradigmatische Kategorie ab, deren weitere Vertreter und textuelle Spielarten zu erforschen aussteht.

Günter Saße

Eine Leiche begeht Selbstmord¹ Joseph Roth: »Der Radetzky marsch«

Unter eine im November 1938 von Mies Blomsmarasch dahingeworfene Karikatur von Joseph Roth, die ihn als derangierten Trinker hinter einer Siphonflasche und zwei halbgefüllten Gläsern zeigt (siehe S. 289), schreibt dieser in seiner krakeligen Schrift: »Das bin ich wirklich; böse, besoffen, aber gescheit.«² Man könnte noch hinzufügen: allerdings auch ein Lügner. Vielfältige und variantenreiche Geschichten hat er über sein Leben erzählt und sich mit dem »romantischen« Menschen gleichgestellt, der »wie ein offener Garten [ist], in dem die Wahrheit nach Belieben ein und aus geht«.³ Allein von »dreizehn verschiedenen Versionen über die Identität seines Vaters«⁴ weiß sein Biograph David Bronsen zu berichten. Auch bekräftigte Roth, Leutnant gewesen zu sein, gab sich jedoch nachher wieder als Einjährig-Freiwilliger aus; in den zwanziger Jahren gerierte er sich als Sozialist, unterzeichnete seine Beiträge für die Zeitschrift »Vorwärts« mit »Der rote Joseph«.⁵ Ein Jahrzehnt später hingegen agierte er als Monarchist, der mit entschiedenem Nachdruck auf der Restitution des untergegangenen Habsburger Reichs beharrte. So schrieb er 1933 an Stefan Zweig: »Ich will die Monarchie wieder haben und ich will es sagen.«⁶ In der Schwebe blieb sogar seine Konfession; mal gab er sich als Jude, mal als Katholik aus. Kaum verwunderlich ist es also, daß er mit seiner »gespaltenen Zunge« seine Mitmenschen wieder und wieder verwirrte.

¹ Am 23. Oktober 1930 schreibt Roth an Stefan Zweig: »Sie haben Recht, Europa begeht Selbstmord, und die langsame und grausame Art dieses Selbstmordes kommt daher, daß es eine Leiche ist, die Selbstmord begeht.« Joseph Roth: Briefe 1911–1939. Hg. und eingeleitet von Hermann Kesten. Köln/Berlin 1970, S. 186.

² Joseph Roth: Leben und Werk in Bildern. Hg. von Heinz Lunzer und Victoria Lunzer-Talos. Köln 1994, S. 272.

³ Joseph Roth: Die Kapuzinergruft. In: Werke Bd. 6: Romane und Erzählungen 1936–1940. Hg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. Köln 1991, S. 225–346, hier S. 273.

⁴ David Bronsen: Joseph Roth. Eine Biographie. Köln 1974, S. 12.

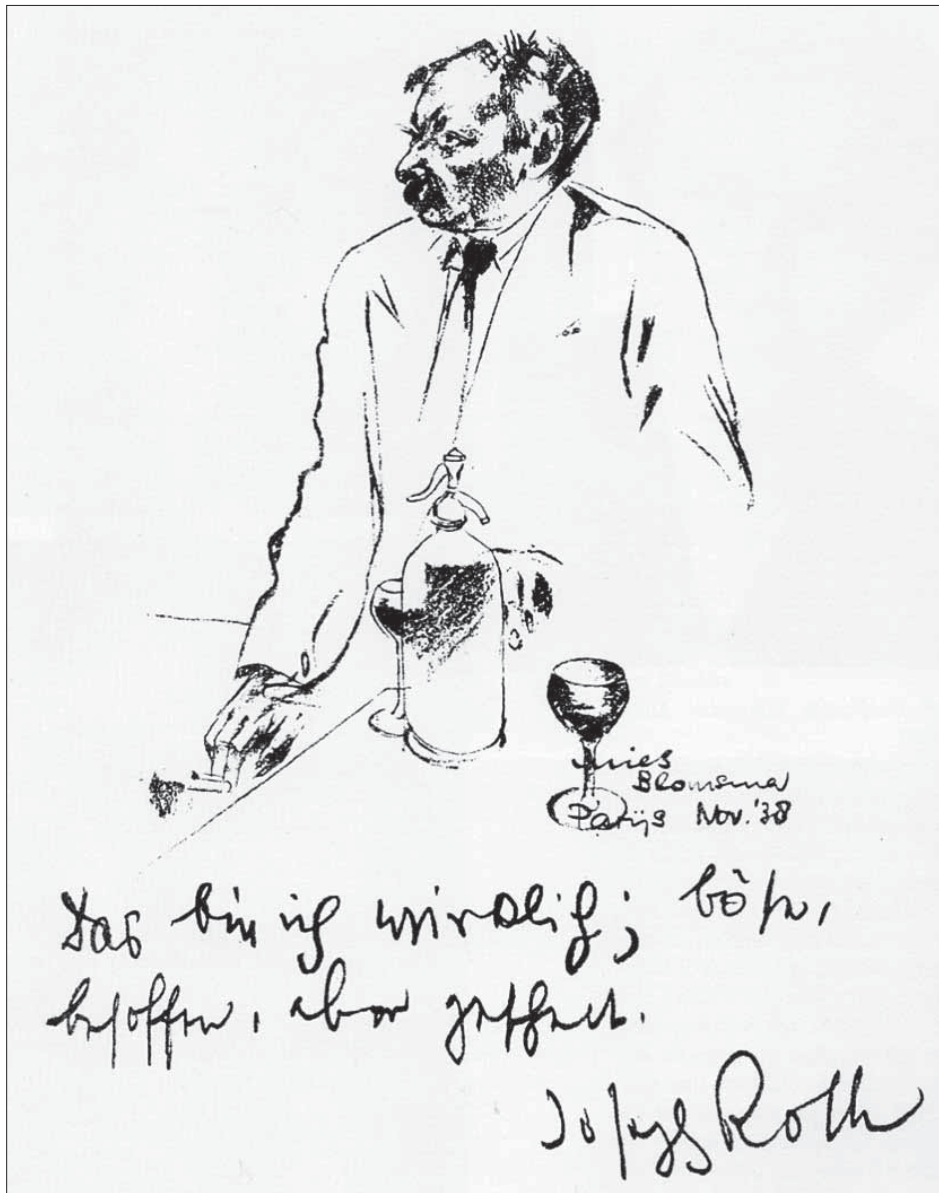
⁵ Zur politischen Haltung des jungen Joseph Roth siehe Uwe Schweikert: Der rote Joseph. Politik und Feuilleton beim frühen Joseph Roth (1919–1926). In: Text + Kritik. Sonderband Joseph Roth. München 1974, S. 40–55.

⁶ Joseph Roth an Stefan Zweig, Brief vom 28. April 1933. In: Roth: Briefe (wie Anm. 1), S. 262.

Doch auch wenn Roth ein ›Lügner‹ war, so war er doch kein guter! Seinen Geschichten fehlte jene Konsequenz und Kohärenz, die auf einen guten Lügner hinweisen. Er erfand sich zwar immer wieder neu, doch paßten die Erfindungen nicht zueinander. Allerdings – das sei zu seiner moralischen Entlastung angemerkt – wollte er mit seinen Lügen niemanden übervorteilen; Roth war durchaus ein hilfsbereiter Mensch. Vielmehr zeugen die widersprüchlichen Selbstinszenierungen von den Identitätskrisen eines Menschen, der sich nirgends zuhause fühlte. Joseph Roth, 1894 als Sohn jüdischer Eltern geboren, stammt aus der galizischen Grenzstadt Brody. Zeit seines kurzen Lebens sucht er vergeblich, sich als deutsch sprechender Österreicher zu assimilieren; als ›Hotelnomade‹ zieht er durch die Großstädte Europas, bis er zuletzt – geographisch, sozial und religiös entwurzelt und dem Alkoholismus verfallen – im Pariser Exil ein elendes Kneipendasein fristet. Diese ›existentielle‹ Heimatlosigkeit bildet eine immer wiederkehrende Konstante auch seines literarischen Schaffens.⁷ Die wiederholten Identitätskrisen, die Roth zu einer gebrochenen Persönlichkeit machten, führten dazu, daß letztlich auch keiner seiner Freunde und Bewunderer so recht wußte, woran er mit ihm war. Allzu offensichtlich wurde dies nach seinem Tod.

Roth starb am 27. Mai 1939 im Alter von 44 Jahren unter kläglichen Umständen im Armenhospital »Necker«, nachdem er vier Tage zuvor auf die Nachricht vom Selbstmord seines Freundes Ernst Toller hin im »Café Tournon« zusammengebrochen war. Als sein Bekanntenkreis über die Beerdigungsfeier für den tags zuvor verstorbenen Autor beriet, kam es zum Eklat. Wie war er zu würdigen, welche Gruppierung durfte sein Werk für sich beanspruchen, in was für eine Ewigkeit sollte Roth eingehen – in die jüdische oder die christliche? Die einen wollten ihn nach katholischem Ritus bestatten, in der Überzeugung, er sei nicht nur Kirchgänger gewesen, er habe sich auch taufen lassen und die Kommunion empfangen; die anderen hingegen behaupteten, dies alles sei nur

⁷ In diesem Sinne notiert Roth im Nachruf auf Gerard de Lange: »Das Vaterland des echten Schriftstellers ist die Sprache, in der er schreibt; man kann es ihm in Wahrheit gar nicht rauben«. In: Joseph Roth: Werke Bd. 3: Das journalistische Werk 1929–1939. Hg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Köln 1991, S. 675f., hier S. 675); und er proklamiert in einem seiner »Reisebilder«: »Der höchste Grad von Assimilation: gerade so fremd, wie einer ist, soll er bleiben, um heimisch zu werden.« Joseph Roth: Die weissen Städte. In: Werke Bd. 2: Das journalistische Werk 1924–1928. Hg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. Köln 1990, S. 451–590, hier S. 481.



Mies Blomsma: Joseph Roth
Zeichnung von 1938 (Privatbesitz)
Signiert: »Mies Blomsma. Parijs Nov. '38«

Camouflage gewesen, um seine österreichische Zugehörigkeit zu inszenieren, in Wahrheit sei er immer Jude geblieben, dem Glauben seiner Väter nie abtrünnig geworden. Man einigte sich schließlich auf einen Kompromiß: Es sollte eine »eingeschränkte« katholische Trauerfeier geben. Doch kaum hatte der katholische Geistliche das vorgeschriebene Zeremoniell begonnen, murrten einige Ostjuden und forderten den jüdischen Ritus. Nichts von beidem geschah. »Seine Leiche wurde nicht in der Kirche aufgebahrt, es wurde auch keine Totenmesse gelesen«, wie Egon Erwin Kisch berichtete.⁸

So konnte man zwar den religiösen Konflikt umgehen, nicht aber die politisch-weltanschaulichen Differenzen der streitenden Parteien schlichten. Als Roth am 30. Mai 1939 um 4 Uhr nachmittags zu Grabe getragen wurde, ließ der Sohn des letzten österreichischen Kaisers, Otto von Habsburg, einen Kranz in seinem Namen niederlegen, um Roth als »treuen Kämpfer der Monarchie«⁹ für sich zu reklamieren, woraufhin Egon Erwin Kisch als Vertreter des antifaschistischen »Schutzverbandes Deutscher Schriftsteller« demonstrativ rote Nelken ins offene Grab warf und voller Empörung rief: »Im Namen deiner Kollegen vom SDS«. Just in diesem Augenblick fingen mehrere Juden an, am Grab laut auf Hebräisch zu beten.¹⁰ Roths innere Zerrissenheit, die er mit vielen Intellektuellen seiner Zeit teilte, die jedoch bei ihm, dem »Juden auf Wanderschaft« – so der Titel seines 1927 verfaßten Essays¹¹ – besonders eklatant war, präsentierte sich auf der Bühne der Bestattungszeremonie wie eine zänkische Revue,¹² in der die verschiedenen Gesinnungsgemeinschaften den Verstorbenen für sich zu vereinnahmen trachteten.

⁸ Zitiert nach Géza von Cziffra: *Der heilige Trinker. Erinnerungen an Joseph Roth*. Mit einem Vorwort von Marcel Reich-Ranicki. Berlin 2006, S. 133.

⁹ Bronsen: *Joseph Roth* (wie Anm. 4), S. 603.

¹⁰ Einzelheiten hierzu siehe ebd., S. 600–604.

¹¹ In: *Werke* Bd. 2 (wie Anm. 7), S. 827–902.

¹² Wie schwer Roth als Person zu fassen ist, verdeutlicht Margarete Willerich-Tocha: *Rezeption als Gedächtnis. Studien zur Wirkung Joseph Roths*. Frankfurt a. M./Bern/New York 1984, bes. S. 28–32, indem sie antithetische Formulierungen verwendet, um ihn als widersprüchliche Person zu umschreiben. Gegen die These Hermann Kestens, Roth sei durchaus eindeutig zu fixieren, er habe nur »eine 180-Grad-Wendung« genommen, sei vom Sozialisten zum Monarchisten, vom Skeptiker zum Frömmeler geworden, wendet sich Joachim Reiber: *Annäherungen an die Habsburger Monarchie. Zur Entwicklung des Österreichbildes bei Joseph Roth*. In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980)*. Teil 1. Hg. von Herbert Zeman. Graz 1989, S. 729–748, hier S. 730.

Wozu aber dieser ›nekrophile‹ Anlauf zum interpretatorischen Absprung in Roths Hauptwerk, den »Radetzkmarsch«? Die Antwort lautet: Weil er in dem Roman eben jene Ambivalenzen gestaltet hat, die auch seine Biographie durchzogen. Doch ist der »Radetzkmarsch« nun keineswegs als ein Schlüsselroman zu lesen, obwohl Roth selbst – in Anspielung auf Flaubert – beteuert hat: »Der Leutnant von Trotta, der bin ich.«¹³ Auf den ersten Blick mag Roths Schilderung der inzwischen untergegangenen Habsburger Monarchie allerdings keineswegs ambivalent anmuten, sondern als nostalgische Verklärung der Vergangenheit vor dem Hintergrund der heraufziehenden Katastrophe nationalistischer Exzesse erscheinen. Man könnte zunächst meinen, Roth wolle sich im Medium der Fiktion noch einmal eine heile Welt imaginieren, wie er sie sich im Leben vergeblich ersehnt hatte.¹⁴ Denn wenn er die drei Generationen der Trottas schildert, die sich in den Dienst fürs Vaterland stellen und dem Kaiser engstens verbunden sind, dann mag das als Evokation der guten alten Zeit erscheinen, in der die Treue der Untertanen und die Fürsorge des Landesvaters eine unverbrüchliche Einheit im Geist des Patriarchalismus bilden. Doch bei näherem Hinsehen zeigt sich, daß der Roman alles andere ist als ein konservatives ›Rührstück‹, das die Welt

¹³ Zitiert nach Bronsen: Joseph Roth (wie Anm. 4), S. 398. Angespielt wird auf Flauberts Diktum »Madame Bovary: c'est moi«.

¹⁴ So meint Martha Wörsching, für Roth verkörpere »das Verhältnis von Herrscher und Untertan eine Form der persönlichen Beziehung, die zum Ideal erklärt wird und aus deren Idealität Roth die Vortrefflichkeit und moralische Berechtigung der österreichischen Monarchie ableitet.« Martha Wörsching: Die rückwärts gewandte Utopie. Sozialpsychologische Anmerkungen zu Joseph Roths Roman »Radetzkmarsch«. In: Sonderband Joseph Roth (wie Anm. 5), S. 90–100, hier S. 97f.; ähnlich Stefan H. Kaszynski, demzufolge Roth in seinem Roman »Radetzkmarsch« »ein idealisiertes Bild der jüngsten Vergangenheit [entwerfe], wo Wirklichkeit, Menschen und Geschehen zunehmend so aussehen, wie sie aussehen sollten, und nicht wie sie in der Tat waren.« Stefan H. Kaszynski: Metropole und Provinz im Roman »Radetzkmarsch« von Joseph Roth. In: Metropole und Provinz in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Beiträge des 10. Österreichisch-Polnischen Germanistentreffens Wien 1992. Hg. von Arno Dusini und Karl Wagner. Wien 1994, S. 165–174, hier S. 165. Prononciert heißt es bei Dietmar Mehrens: »Im »Radetzkmarsch« verschafft sich Roths nostalgisches Heimweh nach der alten Monarchie den seiner Intensität gebührenden Ausdruck.« Dietmar Mehrens: Vom göttlichen Auftrag der Literatur. Die Romane Joseph Roths. Ein Kommentar. Hamburg 2000, S. 197. Ähnlich sieht es Thorsten Juergens, obgleich er Roths schwieriges Verhältnis zur Habsburger Monarchie erwähnt: »Aber nicht nur für den Leser scheint die Vergangenheit Habsburgs als Wert an sich stärker als die Gesellschaftskritik zu sein, sondern auch für Roth selbst. Trotz seines Balanceaktes ist er ihr am Romanende weitgehend verfallen. Die Sympathie für den greisen Kaiser, einen überalterten Bezirkshauptmann und ein überlebtes anachronistisches Reich verdeckt die Sozialkritik.« Thorsten Juergens: Gesellschaftskritische Aspekte in Joseph Roths Romanen. Leiden 1977, S. 137.

der Donaumonarchie in einer rückwärtsgewandten Utopie verklärt. Im Gegenteil: Schon von Anfang an machen sich in ihm allerlei subversive Bruchlinien in der Darstellung des gesellschaftlichen Ordnungsgefüges bemerkbar und verstärken sich im Verlauf der Handlung, bis am Ende die mühsam aufrechterhaltene Scheinwelt der »guten Gesellschaft« in sich zusammenbricht.

Roth selbst verweist 1932 in einer Bemerkung anlässlich des Vorabdrucks seines Romans in der »Frankfurter Zeitung« auf seine eigene Ambivalenz hin und versichert, er sei trotz seiner Verehrung der Habsburger Monarchie keineswegs blind für deren »Fehler und [...] Schwächen.«¹⁵ Diese Fehler und Schwächen hat er im Roman allerdings nicht explizit benannt, sondern als Identitätskrisen der Protagonisten veranschaulicht und auf diese Weise die dem alten Reich innewohnenden Inkohärenzen auf durchaus kohärente Weise gestaltet – im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Romanautoren, die das am Gebot der Stimmigkeit orientierte fiktive Gefüge durch essayistische Digressionen, dokumentarische Desintegrationen und poetologische Selbstreflexionen aufbrechen. Hinzuweisen ist in diesem Zusammenhang auf die drei bedeutenden Romane der Klassischen Moderne, die, ebenso wie der »Radetzky marsch«, den Blick zurückwenden, um den Ursachen und Auswirkungen jener epochalen Erschütterungen nachzuspüren, die im Ersten Weltkrieg ihren eruptiven Ausbruch erfuhren: Hermann Brochs »Schlafwandler« (1930–32), Thomas Manns »Zauberberg« (1924) und Robert Musils »Mann ohne Eigenschaften« (1930–43). Mit diesen Romanen verbindet Joseph Roths »Radetzky marsch« (1932) thematische Gemeinsamkeiten. Wie im »Mann ohne Eigenschaften«, in dem Musil zeigt, daß »Gott Kakanien den Kredit entzog«,¹⁶ entfaltet Roths Roman die Legitimationsdefizite, die die Donaumonarchie zunehmend unterhöhlten; wie im ersten Teil der »Schlafwandler«-Trilogie handelt auch der »Radetzky marsch« davon, ob und inwiefern man sich im Militär selbst zu finden und zu behaupten vermag; und ähnlich wie im »Zauberberg« richtet auch der

¹⁵ Joseph Roth: Vorwort zu meinem Roman »Der Radetzky marsch«. In: Werke Bd. 5: Romane und Erzählungen 1930–1936. Hg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. Köln 1990, S. 874f., hier S. 874.

¹⁶ Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg 1970, S. 529; Kakanien ist ein Neologismus Musils, abgeleitet von dem »k.u.k.«, das der Habsburger Monarchie vorangestellt ist; siehe dazu Helmut Arntzen: Musil-Kommentar zu dem Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«. München 1982, S. 147.

»Radetzkmarsch« seinen Fokus auf die »gute Gesellschaft«, die sich vor den Unruhen der Umwelt zu immunisieren sucht, den Keim des Zerfalls jedoch bereits in sich trägt.

Doch trotz solch thematischer Schnittpunkte unterscheidet sich Roth deutlich von anderen Autoren moderner Epochenromane, denen die Gewißheit geschwunden ist, den Geschehenszusammenhang der Vergangenheit mimetisch einholen zu können. Er hingegen folgt weiterhin den historiographischen Mustern der Chronologie. Doch auch wenn er das Erzählen selbst nicht thematisiert und nirgends Narratives mit Essayistischem kollagiert, dabei im Spiel zwischen Faktischem und Fiktionalem dem Referenzwissen der Leser verpflichtet bleibt, so ist sein Roman doch nicht so konventionell geschrieben, wie man bei dem Lesevergnügen, das sich zweifelsohne einstellt, vermuten könnte. Mag Roths Schreibweise auch an Romane des »Bürgerlichen Realismus« erinnern, und vermeint man – um mit Thomas Mann zu sprechen – »den raunende[n] Beschwörer des Imperfekts«¹⁷ mit seinem epischen Atem des »Es war einmal« zu spüren, so zeichnet sich der »Radetzkmarsch« gleichwohl durch eine komplexe Erzähltechnik aus, die unterschiedliche Perspektiven in Spannungen zueinander bringt.¹⁸ Diese Spannungen sind zwar nicht immer gleich offensichtlich, zumal die divergierenden Erzählperspektiven häufig nahtlos ineinander übergehen oder sich so durchdringen, daß sich nicht immer genau feststellen läßt, ob Geschehnisse und Empfindungen lediglich aus der Sicht der Protagonisten präsentiert oder zugleich von der Perspektive des Erzählers überlagert werden. Sichtbar hingegen werden die Spannungen dort, wo das situationsgebundene Erleben von einem Erzähler vermittelt wird, der außerhalb des Erzählten steht und den Ereignissen im souveränen Rückblick einen unheilsvördernden Grundton verleiht. So perspektiviert der Roman das für die erzählten Figuren aktuelle Geschehen auf ein katastrophales Finale hin, das dem retrospektiven Erzähler als Vergangenheit bekannt ist. Auf diese Weise changiert die Narration zwischen den unmittelbaren Erlebnis-

¹⁷ Thomas Mann: Die Kunst des Romans. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 10: Reden und Aufsätze. Bd. 2. Zweite durchges. Auflage Frankfurt a. M. 1974, S. 348–362, hier S. 349.

¹⁸ Zu Einzelheiten siehe Werner G. Hoffmeister: »Eine ganz bestimmte Art von Sympathie« – Erzählhaltung und Gedankenschilderung im »Radetzkmarsch«. In: Joseph Roth und die Tradition. Aufsatz- und Materialiensammlung. Hg. und eingeleitet von David Bronsen. Darmstadt 1975, S. 163–180.

perspektiven der Figuren und der diagnostischen Vermittlungsperspektive des Erzählers. Aufgrund seines Wissensvorsprungs vermag er das Verhängnis der ahnungslosen Protagonisten, die nicht in der Lage sind, die krisenhaften Zeichen ihrer Zeit zu deuten, hellstichtig zu antizipieren. Aus dieser perspektivischen Differenz speist sich eine Fülle von Spannungsmomenten. Besonders deutlich zeigen sie sich bei der Darstellung der in Wien alljährlich mit großem Pomp inszenierten Fronleichnamsprozession. Sie wird dem Leser zunächst personal aus der Figurensicht des jungen Leutnants von Trotta vorgeführt:

Die ganze majestätische Macht des alten Reiches zog vor seinen Augen dahin. Der Leutnant dachte an seinen Großvater, den Helden von Solferino, und an den unerschütterlichen Patriotismus seines Vaters, der einem kleinen, aber starken Fels vergleichbar war, mitten unter den ragenden Bergen der habsburgischen Macht. Er dachte an seine eigene heilige Aufgabe, für den Kaiser zu sterben, jeden Augenblick zu Wasser und zu Lande und auch in der Luft, mit einem Worte, an jedem Orte (S. 320).¹⁹

Dem Leutnant Trotta wird die Prachtentfaltung des Reichs, die im grandiosen Fronleichnamzug ihren sinnfälligen Ausdruck findet, zum Beweis für die Lebenskraft der Monarchie. Dabei verschränkt sich die auratische Faszination mit der Familienchronik derer von Trotta, wenn dem inneren Auge des jungen Trotta das alte Reich im Bild des geschichtsresistenten Gebirges vorschwebt, in dem seine Familie einen starken Felsen darstellt. Diese metaphorische Glorifizierung der Monarchie und der eigenen Familiengenealogie führt beim Leutnant dann zur selbsttheroisierenden Hingabe an den Kaiser.

Trottas narzißtische Imagination aber durchkreuzt der Erzähler, der außerhalb jener erzählten Welt steht, indem er auf die Manipulationskraft dieser repräsentativen Öffentlichkeit hindeutet. Deren Glanz ist nicht Ausdruck von Stärke, er überblendet vielmehr die Schwäche des Herrschaftsgefüges, indem er den Zuschauer blendet.

Kein Leutnant der kaiser- und königlichen Armee hätte dieser Zeremonie gleichgültig zusehen können. Und Carl Joseph war einer der Empfindlichsten. Er sah den goldenen Glanz, den die Prozession verströmte, und er hörte nicht den düstern Flügelschlag der Geier. Denn über dem Doppeladler der Habsburger kreisten sie schon, die Geier, seine brüderlichen Feinde (S. 322).

¹⁹ Joseph Roths Roman »Der Radetzky Marsch« wird im fortlaufenden Text zitiert nach: Roth: Werke Bd. 5 (wie Anm. 15), S. 137–455.

Der Erzähler vollzieht hier einen perspektivischen Wechsel von Nähe zu Distanz. Nachdem er sich zunächst Carl Josephs enthusiastischen Blick auf die glanzvolle Prozession zu eigen macht, weist er dann auf dessen »toten Winkel« hin und durchbricht die Erkenntnisblockaden der Figur. Carl Joseph entgehen die Vorboten des Untergangsszenarios, die der hellsichtige Erzähler im symbolträchtigen Bild eines bevorstehenden Angriffs der Geier auf den habsburgischen Doppeladler antizipiert.

Durch die Vorwegnahme der historischen Entwicklung desavouiert der Erzähler auch so manches andere Gesellschaftsspektakel als überlebt. So pflegen die Offiziere ihre Ehrenhändel, bringen sich im Duell wechselseitig um, ganz ohne geschichtliches Gespür für die unheilvolle Zukunft, wie der Erzähler zu berichten weiß: »Damals war keiner unter ihnen scharfhörig genug, das große Räderwerk der verborgenen, großen Mühlen zu vernehmen, die schon den großen Krieg zu mahlen begannen« (S. 223). Wenn der retrospektive Erzähler zwischen damals und heute, zwischen der erzählten Gegenwart des Romangeschehens und dem Zeitpunkt des Erzählens pendelt, so stellt er ein Einvernehmen mit dem Leser her, den er mit wissendem Blick die einfältigen Borniertheiten der Vorkriegszeit betrachten läßt.²⁰

Doch ganz so gewiß, wie es scheint, ist sich der Erzähler in seiner Einschätzung der Vergangenheit dann doch nicht. So äußert er sich durchaus vorsichtig über vermeintlich obsoletere Wertvorstellungen der Vorkriegszeit:

Heutzutage sind die Begriffe von Standesehre und Familienehre und persönlicher Ehre, in denen der Herr von Trotta lebte, Überreste unglaublicher und kindischer Legenden, wie es uns manchmal scheint (S. 392).

Der Erzähler ist sich also nicht sicher; ihm, der den Leser über den Kollektivplural »uns« mit sich identifiziert, »scheint« es manchmal nur so; und wenn er fortfährt:

Damals aber hätte einen österreichischen Bezirkshauptmann von der Art Herrn von Trottas die Kunde vom plötzlichen Tod seines einzigen Kindes weniger erschüttert als die von einer auch nur scheinbaren Unehrenhaftigkeit dieses einzigen Kindes (S. 392),

²⁰ Siehe auch S. 262: »Und keiner von den Offizieren des Zaren und keiner von den Offizieren der Apostolischen Majestät wußte um jene Zeit, daß über den gläsernen Kelchen, aus denen sie tranken, der Tod schon seine hageren, unsichtbaren Hände kreuzte.«

dann dementiert er dies zugleich, indem er zwischen dem »amtliche[n] Herz Herrn von Trottas« und seinem »väterlichen« (ebd.) unterscheidet und das väterliche über das amtliche siegen läßt, bis er schließlich am Ende des Romans schildert, wie der Bezirkshauptmann seine ganze Amtswürde verliert, als er nach dem Tod seines einzigen Sohnes hilflos und verwirrt durch Wien läuft und überall ahnungslose Passanten aufhält, um ihnen mitzuteilen: »Mein Sohn ist tot« (S. 446). So wird die vermeintlich souveräne Übersicht des auktorialen Erzählers immer wieder durch das tatsächliche Verhalten der Romanfiguren unterlaufen und zugleich mit ihrer personalen Sicht kontrastiert.

Diese »ambivalenten, gebrochenen Erzählperspektiven« des »Radetzky-marsches«²¹ sind Facetten der vielfältigen Zwiespältigkeiten, die die Leit-motive, Charaktere, Verhaltensweisen und gesellschaftlichen Verhältnisse des Romans prägen und ihm jenen ironisch-melancholischen Duktus verleihen, der Glanz und Elend der Donaumonarchie in changierenden Bildwelten aufzeigt. Schon der Titel des Romans entfaltet einen solch widersprüchlichen Assoziationsraum. In einer Musikgeschichte findet sich der Eintrag: »Wenn es eine Völker umspannende Seele Alt-Österreichs gab, im Radetzky-marsch hatte sie unsterblichen Ausdruck in Rhythmen gefunden.«²² Was der musikhistorische Artikel als Medium kollektiver Identitätsvergewisserung herausstellt, hat Roth als prozessuales Ereignis in seinem 1928 erschienenen Feuilleton »Konzert im Volksgarten« geschildert:

Das letzte Stück – es war fast immer der Radetzky-marsch – wurde nicht mehr vom Blatt gespielt, sondern vor leeren Pulten. Der Marsch existierte gewissermaßen gar nicht mehr auf dem Papier. Er war sämtlichen Musikanten in Fleisch und Blut übergegangen, sie spielten ihn auswendig, wie man auswendig atmet. Nun erklang dieser Marsch – der die Marseillaise des Konservatismus ist –, und während die Trommler und Trompeter noch auf ihren Plätzen standen, glaubte man die Trommeln und Trompeten schon selbständig marschieren zu sehen, mitgezogen von den Melodien, die ihnen eben entströmten. Ja, der ganze Volksgarten befand sich auf dem Marsch.²³

²¹ Hoffmeister: »Eine ganz bestimmte Art von Sympathie« (wie Anm. 18), S. 172.

²² Weltgeschichte der Musik. Hg. von Kurt Honolka, Kurt Reinhard, Lukas Richter u. a. München/Zürich 1976, S. 409.

²³ Joseph Roth: Konzert im Volksgarten. In: Ders.: Werke Bd. 2 (wie Anm. 7), S. 920–923, hier: S. 922f.

Der »aus dem Geiste des Wiener Walzers geborene echte Militärmarsch«²⁴ – wie es in einem Lexikoneintrag heißt – formiert die Individuen schon durch seinen markanten Rhythmus aus drei Anapästen und einem Jambus zu einer kollektiven Einheit, läßt sie sich als Teil eines allumfassenden Ganzen erfahren und stiftet somit gleichsam eine *unio mystica habsburgiensis* im Gleichschritt. Die Suggestionskraft des Marsches prägt sich nun dem jungen Kadetten Carl Joseph als heroische Todesphantasie ein, so als sei der Heldentod für das Vaterland mit Musikbegleitung ein Ereignis höchster ästhetischer Genüsse:

Am besten starb man [...] [für den Kaiser] bei Militärmusik, am leichtesten beim Radetzkymarsch. Die flinken Kugeln piffen im Takt um den Kopf Carl Josephs, sein blanker Säbel blitzte, und Herz und Hirn erfüllt von der holden Hurligkeit des Marsches, sank er hin in den trommelnden Rausch der Musik, und sein Blut sickerte in einem dunkelroten und schmalen Streifen auf das gleißende Gold der Trompeten, das tiefe Schwarz der Pauken und das siegreiche Silber der Tschinellen (S. 160).

Doch diese jugendliche Todesphantasie, die sich als Gesamtkunstwerk inszeniert, wird vom Ende des Romans dementiert. Leutnant von Trotta stirbt keineswegs in voller Schönheit einen operettenhaften Heldentod, sondern wird beim Wasserholen für seine Soldaten von feindlichen Kugeln tödlich getroffen, wobei er nur noch »die ersten trommelnden Takte des Radetzkymarsches« (S. 444) zu halluzinieren vermag. Schon dieses letale Desillusionierungsgeschehen verdeutlicht, daß der titelgebende Radetzkymarsch keineswegs als ungebrochene Evokation der Idee »Österreich« anzusehen ist, sondern nur als deren banale akustische Reminiszenz im Zeichen des Untergangs erscheint. Der leitmotivische Radetzkymarsch steht symptomatisch für jene Ambivalenz, die als Gestaltungsprinzip für das gespaltene Bild Altösterreichs fungiert.

Roth gelingt also keineswegs das von ihm nachdrücklich bekundete Vorhaben, seine tiefe Existenzkrise im literarischen Refugium zu kompensieren und sich so zu »retten«.²⁵ Denn die Widrigkeiten der darge-

²⁴ Art.: Armeemärsche. In: Riemann. Musiklexikon. Sachteil. Hg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz 1967, S. 52f.

²⁵ Siehe Roths Brief an Friedrich Traugott Gubler aus dem Jahre 1932. In: Joseph Roth: Briefe 1911–1939 (wie Anm. 1), S. 218; siehe auch den Brief an Stefan Zweig vom 28. April 1933, ebd., S. 262: »Was mich persönlich betrifft: sehe ich mich genötigt, zu folge meinen Instinkten und meiner Überzeugung absoluter Monarchist zu werden.« In seiner 1935 veröffentlichten Erzählung »Die Büste des Kaisers« verklärt Joseph Roth die Habsburger Monarchie zum »Vaterland [...] für die ›Vaterlandslosen«, apostrophiert sie als die verlorengegan-

stellten Welt sind größer, als es seiner nostalgischen Imagination lieb ist. Oder anders gesagt: Die Durchführung ist klüger, weil differenzierter und widersprüchlicher, als es die regressive Intention Roths »erlaubt«. Er zieht sich nicht am Schopf schöner Phantasien aus dem Sumpf seiner schalen Existenz; er schafft mit seinem Roman kein Gegenbild, mit dem er der schlechten Gegenwart den Spiegel einer besseren Vergangenheit vorhält. Hingegen verdeutlicht er gerade deren Brüchigkeit im Medium gespaltener Perspektiven und zwiespältiger Existenzen. Dabei prägt sein zwischen regressiver Sehnsucht und kritischer Diagnose changierendes Bild des Habsburger Reiches die gesamte Darstellung – in gewisser Analogie zum Verfahren von Thomas Manns Roman »Buddenbrooks«, der ebenfalls nach dem *Décadence*-Schema von »Aufstieg und Niedergang« einer Familie – so steht es auf dem Umschlagblatt der bei Gustav Kiepenheuer 1932 erschienenen Erstausgabe von Roths Roman –²⁶ das Wechselspiel von Vitalitätsverlust und Sensibilisierungsgewinn nachzeichnet. Während Thomas Manns Roman im Milieu des Lübecker Bürgertums spielt, siedelt Roth den seinen in der Sphäre der Bürokratie und des Offizierscorps an, den zwei tragenden Säulen der Donaumonarchie. Doch anders als der Ahnherr der Buddenbrooks, der lebenszugewandte und geschäftstüchtige Johann Buddenbrook, ist schon der Begründer des Geschlechts derer von Trotta und Sipolje, der Großvater Joseph, keineswegs eine in sich ruhende Gestalt.²⁷ Zwar wird der Infanterieleutnant nach seiner selbstlosen Rettung des Kaisers geadelt, mit der höchsten Auszeichnung, dem Maria-Theresia-Orden, geehrt und zum Hauptmann befördert. Seit dieser Zeit aber verfolgt ihn das Gefühl, »das Gleichgewicht zu verlieren, und ihm war, als wäre er von nun ab sein Leben lang verurteilt, in fremden Stiefeln auf einem glatten Boden zu wandeln, von unheimlichen Reden verfolgt und von scheuen Blicken

gene »wahre Heimat der ewigen Wanderer« – so als sei sie für ihn das Refugium, in das er einst aus der feindlichen Welt in den Frieden zurückkehren konnte. Joseph Roth: Die Büste des Kaisers. In: Ders.: Werke Bd. 5 (wie Anm. 19), S. 655–676, hier S. 663.

²⁶ Vollständig lautet der Text: »Aufstieg und Niedergang einer altösterreichischen Familie durch drei Generationen, die wunderbar verbunden sind mit Regierungsdauer, Glück und Ende Kaiser Franz Josephs des Ersten. Von der Schlacht von Solferino an bis zum Weltkrieg schildert der Roman den Glanz und Untergang des alten Österreich.« Siehe die entsprechende Abbildung, abgedruckt in: Joseph Roth mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Helmuth Nürnberger. Reinbek bei Hamburg ¹¹2006, S. 89.

²⁷ Zu Einzelheiten siehe Jan T. Schlosser: Identitätsproblematik und Gesellschaftskritik. Zum Solferino-Kapitel in Joseph Roths »Radetzkymarsch«. In: *Orbis Litterarum* 60, 2005, S. 183–201.

erwartet« (S. 141). Seinen Mitmenschen und seinem Vater entfremdet, der noch in der Tradition seiner »bäuerlichen slawischen Vorfahren« (S. 144) lebt, erfährt er diese Entwurzelung als Tod bei lebendigem Leib: »Es ist tatsächlich aus! dachte der Hauptmann Trotta. Getrennt von ihm war der Vater durch einen schweren Berg militärischer Grade« (S. 143f.). Als er dann im Lesebuch seines inzwischen fünfjährigen Sohnes seine Rettungstat ins Heroische stilisiert und die geschichtsträchtige Niederlage bei Solferino²⁸ zu einem persönlichen Triumph des Kaisers verherrlicht findet, ist er ganz außer sich. Die Welt, in der er sich bis dato beheimatet sah, stürzt endgültig zusammen, als er erkennt, wie tief er in eine Propagandamaschinerie geraten ist, die den Reputationsmangel des Habsburger Reiches zu kaschieren sucht. Zwar werden die betreffenden Passagen auf Geheiß von Franz Joseph I. schließlich aus den Schulbüchern getilgt, doch Trottas Vertrauen in die Monarchie ist irreparabel zerstört: »Vertrieben war er aus dem Paradies der einfachen Gläubigkeit an Kaiser und Tugend, Wahrheit und Recht« (S. 149). Und so gerät bereits der Stammvater des Geschlechts derer von Trotta, der sich weder dem neuen adeligen Status noch der alten bäuerlichen Herkunft zugehörig fühlt, in eine tiefe Sinnkrise. Auch wenn er daraufhin in sentimentaler Gebrochenheit wieder zu seinen Wurzeln zurückkehren und ein »kleiner slowenischer Bauer« (S. 149) werden will, ist ihm der Rückweg doch versperrt; die Rettungstat hat ihn der Heimat und Herkunft so sehr entfremdet, daß die Identitätskonfusion in aggressive Zerstörungswut mündet: Er »schlug [...] den Knecht und die Flanken der Pferde, schmetterte die Türen ins Schloß, das er selbst gerichtet hatte, bedrohte die Tagelöhner mit Mord und Vernichtung« (S. 149f.).

Naheliegender ist es also, wenn er seinem Sohn Franz die Militärlaufbahn, die ihm zum verhängnisvollen Erfolg wurde, untersagt und zum Jura-Studium nötigt. Dieser Sohn etabliert sich dann als ein pflichtbewußter Beamter des Kaisers und scheint alle Brüche und Widersprüche, die einst sein Vater erlitten hatte, überwunden zu haben. Er geht vielmehr vollständig in seiner Rolle als Bezirkshauptmann der Stadt W. in Mähren auf und identifiziert sich so sehr mit dem Kaiser, daß er ihm sogar äußerlich vom »elastische[n] Schritt« (S. 283) bis hin zum eigentümlichen

²⁸ Nach seiner Niederlage in den Schlachten bei Magenta und Solferino (Juni 1859) im Italienischen Einigungskrieg verliert Österreich die Lombardei und muß im Frieden von Zürich (November 1859) sein absolutistisch-zentralistisches Herrschaftssystem aufgeben.

Franz-Joseph-Backenbart, den er »als einen Beweis seiner dynastischen Gesinnung [trägt]« (S. 163), nacheifert. Doch macht es den Leser stutzig, wie sehr seine Persönlichkeit im Amt dergestalt ausgelöscht scheint, daß alle Individualität hinter der Rollenmaske verschwindet. Selbst die private Beziehung zu seinem Sohn Carl Joseph unterwirft er zeremoniellen Vorgaben, welche jede Herzlichkeit und Spontaneität zugunsten rituell fixierter Raum- und Zeitordnungen abweisen. Man könnte meinen, Stifters »Nachsommer« hätte hier als Vorlage gedient, so sehr laufen die Begegnungen zwischen Vater und Sohn nach einem festgelegten Muster ab: Ankunft in den Sommerferien immer am Sonntagmorgen, auch wenn die Kadettenschule mitten in der Woche ihre Zöglinge entläßt; danach ein genau bemessenes Prüfungsgespräch über den gelernten Jahresstoff, dann das Mittagessen mit einer festen Speisenabfolge – immer gibt es garnierten Tafelspitz und Kirschknödel –, und immer ißt der Vater so schnell, daß der Sohn kaum nachkommt, aber gleichzeitig fertig zu sein hat; darauf folgt das immer gleiche Gespräch mit dem Kapellmeister.

Wenn über viele Seiten hinweg die Rituale der Begrüßung, des Prüfungsgesprächs und des Mittagessens sowie die stetigen Abfolgen von Dienstgeschäften und Privatvergnügungen geschildert werden, dann scheint sich in dieser Beschreibungsprosa die Sicherheit eines fest gefügten Gesellschaftswesens zu spiegeln, das sich in der geordneten Wiederkehr des Immergleichen manifestiert. Zugleich aber wird dadurch deutlich, wie sehr alles Lebendige aus dieser Welt ausgetrieben ist, Stabilität nur noch in Formen strikter Ablaufschemata inszeniert wird, die jede Elastizität verloren haben und von daher unfähig sind, Veränderungen produktiv in sich aufzunehmen. Das zeigt sich darin, daß der Bezirkshauptmann alles, was nicht der überkommenen Ordnung entspricht, ablehnt oder gemäß dieser Ordnung uminterpretiert. So gibt es in seinem Bezirk keine »Revolutionäre«, weil für ihn nicht sein kann, was nicht sein darf:

[...] wenn er in dem Bericht eines seiner Untergebenen etwa die Bezeichnung »revolutionärer Agitator« für einen der aktiven Sozialdemokraten las, so strich er dieses Wort und verbesserte mit roter Tinte: »verdächtiges Individuum« (S. 271).

Der Bezirkshauptmann Franz von Trotta, der als »Muster eines Staatsbeamten« (S. 244) vom Ethos der Pflichterfüllung geprägt ist, stellt für

lange Zeit die Fundamente des Habsburger Reiches nicht in Frage, wenigstens nicht bewußt, schließt er doch aus seinem Leben alles Irritierende aus. Indem er sich und andere jedoch einem rigiden Beurteilungs- und Verhaltenszwang unterwirft und so jede Spontaneität, selbst seinem Sohn gegenüber, unterdrückt, zeigt sich, daß all seinem Gebaren zuförderst das Bedürfnis nach Sicherheit zugrunde liegt. Diese ruht nicht in ihm, sondern es bedarf einer peniblen Ordnung, um innere Zweifel zu unterdrücken oder gar nicht erst laut werden zu lassen. Sein Credo lautet: »Das Schicksal hat aus unserm Geschlecht von Grenzbauern Österreicher gemacht. Wir wollen es bleiben« (S. 256). In diesem »Wir wollen es bleiben« liegt die Anstrengung beschlossen, die es ihn kostet, »Österreicher, Diener und Beamter der Habsburger« zu sein, und »seine Heimat [in der] Kaiserliche[n] Burg zu Wien« zu sehen (S. 255). Doch sein Sohn Carl Joseph begreift allmählich, daß der Vater im Korsett rigider Organisation vergeblich jene Festigkeit im Empfinden und Handeln zu erlangen sucht, die schon seinem Großvater abhanden gekommen war. Kleine Indizien weisen ihn darauf hin,

daß hinter der knöchernen Härte des Bezirkshauptmanns ein anderer verborgen war, ein Geheimnisvoller und dennoch Vertrauter, ein Trotta, Abkömmling eines slowenischen Invaliden und des merkwürdigen Helden von Solferino (S. 174).

Was Carl Joseph zu ahnen beginnt, indem er auf Verhaltensnuancen seines Vaters achtet, verdeutlicht der Roman konstellativ, indem er den Jugendfreund des Bezirkshauptmanns als abgewiesenes Alter Ego vorführt: den heruntergekommenen Maler Moser, der einst seinen Vater, den Helden von Solferino, porträtiert hatte. Ihn trifft der Bezirkshauptmann zufällig in Wien und hat alle Hände voll zu tun, ihn abzuschütteln, so sehr bedroht seine Anwesenheit die glatte Fassade, die er mit aller Anstrengung aufrecht zu erhalten sucht. Denn der Maler verfügt über einen durchdringenden Blick, der hinter der Erscheinung das Wesen zu erfassen vermag. Dies macht das von ihm gemalte Bild des Großvaters, das sich dem Enkel zutiefst eingepreßt hat, sichtbar. Es hängt im väterlichen Zimmer etwas erhöht, wie es sich für ein Heldenporträt gehört, so daß der kleine Carl Joseph auf einen Stuhl steigen mußte, um es genauer betrachten zu können. Im Nahblick aber zerfällt die Heldenpose in widersprüchliche Farbfragmente: »Es zerfiel in zahlreiche tiefe Schatten

und helle Lichtflecke, in Pinselstriche und Tupfen, in ein tausendfältiges Gewebe der bemalten Leinwand, in ein hartes Farbenspiel getrockneten Öls« (S. 168).

Was Carl Joseph am Bild des Großvaters nur optisch realisiert und vom Vater nur ahnt – nämlich daß sich hinter den imposanten Erscheinungen verunsicherte Existenzen verbergen –, das wird ihm zum prägenden Lebensgefühl. Auch er vermag sein Selbst nicht mit der sozialen Rolle als Offizier zur Deckung zu bringen. Dies ist der Fokus, auf den der Roman seine erzählerischen Energien richtet. Der Enkel des Helden von Solferino, als der er sich selbst empfindet und als den die anderen ihn sehen, ist ein innerlich unzugehöriger Mensch. Als Leutnant »fühlte [er ständig] den dunklen, rätselhaften Blick des Großvaters im Nacken!« (S. 198) Dieser mahnt ihn zum soldatischen Heldenmut, der ihm nicht gegeben ist, und provoziert so sentimentalische Sehnsüchte zurück zu den bäuerlichen Ahnen, die noch in dem zum Adelstitel »Sipolje« erhabenen Namen jenes Dorfes präsent sind, aus dem seine Vorfahren stammen. Dieses Dorf im Nirgendwo Galiziens wird ihm, gerade weil er es nicht kennt, zum Versprechen authentischen Daseins; es erscheint ihm als »[e]in schönes Dorf, ein gutes Dorf! Man hätte seine Offizierskarriere darum gegeben!« (S. 193) Doch wie so oft vermag Carl Joseph auch diesmal nicht »ich« zu sagen, sondern er löst sich im Kollektivsingular »man« auf und offenbart so, daß er sich selbst in seinen Sehnsüchten als Person aus den Augen verliert. Zugleich aber weiß er, daß ihm der Rückweg in die imaginierte Unschuld bäuerlicher Existenz versperrt ist: »man war kein Bauer, man war Baron und Leutnant bei den Ulanen!« (S. 193) Hin- und hergerissen zwischen seiner ersehnten Herkunft, dem bäuerlichen Slawentum, und seiner realen Lebenswelt, dem militärischen Österreichertum, findet Carl Joseph keine feste Identität. Bauer kann er nicht werden, Soldat kann er nicht sein.²⁹

Der Roman verdeutlicht über diese individuelle Befindlichkeit hinaus aber auch allgemeiner, wie die militärischen Gepflogenheiten und Traditionen zunehmend ihre sinnstiftende Funktion verlieren. Zwar werden sie noch äußerlich gewahrt, bis hin zur tödlichen Konsequenz eines Duells, das aus nichtigem Anlaß zustande kommt. Der betrunkene Rittmei-

²⁹ Zu Einzelheiten der Identitätskrise von Carl Joseph aus sozialpsychologischer Sicht siehe Maud Curling: Joseph Roths »Radetzkymarsch«. Eine psychosozialologische Interpretation. Frankfurt a. M./Bern 1981.

ster Graf Tattenbach verunglimpft den Regimentsarzt Doktor Demant, beide Kombattanten fallen, und der Oberst verkündet voller Pathos, sie hätten »für die Ehre des Regiments den Soldatentod gefunden« (S. 242). Carl Joseph kommentiert dies vorab schon mit den Worten: »Diese Dummheit! Diese Ehre, die in der blöden Troddel da am Säbel hängt« (S. 237). Mit dem Tod des im Duell gefallenen Regimentsarztes Demant, der sein einziger Vertrauter war, schwinden Carl Joseph alle Illusionen, zerstioben alle Hoffnungen auf ein sinnvolles Dasein. Das manifestiert sich sogar physiognomisch: »Es war, als hätte eine geschwinde, zauberhafte Hand den Anstrich der Jugend aus dem Angesicht Carl Josephs gewegewaschen« (S. 244).

Doch wie üblich zieht er auch diesmal aus seiner Desillusionierung keine Konsequenzen, sondern verharrt weiterhin in seiner Halbherzigkeit. Obwohl er zunächst mit dem Gedanken spielt, das Militär zu verlassen, will er sich schließlich doch nur in eine Garnison nahe seiner bäuerlichen Herkunftswelt versetzen lassen – was ihm die Führung abschlägt, die ihn statt dessen an die russische Grenze transferiert, wo keine Gefahr besteht, daß er sich der unterdrückten einheimischen Bevölkerung verbundener fühlt als dem Habsburger Reich. In der fernab aller urbanen Zivilisation an der Ostgrenze des Reiches gelegenen Garnison spielt sich nun mehr als die Hälfte des Romangeschehens ab – wenigstens was die Erzählzeit angeht. Ansonsten geschieht nicht viel Bedeutsames; die erzählte Zeit dehnt das Geschehen und entfaltet die Sinnentleertheit des Militäralltags, in dem Alkoholkonsum, Glücksspiel, Erpressung und Verrat alle Disziplin und Ernsthaftigkeit untergraben – nicht nur, weil die Offiziere so dem stupiden Dienst zu entkommen suchen, sondern auch, weil sie sich in die Schwierigkeit verstrickt sehen, daß die Armee zwar einerseits Schutzgarant des Habsburger Reiches nach außen ist, andererseits aber Unterdrückungsinstrument nach innen; sie ist – wie der Erzähler zu berichten weiß – »eine Drohung, ein Schutz und beides zugleich« (S. 192). Denn sie hat die nationalistischen Separationsbewegungen zu bekämpfen und die proletarischen Aufstände niederzuschlagen.

So kommt der junge Trotta, nachdem er in die entlegene östliche Grenzgarnison der Donaumonarchie versetzt wurde, zu seinem einzigen militärischen Einsatz. Er erhält den Befehl, gegen streikende Arbeiter vorzugehen und gerät dabei in eine Aporie. Einerseits muß er als

Offizier die herrschende Ordnung verteidigen, zugleich aber wird ihm bewußt, daß die Arbeiter »arme Teufel« (S. 332) sind. Bezeichnend ist die Situation, in die Roth ihn und seine Untergebenen stellt. Zunächst erklingt zwischen den auf den Feldern arbeitenden Bäuerinnen und den auf ihren Befehl wartenden Soldaten ein Wechselgesang. Es gestaltet sich so eine Harmonie im Zeichen der slawischen Unterschicht. Als es dann zum Einsatz gegen die revoltierenden Arbeiter kommt, vermag Trotta nicht, rückhaltlos vorzugehen, wird mehr Opfer als Täter, erleidet einen Schlag, wird schwer verwundet und verliert das Bewußtsein – Indiz dafür, daß ihm Handlungskompetenz und Übersicht abhanden gekommen sind. Er agiert nicht mehr als Repräsentant des Habsburger Reiches, das er gegen alle inneren und äußeren Feinde zu verteidigen hat, sondern er erfährt sich als handlungssohnmächtiges Subjekt, das weiß, daß die »Armee [...] nicht mehr sein Beruf« sein kann (S. 339).

Trottas militärisches Versagen gerät so zum Reflex der Legitimationskrise eines Staatswesens, mit dem er sich nicht mehr zu identifizieren vermag. Die Ursachen dafür sind ihm allerdings nicht so recht bewußt, sondern offenbaren sich mehr in seinem Verhalten und in inneren Bildern. So beschreibt der Erzähler, was sich im Kopf Trottas abspielt, als dieser die »dichte Gruppe der Demonstranten« (S. 336) auf sich zukommen sieht:

Den Leutnant ergriff eine dunkle Ahnung vom Untergang der Welt. Er erinnerte sich an den bunten Glanz der Fronleichnamspzession, und einen kurzen Augenblick schien es ihm, als wallte die finstere Wolke der Rebellen jenem kaiserlichen Zug entgegen. Für die Dauer eines einzigen hurtigen Augenblicks kam über den Leutnant die erhabene Kraft, in Bildern zu schauen; und er sah die Zeiten wie zwei Felsen gegeneinanderrollen, und er selbst, der Leutnant, ward zwischen beiden zertrümmert (S. 336).

Während Trotta das Konfliktpotenzial des Regimes und die damit zusammenhängende eigene Vernichtung ins Bild eines Naturszenarios überführt, ohne dessen geschichtliche Dimension begrifflich fassen zu können, vermag der polnische Graf Chojnicki präzise den Untergang der Donaumonarchie als Resultat des aufkommenden Nationalismus zu prognostizieren. Wenn Roth ihn mit bitterem Sarkasmus verlautbaren läßt, das Habsburger Reich werde »in hundert Stücke« (S. 265) zerfallen, sobald Franz Joseph I. tot sei, dann legt er dem Grafen seine eigenen, im Nachhinein gewonnenen historischen Erkenntnisse als zukunfts-gewisse

Prophezeiung in den Mund: »Der Balkan wird mächtiger sein als wir. Alle Völker werden ihre dreckigen, kleinen Staaten errichten, und sogar die Juden werden einen König in Palästina ausrufen« (S. 265f.). Die Offiziere folgen den Reden des Grafen unberührt, »lachten und tranken noch eins« (S. 266); und als bei Gelegenheit der Baron Franz von Trotta und Sipolje seinen Sohn in der Garnisonsstadt besucht und den Grafen Chojnicki davon reden hört, daß »das Vaterland nicht mehr da« sei, reagiert auch er baß erstaunt:

»Wie sollte die Monarchie nicht mehr dasein?« »Natürlich!« erwiderte Chojnicki, »wörtlich genommen, besteht sie noch. Wir haben noch eine Armee« – der Graf wies auf den Leutnant – »und Beamte« – der Graf zeigte auf den Bezirkshauptmann: »Aber sie zerfällt bei lebendigem Leibe. Sie zerfällt, sie ist schon verfallen! Ein Greis, dem Tode geweiht, von jedem Schnupfen gefährdet, hält den alten Thron, einfach durch das Wunder, daß er auf ihm noch sitzen kann. Wie lange noch, wie lange noch? Die Zeit will uns nicht mehr! Diese Zeit will sich erst selbständige Nationalstaaten schaffen! Man glaubt nicht mehr an Gott. Die neue Religion ist der Nationalismus. Die Völker gehen nicht mehr in die Kirchen. Sie gehen in nationale Vereine. Die Monarchie, unsere Monarchie, ist gegründet auf der Frömmigkeit: auf dem Glauben, daß Gott die Habsburger erwählt hat, über soundso viel christliche Völker zu regieren. Unser Kaiser ist ein weltlicher Bruder des Papstes, es ist Seine K.u.K. Apostolische Majestät, keine andere wie er apostolisch, keine andere Majestät in Europa so abhängig von der Gnade Gottes und vom Glauben der Völker an die Gnade Gottes« (S. 290).

Der Graf Chojnicki formuliert hier die präzise Diagnose der österreichischen Legitimationskrise. Er erkennt, daß sich mit dem Aufkommen des Nationalismus der Vielvölkerstaat überlebt hat, da die universale Staatsidee die einzelnen nationalen Minderheiten nicht länger mehr zu einem Ganzen zu integrieren vermag. So sind dem Habsburger Reich die Untertanen abhanden gekommen, wenn auch nicht faktisch, so doch »spirituell«. Denn ihnen ist der Glaube an die Göttlichkeit der k.u.k.-Monarchie geschwunden, der einst das heterogene Völkergemisch als eine vom Kaiser repräsentierte Einheit zusammenhielt. Zwar existieren noch Bürokratie und Militär, fungieren weiterhin als Stützmauern des kaiserlichen Regimes, doch dessen Fundamente religiös fundierter Loyalität sind bereits marode geworden.

Nach außen hin zeigt sich der Niedergang des Habsburger Reiches, dessen weltanschauliche Substanz geschwunden ist, vielfach allerdings nur indirekt, etwa in den Geschäftigkeiten und Vergnügungen, mit de-

nen die Militärs die Sinnlosigkeit ihres Daseins zu übertünchen suchen. So bereiten die Offiziere umständlich ein Fest zur vorgezogenen Jahrhundertfeier des Dragonerregimentes vor, bei dem alle Eventualitäten bedacht werden; allein mit dem Verfassen der Einladungsschrift »an den Inhaber des Regiments, einen kleinen reichsdeutschen Fürsten aus leider etwas vernachlässigter Nebenlinie« (S. 410), sind zwei Offiziere wochenlang beschäftigt. Mitten in die Schilderung der Festvorbereitungen mischt sich dann plötzlich die Stimme des Erzählers, der in ernüchternder Ironie, welche die situativ beschränkte Sicht der Beteiligten auf die ihnen unbewußte Doppeldeutigkeit hin transparent macht, zu berichten weiß: »Alle waren überzeugt, daß es [das Jahrhundertfest] nicht nur eine Abwechslung war, sondern daß es auch eine völlige Veränderung ihres Lebens bedeutete« (S. 415).

Und tatsächlich verändert das Fest das Leben der Garnison grundlegend – doch anders, als die Teilnehmer vermuten. Das ausbrechende Gewitter, vor dem die Festgesellschaft flüchtet, bildet die Naturkulisse für ein geschichtliches ›Gewitter‹, das die zur Fassade erstarrte Ordnung des Reiches endgültig niederreißen wird. Wie ein Blitz schlägt die Botschaft: »Thronfolger gerüchtweise in Sarajevo ermordet« (S. 417) in die Festgesellschaft ein. Bei aller Bestürzung wollen die Offiziere – noch dient ihnen das Wort »gerüchtweise« als Rettungsanker – der Tatsache nicht ins Auge sehen, daß jenes Attentat die brennende Lunte ist, die die k.u.k. Monarchie alsbald explodieren lassen wird. Doch bevor noch im kurz darauf ausbrechenden Ersten Weltkrieg ein Schuß gefallen ist, zerbröckelt, für alle Umherstehenden vernehmbar, ihr ideologisches Fundament. So fangen die ungarischen Offiziere, denen der Thronfolger schon immer ein Dorn im Auge war, auf einmal an, sich in ihrer Muttersprache zu verständigen, sagen sich also im wörtlichen Sinn von der kommunikativen Einheit des Offizierscorps los, bis einer von ihnen schließlich mit provokanter Derbheit verkündet: »Ich will es auf deutsch sagen: Wir sind übereingekommen, meine Landsleute und ich, daß wir froh sein können, wann das Schwein hin is!« (S. 423)

Was der junge Trotta in Bildern geschaut und der Graf Chojnicki ausgesprochen hat, ist nun unabweislich: Die einstmals für die Donaumonarchie konstitutive Einheit von Idee und Realität ist unwiderrufflich zerstört. Die Offiziere erfahren sich nicht mehr in erster Linie als An-

gehörige der k.u.k. Armee; sie fühlen sich nicht mehr ihrem auf den Kaiser geleisteten Eid verpflichtet, sondern ihrer nationalen Zugehörigkeit verbunden. Damit aber hat sich das ideelle Fundament, auf dem das Habsburger Reich so lange geruht hatte, gänzlich aufgelöst. Doch obwohl auch Carl Joseph jetzt genau weiß, daß »[d]as Vaterland der Trottas zerfiel und zersplitterte« (S. 423), besinnt er sich noch einmal auf seinen zum Über-Ich geronnenen Großvater. Als Enkel des Helden von Solferino in die Pflicht genommen, mahnt er nun sich selbst, für die Rettung des Reiches, wenn schon nicht mit seinem Leben, so wenigstens mit seiner Stimme einzutreten:

»Mein Großvater«, begann der Leutnant [...], und er fühlte den Blick des Alten im Nacken, »mein Großvater hat dem Kaiser das Leben gerettet. Ich, sein Enkel, ich werde nicht zugeben, daß das Haus unseres Allerhöchsten Kriegsherrn beschimpft wird. Die Herren betragen sich skandalös!« Er hob die Stimme. »Skandal!« schrie er. Er hörte sich zum ersten Mal schreien. [...] »Skandal!« wiederholte er (S. 424).

Der Erzähler weiß, was den jungen Trotta zu diesem Ausbruch ermutigt hat, wenn er dessen Gefühlslage ironisch kommentiert: »Er fühlte sich eins mit seinem Großvater. Er selbst war der Held von Solferino« (S. 425). Doch die verbale ›Heldentat‹ des Enkels geht im Trubel der Ereignisse unter; sie offenbart bloß die hilflose Attitüde eines Nachgeborenen, dem alle autonome Handlungskompetenz fehlt. Sogar noch nachdem er den Militärdienst quittiert hat, agiert er nur als blasser Revenant seines Großvaters. Wie dieser sich einst der Rückkehr zu den Wurzeln seiner bäuerlichen Vorfahren entgegensehnte, so hängt auch der junge Trotta seinen Regressionsphantasien nach, nimmt eine Stellung auf dem Land an und hofft darauf, durch Nachahmung der Bauern existentielle Geborgenheit zu finden: »Er ging wie sie, die Knie geknickt. So waren die Bauern von Sipolje gegangen« (S. 434).

Der Seelenfrieden, den er durch diese soziale Mimikry findet, ist allerdings nur von kurzer Dauer. Der Krieg bricht aus, er muß zurück zum Militär; diesmal aber gelingt ihm endlich eine Selbstbestimmung – nicht durch Nachahmung, sondern durch Verweigerung. Er wird vom Erzähler nicht in die Phalanx der Offiziere eingereiht, »die vorschriftsmäßig in den Tod gingen« (S. 440), er fällt ganz unvorschriftsmäßig: nicht im heroischen Kampf, wie es sich für den Enkel des Helden von Solferino gehört hätte,

sondern bei einer guten Tat – als er für seine halbverdursteten Soldaten aus einem Brunnen, der in Reichweite der feindlichen Gewehre liegt, Wasser zu holen wagt. Noch einmal träumt er sich dabei in die Vergangenheit zurück, diesmal in seine Jugend, als er »auf dem Balkon des väterlichen Hauses« (S. 444) stand und der Militärkapelle lauschte. In seinem Inneren hört er die »ersten trommelnden Takte des Radetzkymarsches« (ebd.), Reminiszenzen an seine früheren Phantasien vom Heldentod mit Marschmusik. Alsdann aber wird er tödlich getroffen, er will zwar noch den »ukrainischen Bauern seines Zuges«, die ihm im Chor »Gelobt sei Jesus Christus!« zurufen, auf ruthenisch »in Ewigkeit. Amen!« (S. 445) antworten, um sich so mit ihnen zu solidarieren, doch er stirbt vorher. In Anspielung auf die propagandistische Überhöhung, die der Rettungstat des Großvaters widerfahren ist, kommentiert der Erzähler den Tod des Leutnants:

Das war das Ende des Leutnants Carl Joseph, Freiherrn von Trotta. So einfach und zur Behandlung in Lesebüchern für die kaiser- und königlichen österreichischen Volks- und Bürgerschulen ungeeignet war das Ende des Enkels des Helden von Solferino. Der Leutnant Trotta starb nicht mit der Waffe, sondern mit zwei Wassereimern in der Hand (S. 445).

Als dann der Vater vom Tod seines Sohnes erfährt, zerbricht endgültig der bürokratische Panzer, der ihm so lange ein äußerer Halt war. Seine Welt, von der er voller Entschlossenheit glauben wollte, sie sei ein festgefühtes, unverbrüchliches Bollwerk gegen alle Widrigkeiten der Zeitläufe, implodiert. Die Sinnhaftigkeit seines Daseins ist ausgelöscht.

Was gingen ihn die hastigen und verworrenen Verordnungen seiner vorgesetzten Behörde an, die Woche für Woche erfolgten? Und was ging ihn der Untergang der Welt an, den er jetzt noch deutlicher kommen sah als einstmals der prophetische Chojnicki? Sein Sohn war tot. Sein Amt war beendet. Seine Welt war untergegangen (S. 447).

Kurze Zeit später stirbt dann auch noch der uralte Kaiser, dessen 68jährige Regentschaft Roth mit der 57jährigen Familiengeschichte der drei Trottas parallelisiert, indem er den Stammvater der drei Trottas den Kaiser in der 1859 stattfindenden Schlacht von Solferino das Leben retten läßt und den Bezirkshauptmann Franz von Trotta wenige Tage nach dem Tod des Kaisers im Jahre 1916 seinerseits in den Tod schickt.

Auf diese Weise verdeutlicht Roth, wie die privaten Schicksale so privat dann doch nicht sind – ganz und gar nicht die der Trottas, deren

Leben aufs Engste mit dem Geschick des Kaisers verbunden ist. Ihn macht Roth in seiner greisenhaften Starrheit und wehmütigen Melancholie zum Repräsentanten eines überlebten Zeitalters.³⁰ Wenn er ihn auch nicht mit der Schärfe eines Karl Kraus zeichnet, der ihn in seinem Großdrama »Die letzten Tage der Menschheit« als ›imago imperatoris‹ zum Schreckensbild einer anachronistisch gewordenen Herrschaftsform macht,³¹ so läßt er seinen Erzähler doch davon berichten, wie der Kaiser von einer Stunde zur anderen »in seiner eisigen und ewigen, silbernen und schrecklichen Greisenhaftigkeit eingeschlossen zu bleiben [schien], wie in einem Panzer aus ehrfurchtgebietendem Kristall« (S. 203) – Zeichen dafür, daß nicht nur die Person, sondern auch das von ihr repräsentierte Regime so spröde geworden ist, daß es auf gesellschaftliche Erschütterungen nicht mehr elastisch zu reagieren vermag.³²

Indem Roth, ähnlich wie Goethe in seinem »Götz von Berlichingen«, die Verfallsgeschichte eines Geschlechts mit dem Niedergang der durch den Kaiser repräsentierten Herrschaftsform verbindet, zeigt er, wie sich die allgemeine Geschichte der Donaumonarchie in der Psychogenese Einzelner reflektiert, denen der Glaube an die apostolische Staatsidee abhanden gekommen ist, bis dann der Erste Weltkrieg zur Explosion bringt, was das Regime mit der Person des Kaisers nur zu kaschieren vermochte: den Paradigmenwechsel der legitimierenden Weltbilder – weg vom religiös-universalistischen hin zum rassistisch-nationalistischen –, mit all den unheilvollen Konsequenzen, die die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem einzigen Katastrophenszenarium machte. Auf diese Weise bindet der Roman den Niedergang einer Familie, einer Regentschaft und eines Reiches zum epochalen Finale eines Zeitalters

³⁰ In seinem in der »Frankfurter Zeitung« vom 6.3.1928 veröffentlichten Essay »Seine k. und k. Apostolische Majestät« thematisiert Roth in Erinnerung an die Beerdigung des Kaisers sein ambivalentes Verhältnis zu ihm: »Die Sinnlosigkeit seiner letzten Jahre erkannte ich klar, aber nicht zu leugnen war, daß eben diese Sinnlosigkeit ein Stück meiner Kindheit bedeutete. Die kalte Sonne der Habsburger erlosch, aber es war eine Sonne gewesen.« In: Ders.: Werke Bd. 2 (wie Anm. 7), S. 910–915, hier S. 911.

³¹ Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. In: Ders.: Schriften Bd. 10. Hg. von Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M. 1986, S. 723.

³² Während Roth in seinem »Radetzky marsch« ein durchaus kritisches Bild des Kaisers zeichnet, dessen Greisenhaftigkeit die Lebensunfähigkeit des Habsburgerreiches spiegelt, entfaltet er kurz vor seinem Tod im Jahre 1939, verzweifelt angesichts der politischen und militärischen Lage und deprimiert über die Situation im Exil in seiner »Rede über den alten Kaiser« noch einmal das Bild eines übernationalen, heroischen Kaisers. Joseph Roth: Rede über den alten Kaiser. In: Ders.: Werke Bd. 3 (wie Anm. 7), S. 938–945.

zusammen, das er psychohistorisch als Geschichte beschädigter Seelen inszeniert. Wenn Roth hingegen im Vorwort zum Vorabdruck seines Romans in der »Frankfurter Zeitung« vom 17. April 1932 schreibt, es sei die »Pflicht des Schriftstellers [...], die privaten Schicksale aufzuklauben, welche die Geschichte fallen läßt, blind und leichtfertig, wie es scheint,«³³ so mag zwar zunächst der Eindruck entstehen, Roth negiere den Zusammenhang zwischen der allgemeinen Geschichte und den privaten Schicksalen. Doch sein Zusatz »wie es scheint« verdeutlicht, daß für ihn der Zusammenhang nur dem Augenschein nach zufällig ist, bei genauerer Kenntnis aber deutlich wird, wie sich im Wechselspiel von Innenwelt und Außenwelt Charakterprofile entfalten, die den geschichtlichen Auflösungsprozeß einer überständig gewordenen Lebens- und Gesellschaftsform in ihrem Verhalten und Empfinden spiegeln. Indem Roth dies in seinem »Radetzkmarsch« als Zusammenhang zwischen der Lebensgeschichte einer Familie und den gesellschaftlichen Desintegrationsprozessen als Psychogramm einer Epoche reflektiert, stellt er sich in die Reihe großer Zeitromane der Klassischen Moderne. Von Rilkes »Malte« und Thomas Manns »Zauberberg« über die Romane Kafkas und Döblins »Berlin Alexanderplatz« bis hin zu Musils »Der Mann ohne Eigenschaften« thematisieren sie den Verlust aller Selbstverständlichkeiten, einen Verlust, der den »Zerfall der Werte« (Broch) zum Lebensschicksal werden läßt.

³³ Joseph Roth: Vorwort zu meinem Roman »Der Radetzkmarsch« (wie Anm. 15), S. 875.

Das Tier als Denk-Figur bei Elias Canetti¹

Tiere stellen im Werk und Denken Elias Canettis eine ebenso zentrale wie komplexe Bezugsgröße dar, die nicht nur im Kontext der zeit- und menschengeschichtlichen Diagnostik von »Masse und Macht« und im Zusammenhang mit dem für ihn zentralen Begriff der Verwandlung, sondern auch in seinen Aufzeichnungen eine entscheidende Rolle spielt.² Canetti nimmt damit teil an einer für die Moderne kennzeichnenden Entwicklung, die dazu führt, daß die bis dahin vorherrschende anthropozentrische Perspektive auf das Verhältnis von Mensch und Tier aufgegeben wird. Schon im 19. Jahrhundert rückt das Tier – trotz Kants weitgehender Affirmation der cartesischen Bestimmung des Tiers als einer Sache – dem Menschen zunehmend näher, zum einen bedingt durch die fortschreitende naturwissenschaftliche Abwendung von den bis dahin gültigen Klassifikationen, zum andern veranlaßt durch die Umwälzungen der Darwinschen Evolutionstheorie. Nicht zufällig lassen sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts dann vielfältige Versuche und Formen ausfindig machen, die die Transgression von Mensch und Tier zu gestalten suchen und die bis dahin geltenden, gleichermaßen klaren wie starren Grenzziehungen unterlaufen und in Frage stellen, eine Entwicklung, die sich im 20. Jahrhundert noch einmal verstärkt.³

¹ Es handelt sich bei den folgenden Darlegungen um die überarbeitete Fassung meines Habilitationsvortrags an der Humboldt-Universität Berlin.

² Vgl. zu diesem Themenkomplex: Hans Timmermann: Tierisches in der Anthropologie und Poetik Elias Canettis mit Beispielen aus dem Gesamtwerk. In: Sprache im technischen Zeitalter 94 (1985), S. 99–126; Benjamin Bühler: »Er denkt in Tieren, wie andere in Begriffen.« Canettis Epistemologie des Tiers. In: Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis. Hg. von Susanne Lüdemann. Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2008, S. 349–367; Dagmar C.G. Lorenz: Canetti's Final Frontier: The Animal. In: A Companion to the Works of Elias Canetti. Hg. von Dagmar C.G. Lorenz. Camden House 2004, S. 239–261.

³ Vgl. dazu Gerhard Neumann: Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 40 (1996), S. 8–112; Ralf Simon: Animalische Einfälle. Reflexionen über Tiere als Thema von Aphorismen (Lichtenberg, Jean Paul, Canetti). In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 32 und 33 (1998), S. 85–112.

Auch Canettis Bezugnahmen auf das Tier sind von immer neuen und vielfältigen Gesten einer solchen Grenzverwischung bestimmt; gleichwohl hat das Tier in seinem Denken, vergleicht man es mit verwandten literarischen und philosophischen Annäherungen im 20. Jahrhundert wie etwa bei Kafka oder Rilke, einen singulären Stellenwert, interessiert es doch nicht allein als Gegenüber und als Gegenstand seiner kulturanthropologischen Überlegungen, sondern wesentlich als Antrieb, Gestalt und Inhalt eines anderen Denkens.⁴ Dies kommt paradigmatisch in dem häufig zitierten Aphorismus zum Ausdruck: »Er denkt in Tieren, wie andere in Begriffen.«⁵ Was nun ein Denken, das mit solch programmatischer Vorgabe antritt, konkret und im Einzelnen auszeichnet, und wie Canetti dies in seinen Texten verwirklicht bzw. einlöst, ist Thema dieser Ausführungen.

Es erscheint hierbei zunächst angebracht, diesen gedanklichen Komplex nicht vorschnell auf kulturanthropologische Zusammenhänge abzubilden, also entweder als bloße Variable im Prozess der Verwandlung zu deuten oder auf seine Funktion innerhalb der Fragestellungen von »Masse und Macht« zu reduzieren. Um der damit einhergehenden Gefahr einer verengend systematisierenden Lektüre von Canettis Gesamtwerk zu entgehen, sollen im Folgenden zunächst einzelne, das Tier umkreisende Aphorismen analysiert werden, um erst danach auf die anthropogenetischen Aspekte der Tierthematik in »Masse und Macht« einzugehen.

I

Durchgehend oszillieren Canettis Beschreibungen seiner »Erfahrung an Tieren« zwischen einer gänzlichen Überblendung von ›Mensch‹ und ›Tier‹ und andererseits deren genauester Abgrenzung. Als charakteristisch erscheint darüber hinaus die Tendenz, Übergänge zwischen Humanem und Animalischem in doppelter Richtung wirksam werden zu lassen. Canetti beschreibt daher gleichermaßen in der Sphäre des Men-

⁴ Ich folge damit der These von Benjamin Bühler, daß die Referenz auf das Tier eine grundsätzlich andere Denkform ermöglichen soll, sehe diese aber nicht vornehmlich als das »Kernstück von Canettis machttheoretischen Überlegungen«, wie dies Bühler tut. Vgl. Bühler: ›Er denkt in Tieren, wie andere in Begriffen.‹ (wie Anm. 2), S. 350.

⁵ Elias Canetti: Die Fliegenpein: Aufzeichnungen. München 1992, S. 14. Im Folgenden mit Sigle »F« im Text.

schen vorfindliche, ›tierische‹ Anteile, wie er – in anderen Zusammenhängen – in den jeweils in den Blick genommenen Tieren ein sedimentiertes ›Menschliches‹ ausmachen kann.

Eine zentrale Rolle spielen folglich zum einen jene Aneignungsprozesse, die das Tier im Bereich des Menschlichen verankern. Das Tier ist hierbei vornehmlich ein Gegenüber, von dem sich der Mensch etwas ›abschaut‹: »Seit ich den Gang eines Gepards sah, ist dieser Rausch des Gehens über mich gekommen. Alles leiblich Schöne erlebt man erst an Tieren. Wenn es keine Tiere gäbe, wäre niemand mehr schön.«⁶ Schon in diesem kurzen Aphorismus realisiert sich aber ein Doppeltes: Einerseits befördert der Modus der Wahrnehmung die Einsicht in eine bestimmte Qualität – eben jenes geschmeidige Gehen; andererseits wird dieses durch die emphatische Form der Wiederholung erst wirklich verstehbar – der Gepard scheint geradezu in den Betrachter geschlüpft zu sein, der seine Bewegungen nachzuvollziehen sucht. Daß das Erlernen sinnlich-ästhetischer Qualitäten und Kategorien an die konkrete körperlich-leibliche Nachempfindung und Einübung gebunden ist, mag zwar modernem Bewußtsein insgesamt nicht fremd sein – zumal, wenn man an entsprechende Positionen der Phänomenologie denkt – und dennoch ist es erstaunlich, wie emphatisch hier Wahrnehmung und mimetischer Nachvollzug in eins gesetzt werden, gerade vor dem Hintergrund, daß die »Kinästhesie«, um hier den entsprechenden Husserlschen Begriff zu gebrauchen, sich wesentlich im Bezug auf das Tier ereignet.

Der Reflexionsvorgang beginnt also mit einem Akt der Wahrnehmung, der eine ekstatische neue Erfahrung einleitet, die zugleich eine mimetische Angleichung an das Wahrgenommene und damit eine Verwandlung des Wahrnehmenden beinhaltet. Gerade auf dem hier vorgeführten Zusammenhang von Wahrnehmung und Mimesis, von Sehen und Gehen, gründet dann die Einsicht in die ästhetische Grundkategorie der Schönheit, die ohne den Rückbezug auf die animalische Wirklichkeit vollkommen verloren ginge. Dringlicher als es in diesem letzten Satz geschieht, läßt sich die Unersetzlichkeit der Tiere als konkretes Gegenüber für den spezifisch menschlichen Erfahrungsmodus kaum beschreiben.

⁶ Elias Canetti: Die Provinz des Menschen. Frankfurt a. M. 1985, S. 177. Im Folgenden im Text mit Sigle »PM«. Eine ähnliche – allerdings stärker ins Utopische gewendete – Vorbildlichkeit der tierischen Bewegungsmuster beschreibt folgender Aphorismus: »Dieser Tanz der Kraniche – wie erfreuen sich Menschen noch, einen Schritt zu tun!« (F 62).

Gleichzeitig sind diese Prozesse von ›Aneignung‹ nicht der Verfügung des Subjekts unterstellt, vielmehr realisiert sich in ihnen ein immer schon wirksamer Zusammenhang zwischen humanem und animalischem Bereich. Deshalb kann der Impuls zu diesen mimetischen Annäherungen auch von der Seite der Tiere aus erfolgen: »Er wurde zu jedem Tier, das Appetit auf ihn zeigte.«⁷ Bemerkenswert ist hier, daß die Identität zwischen Betrachter und Tier auch einem Verlangen auf Seiten des Tieres geschuldet sein kann. Das Verhältnis beider erscheint somit als Wechselspiel von Begehren und Verwandlung, wobei der Mensch nicht der Souverän ist, der sich tierische Qualitäten nach Belieben aneignet, sondern er befindet sich vielmehr in einer passiven, dem tierischen ›Appetit‹ ausgelieferten Position.

Ergebnis solch gegenstrebigter Prozesse von Aneignung ist, daß sich Menschliches und Tierisches im einzelnen Subjekt immer und konstitutiv überlagern. Die Anwesenheit tierischer Elemente ist dabei nicht nur in einem metaphorischen, sondern in einem durchaus konkreten Sinn gemeint: »Man möchte jeden Menschen in seine Tiere auseinandernehmen und sich mit diesen dann gründlich und begütigend ins Einvernehmen setzen.« (PM 35) Jeder Mensch enthält folglich nicht nur einen natürlich-animalischen Persönlichkeitsanteil, sondern – direkter und genauer – verschiedene, durchaus real vorhandene und wahrnehmbare Tiere. Aufschlußreich ist hier der Vergleich mit Canettis Beschreibung von Hermann Broch im zweiten Band von Canettis Autobiographie, in der dieser als Vogel gekennzeichnet wird. Im Gegensatz zu den »Menschals-Tier«-Portraits früherer Epochen ist an dieser Stelle keine distanzierende oder gar karikierende Verfremdung angestrebt. Die gewissermaßen polymorphe Version des Subjekts, die für Canettis anthropologische Reflexion konstitutiv ist, impliziert nämlich nicht, daß dieses aus einer Fülle von ›menschlichen‹ Zügen und Tendenzen besteht, die dann aus Gründen der höheren Plastizität auf bestimmte Tierfiguren abgebildet werden; sondern es wird vielmehr als ein Kaleidoskop an tierischen Momenten und Charakterpotentialen ausgewiesen, die zu verschiedenen Zeitpunkten in den jeweiligen Menschen eingegangen sind.⁸ Und eben mit diesen tierischen Anteilen will das dichterische Gegenüber in

⁷ Elias Canetti: *Das Geheimherz der Uhr*. München 1987, S. 103.

⁸ So heißt es in den Aufzeichnungen: »Die Seele ist vielfach, aber sie stellt sich gern, als ob sie einfach wäre.« (F 30).

eine positive Beziehung treten; daß hierbei auch Techniken begütigender Einflußnahme gefragt sind, verweist auf die nicht immer friedlichen Schwingungen der animalischen Vereinnahmungen.

Während die damit angeführten Gemengelagen und Transgressionen die Richtung vom Menschen zum Tier betreffen und damit im wesentlichen als Ergebnis von Aneignungen gelesen werden können, sieht sich eine Deutung der umgekehrt verlaufenden Beschreibungen, in denen im Tier ein Menschliches aufblitzt, mit ungleich größeren Schwierigkeiten konfrontiert, was sich bereits an folgender Formulierung zeigen läßt: »Immer wenn man ein Tier genau betrachtet, hat man das Gefühl, ein Mensch, der drin sitzt, macht sich über einen lustig.« (PM 15) Was hier als Protokoll einer surrealen oder auch pathologisch verzerrten Wahrnehmung gelesen werden kann, führt letztlich ins Zentrum von Canettis Denken über Tiere, insofern dieses auf einen ständigen Umschlag von Mensch zu Tier und umgekehrt setzt; so löscht sich gerade im »genauen« Blick auf das Tier dessen eigene Physiognomie und übrig bleibt paradoxerweise ein menschliches Gegenüber, d. h. eine Person, die zurück zu blicken scheint. Innerhalb des Aphorismus' werden gedanklich Tier und Mensch überblendet, ohne aber synthetisch ineinander überzugehen oder gar identisch zu werden. Am Ende dieses spezifischen Substitutionsprozesses, der sich als Akt der Wahrnehmung darstellt, wirkt die radikale Scheidung beider Sphären noch absoluter. Tier und Mensch scheinen sich in einer ständigen gegenseitigen Verweisungsstruktur zu befinden, die sich weder still stellen läßt, noch funktionalisiert werden kann.

Eine weitere Pointe besteht darin, daß das uns anblickende, nun menschlich erscheinende Gegenüber aus einer Art Subtraktion des tierischen Modus generiert wird. Nicht zuletzt diesem Zusammenhang mag der Spott geschuldet sein, der dem solcherart betrachteten Betrachter gilt, dessen Erwartung, ein bestimmtes Tier näher anzublicken, enttäuscht wird.

Nicht zuletzt aber verrät die hier vorgeführte Umkehrung, daß nicht der Mensch, sondern das Tier das eigentlich 'ineffabile' ist, dessen Wesen sich regulärer Erkenntnis entzieht. Es ist daher nur folgerichtig, daß dem Menschen selbst die Dimension der Unerklärbarkeit nur in der Verbindung mit dem Tier eignet: »Was dich an jedem Tier erschüttert, ist deine

Unerreichbarkeit. Es könnte dich vielleicht essen, doch nie erschöpfen.«⁹ Noch deutlicher benennt Canetti hier die sich jedem Schematisierungsversuch offensichtlich entziehende Überlagerung von Mensch und Tier, die – in Umkehr humanistischer Traditionen – erst im Blick auf das Tier etwas von dem Unausschöpflichen menschlicher Existenz zutage treten läßt. Insofern sich der Mensch nur in der Bezugnahme auf das Tier in seiner unreduzierbaren Vieldeutigkeit wahrnehmen kann, ist er für die Wahrnehmung seines eigenen Daseins schlechterdings auf dieses als Gegenüber angewiesen.

Obwohl sich Menschliches und Tierisches derart als grundsätzlich miteinander verschränkt erweisen, läßt Canetti in seinen Aphorismen die zunächst aufgerufenen Momente von Nähe doch immer wieder in strikte Abgrenzung umkippen: »Tiere sind schon darum merkwürdiger als wir, weil sie ebenso viel erleben, es aber nicht sagen können. Ein sprechendes Tier wäre nicht mehr als ein Mensch.« (PM 241) Hier wird wiederum ein Spiel von Identität und Differenz eröffnet, das zu einem mehrfachen Umschlag zwischen einzelnen Sätzen und Satzgliedern führt, die vom Leser wiederum als Oszillationsbewegung erfahren werden: Sind die Tiere dem Menschen gleich, weil sie ebensoviel Erfahrung besitzen, so sind sie unter einer kleinen Verschiebung der Perspektive auch wieder völlig verschieden, weil sie eben dieses *expressis verbis* nicht ausdrücken können. Nun könnte man im Sinne eines logischen Postulats erwarten, daß die Tiere, wenn sie nur – etwa in einer virtuellen Versuchsanordnung – sprechen könnten, damit dem Menschen auch ontologisch gleich wären. Canetti führt aber noch einmal eine Volte ein, die den ganzen vorherigen Gedanken verändert – so erscheint nun gerade die Sprachlosigkeit der Tiere als ein Surplus, das mit ihrem Sprechenkönnen endgültig verloren wäre. Nur wenn das Tier *ohne* Sprache mehr ist als der Mensch, kann das sprechende Tier »nicht mehr« sein als ein Mensch. Ohne Sprache scheint folglich das Tier doch ein »Mehr«, einen Überschuß gegenüber dem Menschen zu besitzen.

⁹ Elias Canetti: *Über Tiere*. Mit einem Nachwort von Brigitte Kronauer. München/Wien 2002, S. 85. Im Folgenden im Text mit Sigle »ÜT«.

Den von Canetti postulierten Übergangsphänomenen zwischen Mensch und Tier steht nun diejenige, bereits erwähnte, Motivgruppe gegenüber, die die unüberwindliche Abtrennung beider Seinsweisen figuriert. Es geht Canetti ja, wie schon mehrfach betont, keinesfalls darum, die Grenze zwischen Mensch und Tier generell aufzulösen; im Gegenteil wird diese gerade mittels der Emphase der Überschreitung in besonderem Maße anerkannt, wenn nicht sogar bejaht; man könnte daher, um eine Formulierung Derridas zu gebrauchen, von der »Aufrichtung [...] einer als Bruch oder Kluft, ja als Abgrund gedachten Grenze«¹⁰ sprechen, die gerade in vielfältigen, durchaus irritierenden Überlagerungen von menschlicher und tierischer Sphäre überhaupt erst virulent wird.

Dementsprechend tritt das Tier Canetti auch als grundsätzlich unerreichbar entgegen. Wenn es in einer Aufzeichnung heißt: »Sein Lebtage hat er sich bei den Tieren angesagt, vergeblich« (ÜT 87), dann ist damit eben dieses angesprochen.¹¹ Einer der wesentlichen Gründe für diese irreversible Scheidung menschlicher und tierischer Existenz liegt in der absoluten Unkenntnis des Menschen über die Perspektive der Tiere: »Das Unerlangbare an Tieren: wie *sie* einen sehen.« (F 121) Nachdem der Blick vom Menschen auf das Tier zu einem mimetischen Nachvollzug führte, erzeugt die Frage nach dem umgekehrten Blick, nämlich dem vom Tier auf den Menschen, eine Leerstelle. Canetti wendet sich damit gegen alle Versuche, durch bewußte Einfühlung, also auf fiktivem Weg, tierische Erfahrung mithilfe literarischen Sprechens nachzubilden. Eine Verständigung im Sinne einer inhaltlich relevanten Form der Kommunikation zwischen Mensch und Tier ist ausgeschlossen; daß gerade darin aber das Faszinosum der Tiere wurzelt, belegt deren Kennzeichnung als »alles Lebendige, das du liebst, weil du es nicht verstehst.« (ÜT 101)

Die unüberwindliche Differenz im Verhältnis zum Tier thematisiert auch die folgende Aufzeichnung »Ich glaube, es wird das letzte, das aller-

¹⁰ Jacques Derrida: Das Tier, welch ein Wort! Können sie leiden? Über die Endlichkeit, die wir mit Tieren teilen. In: Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung. Hg. von Helga Raulff. Ostfildern-Ruit 2002, S. 191–209, hier S. 204.

¹¹ Auch in anderen Äußerungen, die Dagmar Lorenz als Beispiel für Canettis mißlungene Versuche einer Befreundung mit Tieren anführt, kommt diese grundsätzliche Distanz zum Ausdruck. (Lorenz: Canetti's Final Frontier [wie Anm. 2], S. 242ff.).

letzte in meinem Leben sein, das mir noch Eindruck macht: Tiere. Ich habe nur über sie gestaunt. Ich habe sie nie erfasst. Ich habe gewusst: das bin ich, und doch war es jedesmal etwas anderes.«¹² So sehr sich der Reflektierende im Tier auch selbst wahrnimmt, also eine Art Identität von Mensch und Tier realisiert, so sehr zerbricht für ihn gleichzeitig diese Konstellation an der unüberwindlichen Alterität des Tieres. Dieses ist also weder Spiegel noch beliebige Projektionsfläche, sondern vielmehr dasjenige Gegenüber, das gleichermaßen Identität und Differenz verkörpert und dies für das betrachtende menschliche Subjekt erfahrbar macht. Auch innerhalb der wechselseitigen und vielschichtigen Überlagerungen und Aneignungsprozesse bleiben damit die Andersartigkeit und das Nichterkennbare des Tieres notwendig erhalten. Und gerade in dem Gegeneinander von Identitäts- und Differenzmomenten, die in den jeweiligen Aphorismen immer wieder zu – auch sprachlichen – Umschlagspunkten führen, ereignet sich jener »Sprung«,¹³ der für Canetti Denken überhaupt ausmacht.

Dabei ist es gerade die Alterität der Tiere, verbunden mit ihrer konkreten Gegenwärtigkeit, die diese Denkbewegung ermöglicht, denn »[e]s gibt nichts, was konkret und anders ist, das mir nicht bedeutungsvoll erscheint: als wäre alles, was es gibt, in einem verborgen, und man könne es nur durch das Andersartige sich selber sichtbar machen.« (PM 190) Jenes in der Reflexion über das Tier festgestellte Zugleich von Identität und Differenz ist somit auch konstitutiv für das Verhältnis des Subjekts zu sich selbst. Nur in der Überschreitung auf ein konkretes Anderes hin, dessen Stelle bei Canetti eben vornehmlich das Tier vertritt, realisiert sich das im Subjekt Verborgene und wird dann als konkrete Figuration und eigenes Anderes sichtbar. Die hier angesprochene Denkbewegung führt das reflektierende Subjekt also außer sich, um es damit zu sich selbst zurückzubringen. Christoph Menke spricht dementsprechend von Canettis Epistemologie der Entgrenzung und konstatiert, daß für sein

¹² Canetti: *Das Geheimherz der Uhr* (wie Anm. 7), S. 103.

¹³ So heißt es in den Aufzeichnungen von 1978: »Nichts ist herrlicher als Denken, das immer von neuem beginnt: der Sprung, der Sprung, die Abwendung vom Nichts, vom Leerlauf.« (Aufzeichnungen 1973–1984. München/Wien 1999, S. 44.) Zur ›Sprunghaftigkeit‹ des Canettischen Denkens siehe auch Gerhard Neumann: *Gewalt und Aufmerksamkeit. Zu Canettis Theorie der Kultur*. In Susanne Lüdemann (Hg.): *Der Überlebende und sein Doppel. Kulturwissenschaftliche Analysen zum Werk Elias Canettis*. Freiburg i. Br. u. a. 2008, S. 167–187, hier S. 173.

»Verwandlungsmodell der Erkenntnis [...] die Selbstüberschreitung des Erkenntnissubjekts in seinem unbegrenzten Sichverwandeln in die Figur des anderen zentral«¹⁴ ist.

Der Umschlag von der Evokation identischer Momente zu dem Verweis auf das Differente im Verhältnis von Mensch und Tier ist aber gerade deshalb notwendiger Teil dieser literarischen Ethik, weil nur so ein Nicht-Identisches bewahrt werden kann. In einer ansonsten aller Transzendenz fernen Epoche ist das Tier aufgrund seiner Alterität das einzig wirkliche Gegenüber jeder emphatischen Denkerfahrung.

Es scheint insofern ein nicht unbeträchtliches Mißverständnis, wenn man derartige Wahrnehmungsentgrenzungen als Strategie und Ergebnis von Imagination deutet, wie dies etwa Adorno in einem Gespräch mit Canetti im Jahr 1962 tut. Denn mit der Imaginationshypothese wird zum einen eine systematisierende Einteilung menschlicher Fähigkeiten als selbstverständlich vorausgesetzt, die wiederum von Canetti aufgrund seiner Ablehnung solcher psychischer »Departmentalisierung« keine Gültigkeit besitzt. Andererseits verkennt bzw. leugnet Adorno damit offenkundig den konkreten Wirklichkeitsbezug, den die hier zur Disposition stehenden Erfahrungen für Canetti besitzen.

III

Eine weitere Bedeutungsebene des »Denkens in Tieren« – und zwar gewissermaßen eine Tiefenschicht – eröffnet sich durch den Bezug zum Thema Verwandlung in »Masse und Macht«. Die Überzeugung von der Fähigkeit und Notwendigkeit zur Verwandlung bildet bekanntermaßen den Kern der dortigen anthropologischen und poetologischen Reflexionen. Allerdings muß man, um dem Umfang dieses Leitbegriffs gerecht zu werden, eher von einem Begriffsfeld sprechen; wie komplex dieses tatsächlich ist, zeigt sich schon an der Tatsache, daß Canetti lange Zeit den Plan hegte, als Fortsetzung von »Masse und Macht« einen zweiten Band mit dem Titel »Verwandlung« zu schreiben. Es sollen von den

¹⁴ Vgl. Christoph Menke: Die Kunst des Fallens. Zu Canettis Politik der Erkenntnis. In: »Einladung zur Verwandlung«. Essays zu Elias Canettis »Masse und Macht«. Hg. von Michael Krüger. München/Wien 1995, S. 38–67, hier S. 48.

vielen für den Autor relevanten Schichten dieses Begriffs hier zumindest drei diskutiert werden.

Verwandlung geschieht – wie in den bisher beschriebenen Aneignungsvorgängen – zum einen als Prozeß, der in einer konkreten Situation und vornehmlich mit Blick auf ein Gegenüber stattfindet. Andererseits eignet den Verwandlungen auch ein anthropogenetischer Aspekt; sie enthalten nämlich – als Residuum aus den Entwicklungsphasen der Menschheit – einen Fundus an Welt- und Wirklichkeitsverhältnissen aus der Frühphase dieser Geschichte. So bewahren und veranschaulichen die Metamorphosen zwischen Mensch und Tier einen entscheidenden Moment der Gattungsentwicklung, denn nur durch Nachahmung der Tiere wurde die Entwicklung der menschlichen Gattung überhaupt erst ermöglicht. Selbst der Verzehr der Tiere resultiert aus dem Vorgang der Anverwandlung an die Tiere: »Die Verwandlungen, welche den Menschen mit den Tieren, die er ißt, verbinden, sind stark wie Ketten. Ohne sich in Tiere zu verwandeln, hätte er sie nie essen gelernt.«¹⁵

Wie Canetti unter Rückgriff auf eine Fülle früher ethnographischer Texte darlegt, wird in bestimmten kulturellen Praktiken, z.B. in rituellen Mahlzeiten wie der Kommunion, die Erinnerung an diesen frühen Verwandlungsvorgang, der der Einverleibung der Tiere korrelierte, reaktualisiert.¹⁶ Solche Praktiken sind damit gleichzeitig Träger der Erinnerung an diese frühzeitlichen Erfahrungen wie sie frühere und spätere Stadien der menschlichen Geschichte miteinander verschweißen.

Die Bedeutung der Tiere für den »Verwandlungshaushalt des Menschen« (MM 431) liegt nun darin, daß sie durch ihr Dasein nicht nur eine Verbindung aufrecht erhalten zwischen dieser gattungsgeschichtlichen Entwicklungsstufe in der Vergangenheit und der Gegenwart, sondern eben auch in eine zukünftige Dimension voraus weisen:

[D]as Gedeihen der Welt hängt davon ab, daß man mehr Tiere am Leben erhält. [...] Jede Tierart, die stirbt, macht es weniger wahrscheinlich, daß wir leben. Nur angesichts ihrer Gestalten und Stimmen können wir Menschen bleiben. Unsere Verwandlungen nützen sich ab, wenn ihr Ursprung erlischt. (ÜT 97)

¹⁵ Elias Canetti: *Masse und Macht*. Frankfurt a. M. 1980, S. 398. Von nun an mit Sigle »MM« im Text.

¹⁶ Vgl. zur Bedeutung ethnologischer Texte für Canettis Verfahren einer »empirischen Anthropologie«: Theo Stamm, *Lektüre des Anderen – Elias Canettis anthropologischer Blick*. In: *Canetti als Leser*. Hg. von Gerhard Neumann. Freiburg i.Br. 1996, S. 161–176.

Die Möglichkeit der Verwandlung ist also direkt an die vielgestaltige Existenz von Tieren gekoppelt; das Tier ist aber nicht in einem vordergründig biologischen – also landläufig ökologischen – Sinn für das Überleben der Gattung Mensch wichtig, sondern vor allem deshalb, weil nur durch das reale Gegenüber einer Vielfalt von Tiergestalten die gegenwärtigen menschlichen Verwandlungen ihre Kraft bewahren können wie damit andererseits auch ein Reservoir für zukünftige Metamorphosen bereitgehalten wird. Die Verwandlung, die in der konkreten Begegnung mit dem Tier stattfinden kann, hängt dabei eng mit jener anthropogenetischen Schicht zusammen, die durch sie jeweils aktualisiert wird. Der Sprung, den das Denken in Tieren ermöglicht, ist somit auch ein Sprung aus der eigenen Zeit und durch verschiedene geschichtliche Entwicklungsstufen.

Als Denkfigur korreliert das Tier damit inhaltlich zwingend Canettis theoretischen Überlegungen zum Thema Figur, welcher als erkenntnisleitender und poetischer Konzeption eine Schlüsselrolle im gesamten Werk des Autors zukommt.¹⁷ In »Masse und Macht« heißt es unter Bezugnahme auf Mythen der australischen Ureinwohner:

Die Figur, an die man sich sozusagen hält, die zur lebensspendenden Tradition wird, die man immer wieder darstellt, von der man immer wieder erzählt, ist nicht, was wir heute eine Tierart nennen würden, nicht ein Känguruh, nicht ein Emu, sondern zweierlei zugleich: ein Känguruh, das sich mit einem Menschen durchdringt, ein Mensch, der nach Belieben zum Emu wird. [...] Diese Doppelfigur, die die Verwandlung von Mensch in Känguruh und Känguruh in Mensch enthält und bewahrt, die sich für immer gleichbleibt, ist die erste und älteste Figur, ihr Ursprung. (MM 418ff.)

Es geht bei diesem Bericht von der Entstehung einer mythischen Ursprungsfigur zunächst wiederum um ein Geschehen aus der menschlichen Frühzeit, das aber auch noch für gegenwärtige Prozesse kultureller Sinnstiftung Gültigkeit besitzt. Innerhalb der Ursprungserzählung des Mythos herrscht ein derartiges Gleichgewicht zwischen den beiden Richtungen der Verwandlung, daß man von einer zweifachen Verwandlung sprechen kann: »[e]s wird keiner dem anderen vorangesetzt, es wird keiner hinter dem anderen verborgen. Sie reicht in die Vorzeit zurück, aber

¹⁷ Auf die grundsätzliche Verwandtschaft zwischen dem Tier und der Konzeption der Figur verweist auch Harry Timmermann: *Tierisches in der Anthropologie und Poetik* Elias Canettis (wie Anm. 2), S. 11ff.

in ihrer sinnreichen Wirkung ist sie immer gegenwärtig.« (MM 419) Dieses ausgewogene Verhältnis zwischen beiden Richtungen der Verwandlung setzt zum einen die Gründungsenergie frei und ermöglicht zum andern die Polydimensionalität dieser Figur. Auch wenn Canetti hier zunächst wieder ein anthropogenetisches Geschehen im Blick hat, verleiht er diesem doch außerdem eine umfassende zeitliche Geltung; insofern besitzt diese Figur nicht nur eine die verschiedenen geschichtlichen Zeiten übergreifende Bedeutung, sondern beinhaltet zudem in komprimierter Form den Prozeß ihrer Entstehung, d. h. »den *Vorgang* einer Verwandlung zugleich mit deren *Ergebnis*« (MM 419). Die Ursprungsfigur präsentiert also einerseits das Produkt einer Verwandlung wie sie diese zugleich sich immer wieder neu vollziehen läßt; insofern erweist sie sich »zugleich erkennend und herstellend, mimetisch und poetisch, kognitiv und performativ«,¹⁸ wie Christoph Menke bezüglich des Themas Verwandlung bemerkt, was aber auch auf den hier explizierten Kontext zutrifft.

Tiere sind nun jedoch nicht nur ursprüngliches Objekt, mithilfe dessen sich die Genese einer Figur ereignet, sondern sie können selber zu Figuren werden und ihrerseits simultan den Prozeß der Verwandlung wie auch sein Ergebnis vergegenwärtigen. Das heißt, sie haben auch Teil an jenen performativen Prozessen, durch die das, »in das sich jemand verwandelt, darin, im Sichverwandeln, zugleich erst hergestellt wird.«¹⁹

Aus diesem Grund sind es nun gerade die Formen der Tiere, die wichtig werden für das reflektierende Subjekt: »Die Formen der Tiere als Formen des Denkens. Die Formen der Tiere machen ihn aus. Ihren Sinn kennt er nicht. Erregt geht er im Tiergarten umher und sucht sich zusammen.« (ÜT 85) Während hier einerseits jenes schon mehrfach angesprochene Oszillieren zwischen Nähe und Ferne zum Ausdruck gebracht ist, macht Canetti andererseits deutlich, daß es gerade die äußere Gestalt der Tiere ist – jenseits der Bedeutungsdimension, die man dieser Gestalt geben könnte –, die für das Denken herausragende Bedeutung gewinnt. In diesem Sinne korrelieren die Formen der Tiere, die dem betrachtenden Subjekt einen Teil seiner selbst zeigen, der Figur, in der die wechselseitigen Verwandlungen von Mensch und Tier als lebensspendende Wirksamkeit aufgehoben und immer wieder aktualisierbar sind.

¹⁸ Menke: Die Kunst des Fallens (wie Anm. 14), S. 45.

¹⁹ Ebd.

Auf der Grundlage des bisher Dargelegten läßt sich nun folgern, daß das Denken in Tieren die Reflexion an einen Wahrnehmungsvorgang und an ein Referenzobjekt bindet, durch das sich das Subjekt in immer neuen Entgrenzungsbewegungen erfährt, und in dem außerdem eine entwicklungsgeschichtliche Tiefendimension aufscheint. Durch den Rückbezug auf diesen gewissermaßen urgeschichtlichen Kontext bewirkt die Denk-Figur Tier eine Vervielfältigung der Zeitstrukturen wie auch der Bedeutungsebenen, die wiederum Offenheit des Denkens gewährleistet und verhindert, daß der Sinn den Anschein von Abgeschlossenheit und Ganzheit annimmt.

IV

Verwandlung bedeutet für Canetti aber auch – das ist eine dritte Bedeutungsschicht – ein eminent poetisches Verfahren; so wird der Dichter selbst als »Hüter der Verwandlungen« gewissermaßen zu einem Sammelbecken oder auch zu einer Bühne für jene Figuren, die er durch die Vorgänge der Verwandlung in sich versammelt. Entscheidend ist hierbei, daß diese im Dichter selbst nicht zu einer Synthese verschmelzen. An dieser Stelle unterscheidet sich Canetti diametral von Hugo von Hofmannsthal, für den der Begriff der Verwandlung ja ebenfalls zentrale Bedeutung hatte. Im Gegensatz zu ihm betont Canetti, daß dieses angeeignete Leben »in all seinen Erscheinungsformen sinnlich getrennt bleibt«. ²⁰ Voraussetzung dafür ist aber, daß die Verwandlung nicht nur eine Entgrenzung des Subjekts beinhaltet, sondern auch einen Prozeß der Subjektzersetzung, des Sich-selbst-Entkommens, das unter günstigen Umständen eine durchaus glückliche Erfahrung darstellt: »Das Glück ist: friedlich seine Einheit zu verlieren, und jede Regung kommt und schweigt und geht, und jeder Teil des Körpers horcht für sich.« (PM 47) Dieses innere Kommen und Gehen vereinzelter Teile betrifft wiederum den gesamten Körper, wobei gerade das Schweigen der hierbei versammelten Entitäten ein konzentriertes gegenseitiges Zuhören zu ermöglichen scheint. Nicht zufällig zeichnen sich nun für Canetti auch Tiere da-

²⁰ Elias Canetti: Das Gewissen der Worte. Frankfurt a. M. 1981, S. 290. Ein weiterer Unterschied zu Hofmannsthal ist darin zu sehen, daß für diesen das Tier nicht ein derart vitales Zentrum des Verwandlungsprozesses darstellt wie dies bei Canetti der Fall ist.

durch vor den Menschen aus, daß sie nicht sprechen können. Insofern sind es hier möglicherweise gerade die tierischen Wesen, die in dieser Weise im Inneren des Dichters Ein- und Auszug halten und im besten Fall ein offenes, nicht auf Geschlossenheit zielendes Denken initiieren.

Aufschlußreich für das Bemühen um ein derart unabgeschlossenes Denken ist Canettis Forderung, in der eigenen Reflexion jederzeit auch einem Unausgesprochenen Raum zu gewähren:

Bei jedem Gedanken kommt es darauf an, was er unausgesprochen läßt, wie sehr er dieses Unausgesprochene liebt, und wie nahe er ihm kommt, ohne es anzutasten. [...] Gedanken, die sich zu einem System zusammenfügen, sind pietätlos. Sie schließen das Unausgesprochene allmählich aus und lassen es dann hinter sich, bis es verdurstet. (PM 37)

Er fordert also von der Reflexion, immer schon mehr zu denken als sich jeweils im Einzelnen sagen läßt; konkret soll in allen sprachlichen Ereignissen immer noch ein Ungesagtes anerkannt werden, ohne daß dies fixiert oder definiert werden könnte. Die Berücksichtigung von solch Ungesagtem, das allem Mitgeteilten als untextbarer Text zu eigen ist, ermöglicht schließlich, daß Denken dem Postulat der Offenheit und Mehrdeutigkeit gerecht wird. Das Denken in Tieren bewährt sich für Canetti somit auch als vielgestaltiger Modus einer Reflexion, die in immer erneuten Sprüngen verläuft und jenen Sprung wagt, »bei dem es nicht um Stufen, sondern um Öffnungen geht.« (PM 71)

V.

Abschließend soll auf ein weiteres Feld der Anverwandlung eingegangen werden, auf diejenige nämlich, die vom Tier zum Wort verläuft, was in der Aufzeichnung »Worte, vollgesogen wie Wanzen« (PM 272) prägnant aufscheint. Die Alliteration des W bezeugt einen inhaltlich notwendigen Zusammenhang, bei dem es um eine Aufladung der Wörter geht, die kaum präziser als mit dem Blutsaugen von Wanzen belegt werden kann. Insofern handelt es sich hier abermals nicht um einen illustrativen Vergleich oder eine metaphorisierende Sprechweise; entscheidend ist vielmehr, daß die dem Dichter zu Gebote stehenden sprachlichen Grundbausteine ihrerseits von der Energie einer solchen Aneignung leben. Diese ist ja tatsächlich nichts anderes als Einverleibung, indem diese

ein Anderes, Fremdes, in sich aufzunehmen und zu bewahren im Stande sind. Auch die Worte selbst sind insofern theriomorph und theriophil, wobei es bezeichnenderweise gerade die abstoßenden, schmarotzerförmigen Tiere sind, die die Sprache regelrecht bevölkern.²¹

Als solche können sie dann auch direkt in die Schrift einwandern: »Das Vielsinnige des Lesens: die Buchstaben sind wie Ameisen und haben ihren eigenen geheimen Staat.« (ÜT 14) Der Vergleich der kleinsten Bausteine der Schrift mit Ameisen und ihrem Staat veranschaulicht zum einen die Eigenwilligkeit des Phänomens Schrift überhaupt, wie er zugleich die grundsätzliche Alteritätsdimension von Tieren noch einmal aufruft, um sie dann in eine entgrenzende Wahrnehmung von Schrift selbst eingehen zu lassen. Im Blick auf die zu Ameisen verwandelten Buchstaben geraten die starren Schriftzeichen in Bewegung und verweisen damit auf die Möglichkeit einer Vervielfachung der Sinndimensionen, die aber als eine dem Menschen nicht unbedingt zugängliche Ordnung – nämlich als eigener geheimer Staat – ein Unverfügbares darstellt.

Zugleich aber fordert Canetti den Leser an dieser Stelle heraus, die Zeichen selbst förmlich als eine Spezies krabbelnder Tiere wahrzunehmen und dahingehend zu dechiffrieren. Dergestalt soll die Schrift aus ihren starren Fixierungen erlöst werden und durch die animalische Aktivität Beweglichkeit erhalten. Die Verwandlung spielt damit nicht nur zwischen Mensch und Tier, sondern betrifft auch in einem weitergehenden Sinne Schrift und Sprache, auf die sie im Idealfall übergreift. Diese werden damit nicht bloß als technisch beschreibbare Medien, sondern als ebenfalls bewegte und zum Lese-Denk-Sprung auffordernde Elemente erkennbar.

Die Worte ebenso wie die Schrift nähren sich somit von der gestalthaften Alterität der Tiere, und dies, solange die – utopische – Hoffnung auf eine andere, vom Atem der Tiere gebildete Sprache unerfüllt bleibt: »Und immer erwartet man vom Hauch der Tiere, daß er sich zu neuen unerhörten Worten formt.« (F 12)

²¹ Im Widerspruch zu der Behauptung von Eva Geulen, die weniger attraktiven Kleintiere würden in Canettis Aufzeichnungen unterschlagen (Lebensform und Fliegenpein. Canetti und Agamben über Insekten. In: Lüdemann: Der Überlebende und sein Doppel [wie Anm. 13], S. 335–349).

Gerhard Kaiser

Welt ist Text und Text wird Welt
Christoph Ransmayrs Roman »Die letzte Welt«

Christian Lehnerts Libretto zu Hans Werner Henzes Oper »Phaedra« endet im Bild eines Vogels, der sich am Widerstand des Todes wie an einem Aufwind emporschraubt, kreisend und singend »wilder als alles Vergängliche«. Er ist Symbol der Kunst, die ungebrochen und unbrechbar die Kraft hat, Versöhnungsbilder des Menschen mit sich und seiner Welt hervorzubringen. Etwa 20 Jahre zuvor läuft Christoph Ransmayrs 1988 erschienener Roman »Die letzte Welt« in die Vision einer aufblühenden Welt aus, und zwei entsetzlich erniedrigte junge Frauen sowie ihr blutdurstiger Verfolger schwingen sich – im Augenblick der zum Mord geschwungenen Axt verwandelt in Nachtigall, Schwalbe und Wiedehopf – als Vögel in einen »nachtblauen Himmel« (S. 284).¹ Ransmayr zitiert in diesem Aufschwung eine Episode aus den »Metamorphosen« des römischen Klassikers der Augusteischen Zeit, Ovid. Damit stellt er sich in eine große Tradition, denn diese Dichtung diente dem Mittelalter als Kompendium des mythologischen und historischen Wissens der Antike, und auch später bediente sich die europäische Weltliteratur immer wieder aus diesem Fundus, der die Masse und Vielfalt der griechischen und römischen Mythen und anderes Erzählgut verschiedener Herkunft und literarischer Ausprägung spätzeitlich zusammenfaßte und organisierte. Das ergab ein philosophisch grundiertes literarisches Bild der Welt, als dessen Verkündiger Ovid im 15. und letzten Buch der »Metamorphosen« den frühgriechischen Philosophen Pythagoras auftreten läßt. Aus einer Vielzahl von Figuren und Geschichten, in denen es jeweils um Verwandlungswunder – meist von Menschen in Tiere, Steine oder Pflanzen – geht, ist eine Verwandlungsgeschichte der Welt vom Chaos der Urzeit bis hin zum Augusteischen Imperium Romanum entstanden.

¹ Die Seitenziffern in Klammern verweisen auf die Ausgabe: Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire. In: Die Andere Bibliothek. Hg. von Hans Magnus Enzensberger. Nördlingen 1988.

Dabei sind Ovids »Metamorphosen« schon in sich selbst eine Verwandlungsgeschichte der Homerischen Gattung des Epos. Homer bringt in »Ilias« und »Odyssee« Götter- und Menschenwelt um thematische *Handlungskerne* zum Kreisen – den Zorn des Peliden Achill bei der Belagerung Trojas durch die Griechen und die Heimkehrgeschichte des griechischen Heros Odysseus nach dem Fall Trojas. Der römische Homeride Vergil, nur einige Jahrzehnte älter als Ovid, überträgt in seiner »Aeneis« dieses formale Modell auf den Königssohn Aeneas, der aus dem Untergang Trojas entkommt und zum Ahnherrn des römischen Weltreichs wird. Ovid hingegen entwickelt eine Großform aus epischen Kleinteilen und verschlingt in diesem Pseudo-Epos geistreich und artistisch eine Fülle von Geschichten zu immer neuen Variationen eines *gedanklichen* Konzepts, nach dem die Metamorphose das Grundmuster des Weltgeschehens ist. Der Hexameter, das klassische Versmaß des Epos, ist aufgenommen; die heroische Weltsicht des Homerischen und Vergilischen Epos ist verblichen in die skeptische Einsicht des gebildeten Weltmannes, daß es auf Erden nichts Beständiges gibt als den Wandel. Dieses Weltbild wird in der Weise des Epos demonstriert, denn das Epos führt an seinen Figuren den Weltlauf vor, der Roman den Erfahrungsweg individueller Figuren. Das Epos ist objektorientiert auf die Weltordnung, der Roman subjektzentriert im Helden.

Ransmayrs Roman – Metamorphose von Ovids »Metamorphosen«

Christoph Ransmayr nennt »Die letzte Welt« einen Roman und markiert damit unauffällig eine Gattungsgrenze gegenüber Ovid, auf die zuletzt zurückzukommen ist. Deutlich ist dagegen die stoffliche Anknüpfung an das Ovidische Hauptwerk, eben die »Metamorphosen«. Ransmayr tritt bereits im Untertitel seines Romans – »Mit einem Ovidischen Repertoire« – spielerisch als *Poeta doctus* und Epigone auf, der in der Manier alexandrinischer Philologen den dichterischen Text – hier allerdings seinen eigenen – mit erklärenden Noten versieht. So bereitet er den Leser auf ein manieristisches Verfahren vor. Tatsächlich ist Ransmayrs Werk eine unerhörte, bei seinem Erscheinen 1988 sofort Sensation machende Verschmelzung von literarischem Beziehungs- und Sinnspiel mit einem von Spannung und sinnlicher Anschauung gesättigten Erzählen, das

Leidensbilder aus dem zeitgenössischen historischen Gedächtnis aufsteigen lässt und sie mit den Ovidischen Mustern verschlingt. Unser Wort »Text« kommt vom lateinischen »textus«, Gewebe, und schon der von Ovid bewunderte Lukrez hat in seinem Lehrgedicht »De rerum natura« das Wort als Metapher nicht nur für das Verhältnis der Atome des Weltbaus zueinander, sondern auch für die Faktur seines dichterischen Texts verwendet. Ovid kommt in die Nähe dieser Vorstellung, wenn er in den »Metamorphosen« die kunstvolle Weberin Arachne mit ihren bildhaft »sprechenden« Webereien schildert. In der neueren europäischen Literatur erscheint dann verbreitet die Metaphorik »textus« = Gewebe = Text; auch bei Ransmayr, der Ovids Arachne als Figur aufnimmt.²

Ein Gewebe ist Ransmayrs gesamter Text zunächst einmal durch die Art und Weise, wie er Episoden, Figuren, Motive und Symbole miteinander verknüpft und aufeinander verweisen lässt. Von fern erinnert sein Werk an einen historischen Roman, der um die Glückswende in der Biographie des römischen Klassikers Publius Ovidius Naso und das Schicksal seines Hauptwerks, eben der »Metamorphosen«, kreist. Vom gefeierten, wohlhabenden adligen Gesellschaftsdichter in der Metropole des Reichs und in der Gunst des Augustus stürzt Ovid im Jahr 8 nach Chr. unvermittelt ab zum Staatsverbannten an der Peripherie des Imperiums, dem armseligen Schwarzmeerhafen Tomi. In Verzweiflung hat er vor der Abschiebung das Manuskript seines epischen Großwerks, der »Metamorphosen«, verbrannt. Das tritt aus der Perspektive seines römischen Freundes Cotta in den Blick, der sich auf das Gerücht vom Tod des Dichters hin neun Jahre später (S. 18) zu Schiff in die ferne Provinz am Übergang in die Barbarei begibt, um dort nach Spuren Ovids und seines Manuskripts zu suchen.

Literatur aus Literatur, Wirklichkeit aus Kunst

Aus dieser Suchgeschichte entwickelt Ransmayr ein Bild des Römischen Imperiums von seiner östlichen Randzone her, wobei er die Geschichte Ovids und die Polarität der Handlungsorte Rom und Tomi aus einem

² Zur Geschichte des Bedeutungsspiels »textus«-Text von Ovid bis in die Moderne vgl. Hans Staub: Der Weber und sein Text. In: Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser. Hg. von Gerhard Buhr, Friedrich Kittler, Horst Turk. Würzburg 1990. S. 533–554.

Spannungsverhältnis literarischer Reminiszenzen entstehen läßt. Erzeugt schon der Dichter der »Metamorphosen« Literatur aus Literatur, so baut Ransmayr dieses Verfahren der Intertextualität raffiniert aus,³ indem er sich bei seiner Textkonstitution auf zwei entgegengesetzte Ovidische Textcorpora bezieht. Den verzweifelten Abschied des verbannten Dichters, seine Vernichtung der Handschrift der »Metamorphosen«, die Gefahren der Seefahrt, das Grauen des Verbannungsorts taucht Ransmayr in die düstere Farbe und die depressive Grundstimmung, die Ovid im Exil selbst den Realien seines Lebens durch die Stilisierung seiner Leiden in elegischen Distichen gegeben hat. Sie gehören wie die »Metamorphosen« der Weltliteratur an und sind als »Tristia« und »Epistulae ex Ponto« aus der Verbannung schubweise zur Veröffentlichung in die Metropole geschickt worden, um die Anteilnahme des weltstädtischen gebildeten Publikums, vor allem aber die Gnade des Imperators zu erwirken. Vergeblich; der Dichter ist in der Verbannung gestorben und nicht einmal der Zeitpunkt und die Umstände seines Todes sind bis heute bekannt. Er ist verschollen im Exil.

Im Gegensatz zum ausdrücklichen »Metamorphosen«-Bezug des Romans erfolgt die Einfärbung des historischen Sachverhalts von der elegischen Dichtung Ovids her stillschweigend. Ransmayr erzeugt aus dem literarischen Material der Elegien eine beklemmende und bedrückende Pseudo-Realität, in der er die mythologischen Erzählkerne und die literarische Phantasiewelt der »Metamorphosen« wie ein Myzel wuchern läßt. Die immanente literarische Aufladung von Ovids Elegien her wird damit nach außen gekehrt. Ransmayrs Tomi im Schlagschatten der Ovidischen Elegien ist ein vom geographisch-historischen Schwarzmeerhafen sehr abgehobener literarischer Topos, der, abgesehen von der Provinzialität, wenig mit dem Tomi(s) der augusteischen Zeit (dem heu-

³ In einem Interview mit Barbara Vollstedt am 17. Oktober 1996 spricht Ransmayr von seiner »Idee«, das Verfahren Ovids selber anzuwenden, »nämlich diese Tradition, die Gestalten der griechisch-römischen Mythologie zu nehmen, und zu einer Art Rohmaterial für meine eigene Geschichte zu machen«. Zitiert in: Barbara Vollstedt: Ovids »Metamorphosen«, »Tristia« und »Epistulae ex Ponto« in Christoph Ransmayrs Roman »Die letzte Welt«. Paderborn u. a. 1998, S. 27. Diese hervorragende Kölner Dissertation geht detailliert den Bezügen Ransmayrs auf die genannten Werke Ovids nach. Ich greife auf diese Ergebnisse (mit ihren Einzelnachweisen) zurück und verweise generell auf Vollstedts Interpretation. Während sie den Blick vor allem auf die sukzessive inhaltliche Entfaltung der Romanwelt richtet, nehme ich vorwiegend ihre symbolische Architektur in den Blick. Überschneidungen in Einzelergebnissen verstehen sich von selbst und können nicht im Einzelnen nachgewiesen werden.

tigen Constanta in Rumänien) zu tun hat. Hier findet Cotta nicht den verschollenen Dichter und sein Werk, wohl aber stößt er auf Personen und Ereignisse, die Metamorphosen aus Ovids »Metamorphosen« sind. Dergestalt läßt Ransmayrs Roman einen Text der Weltliteratur wieder auferstehen – wenn auch zur ›Wirklichkeit‹ ›entstellt‹ – , von dessen vorheriger Vernichtung durch den Dichter im selben Roman erzählt wird. Die Entstellung allerdings wird nur faßlich durch Relationierung zu dem gemäß der Romanfiktion angeblich verlorenen klassischen Text, den das Ovidische Repertoire Ransmayrs dann wieder ausdrücklich zitiert. Man muß also den vorgeblich verschwundenen Text kennen, um den tatsächlich vorhandenen adäquat zu erfassen. Indem so die literarische Konstitution von Realität im Roman als Vexierspiel inszeniert wird, wird das Realitätsverhältnis von Literatur zum Subtext.

Nicht nur findet sich Cotta unterwegs nach dem verschwundenen Dichter in einer ›Wirklichkeit‹ vor, in der ihm Figurationen von dessen gleichfalls verschwundenem Hauptwerk als gelebtes Leben entgegentreten. Cotta trifft darüber hinaus auf Steine, Menhire und Tuchfetzen mit Textelementen des Epos, und er begegnet schließlich in der Schwarzmeerstadt Gestalten wie der Nymphe Echo, die, während sie Mythen des Epos transformiert leben, andere Mythen aus den Metamorphosen nach-erzählen. Sie treten neben die Text-Weberin Arachne und den reisenden zwergwüchsigen Filmvorführer Cyparis, der verfilmte Metamorphosegeschichten in Tomi darbietet. Virtuos treibt Ransmayr so Ovids Verschachtelungstechnik auf die Spitze, mit der dieser durch Handlungsfiguren der ersten Erzählebene Erzählungen zweiten Grades in das Geschehen einflechten läßt. Aus all diesen Verschichtungen gewinnt es einen prägnanten Sinn, daß bei Ransmayr die Fahrt nach Tomi auf einem Schiff erfolgt, dessen Name »Trivia« ein Epitheton der griechischen Zaubergöttin Hekate ist.⁴ Im Zeichen einer chthonischen Göttin, die nicht zu den klassischen olympischen Göttern gehört, geht die Reise in ein Land, in dem es nicht geheuer ist, ein Land der Uneindeutigkeiten und des schwankenden Bodens. ›Trivia‹ ist die Dreiweggabelung, ein alter Zauberort. Eine Dreiweggabelung konstituiert auch Ransmayrs Text: eine fiktionale Realitätsebene im Doppelbezug auf die düster-monotone literarische Folie der Elegien und die polychrome literarische Folie der »Metamorphosen«.

⁴ Vgl. ebd., S. 33.

Das Textgewebe

Der erste Satz von Ransmayrs Roman läßt einen Vogelschwarm als Orkan oder einen Orkan als Vogelschwarm auf das Schiff niederstürzen, das Cotta übers tobende Meer zum Verbannungsort des Dichters Ovid tragen soll. Am Ende erheben sich vor Cottas Augen Schwalbe, Nachtigall und Wiedehopf in den Himmel, und ein »ungeheurer Möwenschwarm« rauscht auf: »befreit aus den Kettfäden verschimmelter Webbilder stürzten die Vögel in einen Himmel, dessen Blau wolkenlos war« (S. 286). In Schwalbe, Nachtigall und Wiedehopf werden bei Ovid der Thrakerkönig Tereus, seine Gemahlin Prokne, eine Königstochter, und deren Schwester Philomele am Ziel einer schrecklichen Kette des Verbrechens verwandelt: Tereus hat seine Schwägerin Philomele verführt und vergewaltigt und versucht sie mundtot zu machen, indem er ihr die Zunge abschneidet. Prokne, die von der Gewalttat ihres Ehemannes erfahren hat, tötet aus Rache ihren einzigen, gemeinsamen Sohn Itys und setzt ihn, zusammenwirkend mit ihrer mißbrauchten Schwester Philomele, dem treulosen Ehemann als gesottene Speise vor. Aufgeklärt über seine fürchterliche Mahlzeit, will Tereus die beiden Frauen erschlagen, aber alle drei werden – wie schon gesagt – am Ende der Verfolgungsjagd zu auffliegenden Vögeln – Tereus zum stinkenden Wiedehopf, Prokne zur Nachtigall und die geschändete und verstümmelte Philomele zur Schwalbe, dem Sinnbild des Frühlings, der Fruchtbarkeit und des Lichts.

In der Verbannungskleinstadt Ransmayrs ist die sozial definierte Stilhöhe der Geschehnisse und Figuren Ovids ins Dumpfe abschattiert: Tereus ist Schlachter geworden, Prokne seine im Kummer verfettete, betrogene Ehefrau, Philomele eine geistesgestörte barfüßige Fremde, deren Gesicht und Mund von der Gewalttat entstellt sind und in der Prokne ihre verschollene Schwester zu erkennen glaubt. Dabei präsentiert sich diese Konstellation als ästhetisch hervorgebracht durch die Hinüberspiegelung des textuellen Geschehens auf die Ebene der bildenden Kunst, die wiederum bei Ovid schon ihre ›Vorgeschichte‹ besitzt. Wird doch in den »Metamorphosen« vom Bildhauer Pygmalion erzählt, der sich in eine von ihm geschaffene Mädchenstatue verliebt, die unter seiner bildenden Hand Leben gewinnt: lebendige ›Wirklichkeit‹ entsteht aus Kunst. Ransmayr treibt das Motiv weiter, indem er die Tereus-Prokne-

Philomele-Handlung Ovids in Tomi zur Verlebendigung eines gewebten Bildes der kunstvollsten Weberin Arachne macht, einer Taubstummen, die Ovid seine Erzählungen von den Lippen abgelesen und in leuchtende Gewebe umgesetzt hat – nach dem Muster der verkehrten Welt: die Taube ›hört‹, die Stumme ›spricht‹. Dabei ist Arachne als Romanfigur Ransmayrs wiederum die Heldin einer Episode der »Metamorphosen«, eine junge Frau, die Athenes Webkünste zu überbieten behauptete und zur Strafe von ihr in eine Spinne verwandelt wurde. Eine Gestalt der »Metamorphosen« Ovids ist mithin als Romangestalt Ransmayrs die Weberin der Metamorphosen Ovids. Aber bereits Ovids Philomele, die mit dem Ausreißen der Zunge brutal der Sprache beraubt ist, gibt ihrer Schwester Prokne durch ein von ihr gefertigtes Gewebe zu ›lesen‹, was Tereus ihr angetan hat. Für die Weberin Arachne ist »der Webrahmen ein von Kettfäden vergittertes Fenster in eine grellbunte, lautlose Welt« (S. 155). Wenn also bei Ransmayr am Ende die Vögel »aus den Kettfäden verschimmelter Webbilder« in einen wolkenlos blauen Himmel stürzen, entfliegen sie ›entkettet‹ der Kette und dem Schuß des Gewebes, dem ›textus‹ des Ovidischen und des Ransmayrschen Texts, ohne den es sie nicht gäbe, und verwirklichen ihn dabei doch auch.

Verwandtschaft und Divergenz der Geschichtsbilder: Das Verschwinden der Götter

Ransmayr spielt nicht nur mit Motiven und Figuren der Ovidischen »Metamorphosen«, er erspielt aus ihnen auch ein Geschichtsbild. Es steht zunächst im Kontrast zu dem Ovids, denn es ist götterlos, während bei Ovid wie bei Homer die Götter des antiken Götterhimmels und die Menschen einander begegnen und göttliches und menschliches Handeln vielfältig ineinander greifen. Die Göttergestalten der »Metamorphosen« treten bei Ransmayr nicht auf oder sind zu Menschen herabgestuft. Das gleiche geschieht einer Nymphe wie Echo oder einer allegorischen Gottheit wie Fama, die zur Kolonialwarenhändlerin geworden ist. In alledem führt Ransmayr mit der Entgötterung aber auch die Tendenz Ovids weiter, die antiken Götter, die bei Homer noch etwas von existentiellen Gewalten an sich haben, als Figuren des schon vielfältig dichterisch bearbeiteten Mythos überwiegend literarisch zu legitimieren: Jupiter wird

gleichsam zum Zitat Jupiters. Bei Ransmayr schließlich sind die antiken Götter in ihrer Göttlichkeit aus dem erzählerischen Text ausgewandert und im »Ovidischen Repertoire« zu Fußnoten geschrumpft, die seine Figuren und Handlungsepisoden mit den Ovidischen parallelisieren. Dementsprechend fehlt bei Ransmayr die Ovids Werk abschließende und vollendende Apotheose Julius Caesars und damit indirekt von dessen Adoptivsohn Augustus, die als literarische Geste der Vergötterung zugleich auf eine reale kultische Möglichkeit Roms verwies: Vier Wochen nach seinem Tod wurde der historische Augustus, der Ovid verbannt hat, offiziell zum Gott erklärt. Dadurch wurde er nicht zu einem geglaubten Gott, aber zur Gestalt eines vom Staat getragenen und staatstragenden kultischen Raums, den Ovid damit zuletzt für seinen mythischen Götterhimmel in Anspruch nimmt. Doch wo – wie bei Ransmayr – keine Götter sind, da gibt es auch keine Erhebung zum Gott.

Vor allem hat Ransmayr mit seiner Eliminierung des Kaiserkults aus dem Romangeschehen der Geschichtsdeutung Ovids die Spitze ausgebrochen, denn seine »Metamorphosen« führen den Verwandlungsreigen des Weltgeschehens nach der Einschaltung eines Aeskulapischen Heilwunders zu guter Letzt in den Heilszustand des Augusteischen Zeitalters über. Ransmayr hingegen erzählt eine Geschichte des ununterbrochen fortschreitenden Weltverfalls. Tomi am Schwarzen Meer ist zunächst einmal die titelgebende »letzte Welt« von Ransmayrs Roman nicht nur im geographischen, sondern auch im zeitlichen und geschichtssymbolischen Sinn: Welt am Ende, bevölkert von »früh alternde[n], stets dunkel gekleidete[n] Frauen« und »erschöpfte[n] Männern« (S. 10). Schritt für Schritt rückt bei Ransmayr das perfekt organisierte, verwaltete und regierte Augusteische Imperium ins fahle Licht moderner totalitärer Staatsgebilde, als dessen Repräsentant sich Cotta anfangs in Tomi am Ende der Welt fühlt, wenn er versucht, dem wüsten Gerede eines irren Alten, der einmal der Knecht Ovids und noch früher der Philosoph Pythagoras gewesen sein mag, in seinem eigenen Erzählen »die Ordnung und die Vernunft einer vertrauten Welt entgegenzusetzen: Rom« (S. 17f.). Tomi ist der Chaos-Ort, das »Kaff«, das »Irgendwo« (S. 9) mit ruinösem, kaum benutztem Hafen, die »eiserne [...] Stadt« (S. 11) armseliger »Erzkocher«, die ein »minderes Eisen« produzieren, und wo an allem der Rost frißt. »Der Rost war die Farbe der Stadt« (S. 10). Schritt für Schritt entfremdet

sich Cotta, der Erinnerungsträger und damit Platzhalter des verbannten Ovid, dem großen Rom, verliert es als geistigen Gegenpol Tomis aus dem Sinn (S. 189), wird aus dem mißtrauisch beäugten Fremden zum akzeptierten Einheimischen unter den letzten Menschen von Tomi.

Ransmayr: Metamorphosen als Weltverfall – Dauer des Dichterruhms?

In der Romanrede von der eisernen Stadt klingt die antike Lehre der Weltalter an. Ovid erzählt sie in den »Metamorphosen« als Verfallsgeschichte des Menschen. Sie führt in vier Epochen vom Goldenen Zeitalter des Glücks und der Harmonie des Menschen mit den Göttern, der Welt und sich selbst bis zum Eisernen Zeitalter menschlicher Mühsal, Grausamkeit, Habgier und Weltausbeutung. Dem antwortet eine Sintflut als göttliches Strafgericht. Wie in der Bibel gehört aber auch bei Ovid die große menscheitsvertilgende Flut einer Frühzeit in relativer Nähe zur Weltschöpfung an, und die Historie im engeren Sinne folgt erst darauf und wird vom guten Ende der Sintflut ermöglicht: Durch Gnade des obersten der Götter überlebt ein Menschenpaar die Flut und darf ein neues Menschengeschlecht begründen, indem es Steine hinter sich wirft, die zu Menschen werden. All das steht schon im ersten der fünfzehn Bücher der »Metamorphosen«. Die Menschen- und Göttergeschichte geht also noch lange in zahlreiche Entfaltungen weiter, während bei Ransmayr die heruntergekommene Nymphe Echo dem Zuhörer Cotta die Sintflutsage Ovids gegen Ende der Romanhandlung mit trostlosem Ausgang als apokalyptisches Zukunftsereignis erzählt: Das neue, aus Steinen entstandene Menschengeschlecht ist ein steinernes Geschlecht und versinkt im Geröll von Tomi, der letzten verrosteten Stadt des eisernen Zeitalters. Kein Gott wirkt an diesem Weltende mit – es geht quasi selbstläufig als klimatisches und seismisches Ereignis aus den Metamorphosen des Weltgeschehens hervor, als fele die Welt in Trümmer und verschüttete sich selbst in gewaltigen Muren, überwucherte sich selbst mit geiler Wildnis.

Damit gewinnt Ransmayrs gegenüber Ovid neuer Schluß seines Metamorphosen-Romans erst seine letzte Wucht. Zwar kann man auch bei Ovid nicht von einem durchgehaltenen teleologischen Weltbild sprechen. Zu wenig vermittelt dafür ist die Apotheose, in der die »Meta-

morphosen« zu Ende geführt werden. Wenn Ovid den vergöttlichten Imperator im Götterhimmel installiert, liegt darin so viel an Literarisierung wie in der Götterdarstellung seiner Metamorphosengeschichten. Der Friedenszustand, der sich als Aura der Apotheose des Caesars in den »Metamorphosen« andeutet, ist ein luftiges Weltdach aus Literatur, aber immerhin ein Dach. Bei Ransmayr jedenfalls gibt es keine Götter und kein Friedensreich von Göttern und Menschen. Das monumentale Selbstlob des Dichters, mit dem Ovid sein Epos zu Ende führt und das vielstimmigen Nachhall in der europäischen Literatur gefunden hat, findet sich, sogar noch einmal gesteigert, auch in Ransmayrs Roman, aber nicht als abschließende Selbstdeutung des Autors, sondern handlungsimmanent, als in Stein gemeißelte Inschrift ohne Verfasserangabe. Jedenfalls liest Cotta den Text schon bei seinem ersten Gang ins Gebirge auf Fels eingeschrieben in den Trümmern von Trachila (S. 50ff.). Das ist die verrottete Gruppe von Hütten im Gebirge, wo Ovid zuletzt gelebt haben dürfte, ehe er verschwand – der äußerste bewohnte Rand des randständigen Tomi. Der Text vom unsterblichen Ruhm des Dichters ist also zur schwer auffindbaren Inschrift geworden, die selbst der Verwitterung preisgegeben ist.

Abnutzung der geschichtlichen Welt durch Wiederholung, Schäbigkeit der Modernismen

Schon in der Verkündigungsrede, die Ovid den wiederaufgelebten frühgriechischen Philosophen Pythagoras halten läßt, enthält der Gedanke des Weltlaufs als eines ständigen Metamorphosenspiels und unaufhörlichen Wechsels den Umkehrgedanken, daß in allem diesem Wandel auch ein Stillstand steckt, ein stehender Sturm, und damit eine Gleichzeitigkeit von allem. Deshalb können bei Ovid die weitest auseinanderliegenden Zeiten ineinander greifen, kann am Ende der »Metamorphosen« des Epigonen Ovid der anfängliche Philosoph Pythagoras das Wort nehmen und dabei die im ersten Buch aufgerufene Lehre vom Wechsel der Weltzeitalter wieder aufnehmen: »Alles wandelt sich nur, nichts stirbt; herüber, hinüber / Irrt der lebendige Geist [...] / [...] Was nicht war, das wird, und jede Sekunde erneuert sich. / Stets

die verflommenen Nächte siehst neu du streben zum Lichte [...]«.⁵ Bei Ransmayr nimmt das Ovidisch-antike Geschichtsmodell der Zyklik, das, vom Jahreszeitenreigen ausgehend, in jedem Ende auch einen Neuanfang, in jedem Wechsel auch eine Wiederholung sieht, eine tiefschwarze Färbung an. Wiederkehr sieht in seinem Roman so aus, daß das Imperium Romanum immer detailreicher die Fratze der modernen Diktaturen vorwegnimmt, daß im antiken Tomi verrostete Busse über Land fahren, daß das mythische Segelschiff der Argonauten eine qualmende Dampfmaschine als Hilfsmotor besitzt, daß ein schmiereriger wandernder Filmvorführer mit ausgeleierter Technik Schwarz-Weiß-Filme an die Schlachthauswand wirft, die herrlichste Episoden aus den Ovidischen »Metamorphosen« vorbeiflimmern lassen. Das technisch-optische Gerät eines Projektors regrediert im Gebrauch der Leute von Tomi zum magischen Werkzeug eines Pseudo-Schamanismus. Der Salbenrührer und Totengräber von Tomi, Thies, ist ein vermenschlichter Widergänger des Ovidischen Totengottes Pluto und gleichzeitig ein versprengter friesischer Landser des Hitlerschen Weltkriegs, der alle Schrecken und Untaten des Kriegs hinter sich herschleift und per Schiffspost Invalidenrente aus der wohlverwalteten fernen Heimat bezieht. Proserpina, die Frühlings- und Fruchtbarkeitsgöttin, ist seine mannstolle Verlobte. Auch das Christentum kommt in Ransmayrs Tomi anachronistisch und kümmerlich vor. Am Karfreitag spricht ein »Missionar der Altgläubigen« (S. 105) von den »Leiden und Qualen des gekreuzigten Beherrschers der Welt« und poltert gegen die Filmvorführung heidnischer Geschichten (S. 106). Es wird die »von Flechten und Schimmelpilzen befallene [...] Kirche« von Tomi erwähnt (S. 105) und eine Prozession zu Ehren eines »Allmächtigen«, dessen Namen der Römer Cotta nicht kennt (S. 13). Mit unzähligen Einzelzügen von Ransmayrs Erzählen setzt sich so das bei Ovid in eine gebrechliche Andeutung von Zyklik eingebundene und damit partialisierte lineare Verfallsmodell der Geschichte durch, das in den Trümmerhaufen Tomi führt.

⁵ Ovid: Metamorphosen. Verdeutscht von Thassilo von Scheffer. Bremen o. J., S. 422f.

Warum wird Ransmayrs Ovid verbannt? Subversives Potential des Metamorphosenkonzepts

Weil der Gedanke einer Welt der Metamorphosen bei Ransmayr endgültig subversiv geworden ist, kann in seinem Roman der Vortrag einer Metamorphosengeschichte durch den Dichter zum Verbannungsgrund für Ovid werden, den die Jahrhunderte der altphilologisch-historischen Forschung nie mit Sicherheit haben ermitteln können. Ein gewaltiges, riesigen Fiebersümpfen abgetrotztes Stadion »Zu den Sieben Zufluchten« soll in Rom eingeweiht werden als »Krönung eines epochalen Entwässerungswerks, das [...] als das größte Geschenk des Imperators an Rom gepriesen wurde« (S. 59). Schon der Name hat kultischen Rettungssinn, denn Sieben ist interkulturell eine heilige Zahl, und in der Barockzeit finden sich besonders im Alpenraum, dem Ransmayr ja entstammt, häufig Kirchen und Kapellen »Zu den Sieben Zufluchten« vor Fegefeuer und Hölle. Die Gewinnung von Land aus Sumpf ist das propagandistische Gleichnis für das Weltordnungswerk, das der Imperator mit der Festigung des Imperiums bis an die Grenzen der Welt geleistet hat. Die Errichtung des Stadions, das als in sich geschlossene und schlechthin vernünftige Form der Gestaltlosigkeit und dem Chaos entgegensteht, ist das Sinnbild des Sinnbilds. Augustus hat zur Eröffnung vor zweihunderttausend Menschen acht Redner bestimmt, von denen der letzte, Ovid, obwohl der berühmte Dichter Roms, nur eine Stellvertreterfigur ist. Seltsam in sich versunken tritt der Dichter vor den Strauß schimmernder Mikrophone, vergißt sich und sein Glück, überspringt das Ritual der Huldigungen der Großen des Staats bis zur Verehrung des Imperators und beschränkt sich auf die Anrede: »Bürger Roms«. Und nach dieser Ungeheuerlichkeit begeht er die zweite, indem er eine Schreckensgeschichte erzählt, fast eine Weltuntergangsgeschichte, von der großen Pest in Aegina und der Machtergreifung eines schauerlichen Ameisenheers auf der von Menschen entleerten Erde, das alles lebendig Gewesene neu entstehen läßt – restrukturiert aus Ameisen. Das ist wie eine dichterische Vorwegnahme dessen, was dem Personal und den mythischen Begebenheiten von Ovids »Metamorphosen« am Verbannungsort Tomi geschieht. Zuletzt deutet Ransmayrs Ovid das Stadion des Kaisers von dieser Geschichte her ironisch um: Die Sieben Zufluchten

bieten keine Zuflucht. Der geometrisch exakte ovale Monumentalbau, die Machtdemonstration einer in sich ruhenden vernünftigen Ordnung, erweist sich dem Blick des Dichters als Hexenkessel, »ein Ort der Verwandlung und Wiedergeburt, ein steinerner Kessel, in dem aus Hunderttausenden Ausgelieferten, Untertan und Hilflosen ein Volk gekocht werde, so wandelbar und zäh wie das neue Geschlecht von Aegina, so unbesiegbar« (S. 64).

Auch Ovids »Metamorphosen« erzählen diese Geschichte, aber als Beitrag zu einer Gesprächsrunde und Beispiel einer Ursprungssage, wie die Antike – und auch Ovid – sie liebte (S. 196): Wieder – wie bei der Sintflutgeschichte – erzielt Ransmayr einen gänzlich neuen Stellenwert einer Ovidischen Episode durch einfache Textumstellung. In der »Ilias« sind die Myrmidonen die heldenhaften Gefolgsleute des Achill – ein Ehrenname, der auf ihren Ursprung in diesem Ameisenheer verweist, denn »myrmex« heißt im Griechischen »Ameise«. Damit ist bei Ovid der Anschluß an den Trojanischen Krieg als *die* Ruhmesgeschichte der Griechen gewonnen, ein positiver Anschluß, der bei Ransmayr fehlt, so daß in der Erzählung eine isolierte Begebenheit von enormer Sprengkraft übrig bleibt. Sie ist nicht nur – im Kaiserstadion! – Appell an einen Bürgerstaat freilich fragwürdiger Bürger, die zu allem fähig sind: zu Kriegern und Bürgern, Herren und Sklaven und »beherrschbar wie kein anderes Geschlecht« (S. 64). Sie ist darüber hinaus noch getränkt mit Weltuntergangsstimmung und Schreckensvorstellungen von Insektenheeren nach der Atomkatastrophe. Und mit einem Bodensatz an Entsetzen, der korrespondiert mit nur allzu vielem im Inneren des Augustus und damit seines Reichs selbst. Nachdem die Bürokratie und ihre Zuträger das explosive Potential der Rede Ovids im Stadion herausgefiltert und dem Kaiser in Kürzestfassung präsentiert haben, verfügt Augustus, der während Ovids Rede im Stadion unterm Purpurbaldachin seelenruhig geschlafen hat, mit einer vagen und gelangweilten Handbewegung nicht weniger als die Lebenskatastrophe Ovids. Es geschieht während der genußvollen kaiserlichen Betrachtung eines Riesennashorns, das sich in einer täglich wiederholten Zeremonie zum Alleinergötzen des Herrschers im Schlamm wälzt; für das Nashorn allerdings ein vergeblicher Versuch, sich vor der Qual der Mückenstiche zu schützen. Ransmayrs Imperator, angeblich ein Mäzen der Künste und so auch Ovids, hat nie auch nur

eine Zeile gelesen, die der Dichter an ihn gerichtet hat. Der vergötterte Augustus spiegelt sich nicht in Kultur, Kunst, Wissenschaft, Liebe seiner Untertanen, er spiegelt sich nicht in den Werken seines großen Dichters Publius Ovidius Naso, des Mannes mit der großen Nase, sondern in der immer gleichen Vergeblichkeit der Schlammschlachten eines Nashorns.

Tomi – das Totenreich

Rost, schleichende seismische Katastrophe, Vermurung, Verfall und urwaldartige Überwucherung der Baulichkeiten, Klimawandel, soziale Unruhen durch Flüchtlinge, Bestialisierung (Lykaon) und Versteinierung von Menschen (Battus), das Verschwinden Echos und vorher des Filmvorführers Cyparis und damit die Ausdünnung eines auch noch so dürftigen kulturellen Gedächtnisses sind Stufen der Verfallsgeschichte Tomis. Immer deutlicher gewinnt der Verbannungsort bei Ransmayr Züge des Hades, der Unterwelt, des Totenreichs. Haben die Filmvorführungen des Cyparis in der Tristesse von Tomi Jahr für Jahr eine »unerreichbar[e] und zauberhaft[e]« Welt aufblühen lassen, von der die Menschen lange Zeit reden (S. 24), so gewinnt später eine von Felswänden gesäumte Meeresbucht, in die das Meer mit donnernden Brechern hineinrollt, symbolisches Gewicht: »Nur Schreie wurden dort verständlich; jedes andere Wort verschluckte das Tosen des Wassers oder der Wind« (S. 159). Mit einer eher bedrohlichen Klimaerwärmung kommen immer mehr Menschen aus Tomi hierher und lagern sich auf den Gesimsen, Balkonen und Balustraden aus Urgestein, die wie Ränge und Logen eines Theaters des Nichts auf das tobende leere Meer blicken. Hier spricht Echo ihrem Gefährten Cotta die Ovidische Sintflut- und Rettungsgeschichte der Menschheit zu – als Prophezeiung einer Endkatastrophe: »Der Untergang! schrie Echo, das Ende der wölfischen Menschheit – Naso habe die katastrophale Zukunft wie kein anderer erkannt, und vielleicht sei diese Prophetie auch der wahre Grund seiner Vertreibung aus Rom gewesen« (S. 162).

Wie ein Vorspiel der Katastrophe, ein brutales Bacchanal in Vorahnung des Untergangs der Welt, wirkt das grelle Fastnachtstreiben, in das Cotta bald nach seiner Ankunft verwickelt und damit in Tomi eingebürgert wird. Der fürchterliche Narrenzug der Leute von Tomi gerät

zum Zerrbild des imperialen Rom mit seinem augusteischen Anspruch auf Pflichtbewußtsein, Gehorsam, Verfassungstreue und Vernunft (S. 93), zugleich aber auch zur Aktivierung des chaotischen römischen Untergrunds, den Augustus gebändigt hatte und dabei doch selbst – wie die Nilpferdepisode zeigt – im Herzen trägt. Ein »uraltet Bild Roms« quillt dabei nach oben, »Bilder von Göttern und Helden, deren Taten und Wunder in der Residenz des Imperators schon für immer vergessen schienen« (S. 93). Ovid hatte ihre Entfesselung in den »Metamorphosen« eingeleitet und war dafür selbst vertrieben worden; jetzt toben sie sich in Tomi aus in einer aberwitzigen Maskerade. Der Schlachter Tereus etwa will Phoebus Apoll sein – dargestellt als Lenker eines Ochsenkarrens mit brennender Peitsche; ein anderer mit batteriegespeisten Glühlampen vor dem Bauch parodiert den blitzeschleudernden Jupiter, ein dritter mit Generalsepauletten aus Schweinsohren den Kriegsgott Mars (S. 91f.). Die depotenzierten Götter werden feierlich verhöhnt oder höhnisch gefeiert.

Später betritt Cotta im Gebirge das »Labyrinth« (S. 228), mythisch das Todesgefängnis des Minotaurus-Stiers, im Roman die längst verlassene Bergbaustadt Limyra mit ihren halb verschütteten Kupferminen, Industrieanlagen und Wohnungen, in denen die Leute von Tomi und hergelaufenes Gesindel archäologische Fundstücke aus Kupfer ausgraben und durch Einschmelzen zerstören: Formaflösung als Endstufe der Metamorphosen. Der zweite und vielleicht tiefere Sinn des Schiffsnamens »Trivia« tritt hervor – Trivia verweist als Beiname der Hekate nicht nur auf die Göttin des Zauberes, sondern auch auf Hekate in ihrer Eigenschaft als Herrin der Toten. Das Zauberschiff, das Cotta und lange vor ihm Ovid hinüber in die letzte Welt getragen hat, ist auch eine Variante des Totenschiffs, das die Verstorbenen über den Fluß des Vergessens befördert. So ist Rom dem Ovid in Tomi immer ferner gerückt, so geschieht es Cotta. Zunehmend Raum gewinnen die Todesfigurationen im Erzählfluß: Neben Hekate als Herrin der Trivia ist es Proserpina, die laut Mythologie vom Totengott Pluto geraubte Frühlingsgestalt, Tochter der Fruchtbarkeitsgöttin Ceres, in Ransmayrs Tomi wie die Nymphe Echo zum Flittchen verkommen. Sie erhält Gewicht in der Darstellung als Verlobte von Thies-Dis-Pluto, dessen Eigenschaft, Salbenmischer und Totenbestatter in Tomi zu sein, ein schauriges Relief aus seiner Bio-

graphie gewinnt. Er ist Zeuge der Schrecken, aber auch der Verbrechen des Menschen als Subjekt und Objekt der Geschichte, zusammengeballt in einer quälenden Endvision der Massen von Toten, die wie eine Woge aus toten Leibern aus den Gaskammern des Holocaust herausquellen (S. 261).

Thies' spontane und wilde Absatzbewegung aus der deutschen Armee, die auf ihren verderbenbringenden Feldzügen auch das Hinterland von Tomi berührt hat, ist Flucht aus den sinnlosen Wiederholungsschleifen der Geschichte. Später weigert er sich, mit Proserpina Rom zu besuchen oder in die sehnsüchtig vermißte Heimat Ostfriesland zurückzukehren, hier wohl stellvertretend für Ultima Thule, Land der Mitternachtssonne, bei den Griechen nördliche Grenze der Welt; denn er ist ein lebend Toter und tot Lebender, seit er die Desertion aus der marschierenden Armee fast mit dem Leben bezahlt hat. In der verkehrten Welt der Fastnacht von Tomi findet ihn Cotta in gleichzeitig lust- und qualvoller Kopulation mit der Frau des Schlachters, Prokne, verkrallt in die quellende Körperfülle, in die sie sich vor der Brutalität ihres Ehemannes zurückgezogen hat (S. 87). Noch im äußersten Akt des Lebens will er sich – im weiblichen Fleisch – begraben. Wie der mythische Heros Hippolyt von den Rennpferden seines Wagens ist Thies von einem durchgehenden Pferd seines Wehrmachtkarrens geschleift und zertrampelt worden und mit zertrümmerter Brust, aber atmend, liegen geblieben. Mit seinem ungeschützten Herzen unter einer dünnen Membran vernarbter Haut wird er Pfleger, nicht Richter der Toten. »Allein in den Gesichtern der Toten glaubte er manchmal einen Ausdruck der Unschuld zu entdecken« (S. 265). Nur in der Unterwelt von Tomi ist er wirklich zu Hause.

Das Rätsel des Maulbeerbaumes von Trachila

Was Ovid als Verbannter – und auf seinen Spuren Cotta – in Tomi an Schrecken, Einsamkeit und Traurigkeit erlebt, ist Emanation aus dem Herzen der Finsternis, das auch im Kaiser schlägt. Und doch ist, wie schon anklang, auch bei Ransmayr Verfall noch nicht die letzte Bedeutungsschicht seiner Geschichte. Da ist noch vorher die Schicht einer zur Trauer besänftigten Verzweiflung, die sich in den Bildern des Totenreichs darbietet. Darüber hinaus aber rührt Cottas Geist in den

trostlosen Trümmern von Trachila schon in seiner allerersten Zeit in der Fremde an eine Sphäre der Unversehrbarkeit, und mag er auch später verzweifeln und sogar glauben, dem Wahnsinn verfallen zu sein, dieser wie eine Fata Morgana auftauchende, einen großen freudigen Schrecken auslösende Bezugspunkt geht nicht wieder verloren. Zum ersten Mal stand Cotta am Eingang zur Behausung des verschwundenen Ovid in Trachila:

Das Tor zum Innenhof war nur angelehnt. Er stieß es auf und blieb einen Augenblick später, den Arm noch vorgestreckt, wie von einem großen Schrecken gerührt stehen: Dort, in einem hellen Winkel des Hofes, in der Kälte dieses Gebirges, zwischen Schneeresten und gefrorenen Pfützen, stand sanft und grün ein Maulbeerbaum; sein Stamm war gegen das Wild gekalkt, und der Schnee in seinem Schatten war blau gefleckt vom Saft abgefallener Beeren (S. 15).

Der Maulbeerbaum mit blauen Früchten, dem weißen Maulbeerbaum Chinas verwandt, ist eine uralte Kulturpflanze Mittel- und Westasiens. Ein andermal im Roman ist vom »Rätsel des Maulbeerbaumes von Trachila« (S. 121) die Rede.

Worin besteht das Rätsel dieses in seiner Umgebung so deplaziert wirkenden Baums? Mitten im Verfall gibt es Kultur, und dieser Baum ist gekalkt, also kultiviert. Es bedarf nur eines Perspektivwechsels, um sie wahrzunehmen. Ovid hat vor der Vertreibung aus Rom das Manuskript der »Metamorphosen« verbrannt. Später erzählt Echo dem Cotta, Ovid habe in Tomi so oft kleine Feuer entzündet, daß man ihn für einen Brandstifter hielt, bis deutlich wurde, daß ihm aus den Flammen unendliche Geschichten aufstiegen, die er beim Schnaps in der Runde zu erzählen liebte (S. 117). Es sind die Geschichten der in Rom verbrannten, im Feuer aufgegangenen »Metamorphosen«. Am Verbannungsort findet er in Arachne, Fama, Echo Zuhörerinnen, die sie wiederum an Cotta weitergeben. Der immerzu murmelnde Pythagoras – murmeln auch aus ihm die Geschichten Ovids? Der Singsang, in den Prokne verfällt, ehe sie sich als Nachtigall aufschwingt, ist er nicht die Erzählung ihrer Ovidischen Geschichte, ihrer bevorstehenden Verwandlung zur Nachtigall? Wenn Cotta allenthalben Texte im Verfall verschwinden sieht – auf Stein, auf Tuchbahnen, die an tibetanische Gebetsfähnchen erinnern, dazu bestimmt, unendliche Gebete mit dem Wind auszustreuen, sogar auf Fetzen – dann sind diese verschwindenden Texte zugleich

erscheinende Texte, die aus dem Verfall, aus der Verwitterung, aus der schleimigen Schneckenmasse auftauchen, die Pythagoras für Cotta vom beschriebenen Stein wegätzt. Und das ist noch nicht die tiefste Schicht der Textualität von Tomi – sie ist schon ansichtig geworden, wenn die Bewohner von Tomi leben, was Ovid gedichtet hat, etwa der Filmvorführer Cypris, der einen Hirsch an seinen Wagen gebunden mit sich führt, weil er der Widergänger eines Jünglings der »Metamorphosen« ist, der seinen versehentlich von ihm getöteten Liebingshirsch betrauert. Nachleben des Gedichteten findet sich ebenso in Cottas Hauswirt, der ein Wolf wird wie sein Urbild Lykaon in den »Metamorphosen«; es findet sich in dem geistig und körperlich verkrüppelten Battus, Sohn der Fama, der am Ende versteinert und wie ein beopfertes Kultbild im zwecklos gewordenen »Kultraum« der Projektoreffekte herumsteht.

Barbarei und Kultur

Freilich bleibt bestehen, daß diese Metamorphosen der Kunstgestalten der Ovidischen »Metamorphosen« in Ransmayrs Tomi etwas Barbarisches an sich haben, daß sie noch, wo Schönheit an ihnen aufscheint, etwas Verstörendes, ja Ekelerregendes an sich tragen. So Echo mit ihrer auf dem verlockenden Körper und Gesicht herumwandernden Schuppenflechte. Aber ganz leise hat sich schon angedeutet, daß selbst in den Maskenentstellungen der römischen Götter in Tomi, im Aufstand gegen Schönheit, Form, Kultur Roms eine bei aller Chaotik produktive Grundschicht vibriert, aus der vor Zeiten Rom als imperiale Kapitale aufgestiegen ist, so wie umgekehrt noch in Formgefühl, Ordnung, Vernunft, Kultiviertheit Roms, sogar im großen Augustus, das Herz der Finsternis, des Terrors, der Diktatur, der Geheimdienste und des Schreckens schlägt. Und wenn denn gegen Romanende die Erzählung sagt, daß die Metamorphose von Tereus, Procne und Philomela in Tomi nur »die Erfüllung« dessen war, »was längst auf den Fetzen und Wimpeln von Trachila geschrieben stand« (S. 284), dann ist darin der Umkehrschluß angelegt, daß diese Schrift der Ovidischen »Metamorphosen« nicht nur als Schrift in Tomi und Trachila wiedergekehrt ist, sondern daß diese Schrift im weitesten Umfang Prätext für das ist, was dort Wirklichkeit gewonnen hat. Die Realität von Tomi ist in den Ovidischen »Metamor-

phosen« derart verheißen und präfiguriert, wie in der von Pygmalion gemeißelten Kunstgestalt vorweggenommen ist, was ihm als atmende Geliebte zuteil wird.

Ransmayrs Tomi ist also – darüber darf die Erniedrigung der Stilhöhe der Ovidischen »Metamorphosen« nicht hinwegtäuschen – eine Stufe der Erfüllung des in den »Metamorphosen« Präexistierenden. Es ist eine Erfüllung, wenn auch in der Erniedrigung; und Erfüllung ist mehr als Verheißung. Niemand hat die vom Dichter verbrannte Dichtung in Rom je zu Gesichte bekommen. Ovid hat publikumswirksam mit Anspielungen, Lesungen von Einzelpartien, gestreuten Gerüchten eine Erwartungshaltung des literarischen Publikums erzeugt, und es mag intelligent und assoziationsreich über stilistische Feinheit, inhaltlichen Reichtum, Glanz der Komposition parliert worden sein; aber Gewicht und Durchschlagskraft hat das Werk erst in dem Augenblick gewonnen, als Ovid im Stadion der Zweihunderttausend mit seiner schreckenerregenden Rede von der Pest in Aegina die Sphäre des literarischen Gesellschaftsspiels durchstößt und ans Herz der Finsternis rührt; selbst wenn die Finsternis es nicht recht begriffen hat. Etwas von der Radikalität und schöpferischen Unruhe des dichterischen Wortes ist in der imperialen Wirklichkeit angekommen, und diese Radikalität erzeugt ganz beiläufig die angemessene, die radikale Reaktion: die Verbannung des Unruhestifters. Erst verbrannt hat das Ovidische Großwerk in Rom auch gesellschaftlich-politische Auswirkungen gewonnen, für Parteiungen gesorgt, hat Parteiungen Schlagwörter geliefert. Das Verschwinden des Dichters, der als Verschwundener solches bewirkt, spricht unausgesprochen ein schärferes Urteil über das Augusteische Rom als alle direkten Negativcharakterisierungen. Und ist nicht sogar das Verbrennen des Werks durch den Autor ein Schritt zu seiner Vergegenwärtigung? Das Verschwinden des Autors ein Schritt hin zu seiner Allpräsenz? War sein Werk nicht als gesellschaftlich-beliebiger römischer Gesprächsstoff ein Moment der Inszenierung von Macht und Kultur, Ordnung und Phantasie, Diktatur und Wohlgefälligkeit der Macht? Und ist nicht Cottas leidenschaftliche, seine gesamte Existenz aufs Spiel setzende, bis zum Wahnsinn vorangetriebene Suche nach dem mit seinem Werk verschwundenen Dichter als Gegenbild des gesellschaftlichen Oberflächeninteresses in Rom das wahre Eintauchen des wahren Lesers in das wahre Werk?

Sind die leuchtenden Figuren der Ovidischen »Metamorphosen« in Tomi verwildert und verkommen, sind sie doch auch lebendig geworden in dieser Verwilderung. Unverwüstlich noch in Formverzerrung, Schutt und Elend, steigen sie vor Cottas in Krisen sehend werdenden Augen daraus auf. Die Barbarei von Tomi postfiguriert die Kultur von Rom, und darin ist die Kultur unausrottbar. Aber mehr noch: Mit der Verbrennung des Manuskripts in Rom ist das Werk ins Elementare übergetreten. Seine äußere Zerstörung hat die Partikel als zahllose Samen von Text und Bild, aber auch gestalthaftem Leben selbst verstreut. Das Werk spricht – aus Schrift, Zeichen im Stein, beschriebenen Tuchbahnen, Gespinsten Arachnes, Singsang Proknes und vor allem immer wieder aus den Reden Echos, schließlich sogar aus der Existenz der Leute von Tomi. Gewiß sind die Ovidischen »Metamorphosen« in ihrer Barbarisierung in Tomi eine Ausdrucksweise des geschichtlichen Niedergangs, der sich bei Ransmayr durchsetzt und das zyklische Konzept Ovids ins Negative umgewichtet. Doch indem sie als dichterisches Werk in den Verfall der geschichtlichen Formen eingeschlungen werden, sind sie auch hinabgestiegen ins Reich der Finsternis und haben ihm zur Artikulation verholfen. Sie haben – wie bereits gesagt – im Abgrund auch eine Lebendigkeits- und Produktivitätsschicht aktiviert, die Ovids Gestalten eines literarisch gezähmten Mythos eine enorme Präsenz verleihen. Die Erniedrigung und Verzerrung der mythisch-dichterischen Welt in Tomi ist der Ermöglichungsgrund eines Triumphs der Dichtung, wie er größer nicht gedacht werden kann: daß ihre Gestalten unmittelbar lebendig werden!

Stein und Vogel

Schon in den Ovidischen »Metamorphosen« gibt es den Kontrast von Versteinerungs- und Aufschwungs-Geschichten, und schließlich ist ja die Caesar-Apotheose und ihre Überbietung durch die Dichter-Apotheose bei Ovid nichts anderes als eine grandios entfaltete Aufschwungsgeschichte, Elevatio, Seelenerhebung des Verherrlichenden im Maße der Verherrlichung seines geweihten Gegenstandes. »Echo hatte [von Ovid] ein Buch der Steine bezeugt, Arachne ein Buch der Vögel« (S. 189). So wird bei Ransmayr erzählt; aber welches Schwergewicht bei Ransmayr

die Versteinerungstendenz besitzt, zeigt sich darin, daß Cotta zeitweise eine Wiederherstellung der Ovidischen Dichtung unter dem Titel »Buch der Steine« plant und manchmal in Tomi selbst »wie Stein zu werden glaubte« (S. 189). Andererseits gewinnt durch die Gewalt der Versteinerungs- und Absturzbewegung, die Menschen und Gebirge von Tomi ergreift, auch die Flugsehnsucht bei Ransmayr als Gegenbewegung eine ganz neue Intensität und Vitalität. In allen Webereien Arachnes fliegen Vögel über der Wildnis. »Wie abgründig die Erde auch war, stets zogen Vögel hoch oben über alle Hindernisse und Fallen hinweg; heiter, schwerelos überließen sie sich den Luftwirbeln [...]« (S. 196). In mehreren Episoden Ransmayrs schwingen sich Menschen aus Tomi als Vögel in eine Freiheit auf, die den Sog in die Tiefe konterkariert. »Selbst was auf dem festen Land oder im Meer lebte, was dort kroch, schwamm, hetzte oder floh, schien sich nach der Kunst des Fliegens zu sehnen« (S. 196). Eines der stärksten Symbole für das Ineinanderwirken von Versteinerung und Aufschwung ist die kompositionelle Fügung, daß Ransmayr die Selbsterhebung des Dichters zum Himmel der Unsterblichkeit vom triumphalen Schluß der Ovidischen »Metamorphosen« an den Romananfang nach Trachila verlagert – als Inschrift auf einem Stein, der verzweifelt an einen Grabstein erinnert. Der beschriebene Stein ist das Grabmal der Apotheose, aber zugleich *die* Verwirklichung der Apotheose, die sogar den Grabstein in sich hineinreißt.

Und nicht nur die Intensität und emotionale Aufladung der Flugbewegungen ist bei Ransmayr neu und korrespondiert mit der sich beschleunigenden Abwärts- und Verfallsbewegung der geschichtlichen Ereignis- und Formenmasse; auch ihr Sinn hat sich im Rahmen der Verfallsgeschichte geändert, wie sich gerade an der Apotheose zeigt. Wenn Ovid den Caesar vergöttert, dann erhebt er ihn nach antiker Auffassung damit doch nicht über Zeit und Schicksal, und seine göttlichen Werke bleiben im Kreislauf der Metamorphosen, des Gestaltwandels der geschichtlichen Erscheinungen. Von sich als Dichter kann Ovid dagegen jubeln: »So ist mein Werk vollbracht, das weder Jupiters Ingrim, / Noch der Zahn der Zeit, noch Feuer und Eisen vernichtet.«⁶ Was ist der nicht zu besänftigende Zorn des Imperators gegen den Grimm Jupiters, und nicht einmal der kann den Dichter im Glanz seines Werks

⁶ Ovid: Metamorphosen (wie Anm. 5), S. 446

erreichen. Seine Kunst weiß sich als das Jenseits der Metamorphosen der geschichtlichen Welt; der Dichter tritt als exterritorialer Autor auf den Sockel seiner Dichtung und transzendiert die Welt. Bei Ransmayr hingegen geht der Dichter zuletzt in die Welt ein, deren Schöpfer er ist, und erlöst so sich ins Endgültige, indem er sie ins Endgültige der Kunst erlöst. Die Apotheose der Welt als Kunst tritt bei Ransmayr an die Stelle der Apotheose des Dichters mit seiner Schöpfung.

Die Apotheose der Welt als Kunst

Der Vogelflug der Sehnsucht führt bei Ransmayr nicht über die Welt hinaus, er führt vielmehr die Welt über sich hinaus. Worauf das Zeichen des Vogelflugs und das Rätsel des Maulbeerbaums letztlich zeichenhaft vorweisen, das ereignet sich am Ende des Romans. Es geschieht in einer Weise, die jedem Unterscheidungsversuch zwischen Realität und Imagination spottet. Im 15. Romankapitel, das dem 15. und letzten Buch von Ovids »Metamorphosen« entspricht, heißt es:

An diesem Morgen stieg die Sonne aus einem gleißenden Meer und tauchte ein fremdes, verwandeltes Küstengebirge in klares Licht. Befreit von allen Nebeln und Wolkenfronten der Regenzeit und umringt von geborstenen Graten, den Schuttbarrieren der Steinlawinen und verworfenen Steilhängen, ragte ein neuer Berg in den Himmel; der Faltenwurf seiner Flanken war bis hoch über die Baumgrenze mit wucherndem Grün bedeckt und der Kranz seiner Gipfel mit Firn. Von einer großen Beharrlichkeit aus der Tiefe der Erde den Sternen entgegengestemmt, erhob sich dieses Massiv über die subtropische Wildnis der Küste bis in die toten, tiefblauen Regionen der Eiswolken. Aller Lärm der Verwerfungen, das Donnern der Geröllströme und noch das sanfte Rieseln des Sandes war nun verstummt. Eine erschöpfte Stille lag über den Schluchten und Halden. (S. 284f.)

Der Doppelsinn von »erschöpft« will hier gehört werden. Der Name des von Schnee gekrönten Massivs ist – Olymp (ebd.). Er ist erschöpft aus Dichtung, geschöpft als Gegenwirklichkeit zum vergehenden Tomi und doch ohne dieses nicht denkbar, denn erstmals dort ist Dichtung nicht mehr nur als Parallelwelt aus Zeichen wahrnehmbar geworden, sondern das dichterisch Erfundene hat sich als unmittelbar vorhandene Wirklichkeit präsentiert. War das Erfundene aber dort noch zur Realität erniedrigt und in ihren Ruin einbezogen, so setzt sich nun die Auf-

schwungstendenz durch und nimmt in einer mächtigen Bewegung alle Schwere mit hinauf, transformiert sie in eine neue Schöpfung. Die alte poetologische Metapher vom Dichter als anderem Schöpfer hat in dieser Welttransformation ihren metaphorischen Charakter verloren und ist der Sachverhalt selbst geworden: »Die Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr« (S. 287). Die Wirklichkeit ist nun das Zeichen, das Zeichen die Wirklichkeit. Signifikat und Signifikant, Sache und Schrift sind eins. Der Dichter ist nicht mehr ein *anderer* Schöpfer, denn die Dichtung ist die neue Schöpfung selbst und umgekehrt. Das ist am Romanende die Feier der Kunst als Welterschöpfung. In dieser Neuschöpfung der Welt aus Kunst ist die Kunst in der Welt verschwunden, weil die Welt in der Kunst verschwunden ist. Aus dem Untergang von Tomi taucht bei Ransmayr am Ende die wahrhaft letzte Welt auf – die absolut gewordene, endgültige Welt der Kunst. Aber sie hat sich nicht von der Welt der Steine und des Verfalls und der Geschichte gelöst, sondern nimmt sie in sich auf. Das Schwere selbst, der Stein als neues Gebirge steigt und steigt und steigt. Das ist nun endlich wirklich die letzte Welt, die letzte Welt als Frühe eines neuen Weltaufgangs, einer umfassenden Bewegung durch die Klimazonen hindurch, von der Tiefe bis zu den Sternen. Das sind starke Totalitätssymbole.

Die Welt des Dichters – menschenleer

Die neue Welt erscheint bei Ransmayr als neuer Olymp, aber er ist götterleer, und in letzter Konsequenz davon ist die neue Welt auch menschenleer. Dem Verschwinden der Götter folgt das Verschwinden des Menschen. Das meint hier aber nicht einen Zustand der Defizienz: einen Olymp, dem die Götter fehlen und eine Welt, der die Menschen fehlen und die deshalb Olymp und Welt gar nicht eigentlich sind. Die Menschen- und Götterleere der Welt der Kunst ist vielmehr bei Ransmayr in letzter Instanz kein Mangel, sondern eine Unbedürftigkeit, die Olymp und Welt erst eigentlich zu Olymp und Welt machen. Schon bei Arachnes Bildteppichen fragt sich, ob sie ein Paradies sind – menschenleer (S. 191). Cotta gegen Ende seiner Suche nach dem Dichter versteht: »Naso hatte schließlich die Welt von den Menschen und ihren Ordnungen befreit, indem er *jede* Geschichte bis an ihr Ende erzählte« (S. 287).

Dieses Ende – das ist jeweils der Übergang aus dem Menschenwesen in Tier, Pflanze, Stein, und dieses Ende ist Befreiung (ebd.). Es wird auch dem Dichter selbst zuteil. Cotta kann Ovid und seine Dichtung nicht wiederfinden, denn indem Ovid durch Zu-Ende-Erzählen eine vom Menschen befreite Welt erzeugt, befreit er sie – und sich selbst – auch von sich. Über Ovid ist gesagt, er sei wohl selbst eingetreten »in das menschenleere Bild, kollerte als unverwundbarer Kiesel die Halden hinab, strich als Kormoran über die Schaumkronen der Brandung oder hockte als triumphierendes Purpurmoos auf dem letzten, verschwindenden Mauerrest einer Stadt« (ebd.). Das als Gebirge aus der Tiefe der Erde den Sternen entgegengestemte Massiv ist ein Totalitäts- und Ganzheitssymbol, das die neue Welt verherrlicht. Ihm entspricht, daß der in seiner Schöpfung verschwundene Schöpfer in ihr aufgegangen ist als Kiesel und als Kormoran, als Stein und Vogel, als Schotter und Pflanze zugleich. Der biblische Schöpfer ist und bleibt das Gegenüber seiner Welt, und so auch der Dichter in der poetologischen Deutungstradition als *alter deus*. Bei Ransmayr verschwindet zuletzt ein »erschöpfter«, weil völlig an seine Schöpfung verausgabter und in ihr aus sich herausgetretener Schöpfer in der von ihm erschöpften Welt (S. 284f). Diese seine neue Welt ist gerade darin Welt, daß nichts außer ihr bleibt, nicht einmal ihr Schöpfer. Indem aber der Dichter in *seiner* Welt verschwindet, wird diese Welt in seinem Verschwinden auch mit ihm identisch, die Welt geht in ihm auf, die Menschen gehen in ihm auf; die neue Welt ist götter- und menschenleer, weil er ihr Gott und ihr Mensch ist. Indem die Dichotomien Signifikant – Signifikat, Zeichen – Bezeichnetes, Dichtung – Wirklichkeit entfallen, entfallen auch die Dichotomien Schöpfer – Schöpfung, Dichter – Werk, Dichter – Welt, Ich und die anderen, Ich und Welt. Nicht ist das Subjekt des Autors verrieselt zwischen Signifikanten. Die neue Welt zeigt nicht platterdings die Anonymisierung des Ich im Text, sondern darin zugleich die Verabsolutierung des Ich. Die allerletzte, definitive und darin neue Welt ist götter- und menschenleer, nicht nur, weil mit den Göttern zuletzt auch der Mensch verschwunden ist, sondern weil die neue Welt mit dem verabsolutierten Ich zusammenfällt, besser: in ihm aufgehoben ist. In Ransmayrs Roman baut sich handlungsimmanent ein poetologischer Panentheismus auf.

Wohin Cotta unterwegs ist

Und wo bleibt Cotta? Von vorn herein ist auffällig und aufschlußreich, daß Ransmayrs Romanheld Cotta zwar eine Abfolge seelischer Verfassungen und Motivationen mit großer Amplitude durchläuft – von der Verzweiflung bis zur Verzückung, von der Entrückung bis zur Verrückung, von der wilden Sehnsucht nach Rom bis zur Romverachtung, vom Ehrgeiz, der Finder des verlorenen Manuskripts zu sein, bis zum selbstlosen Rettungsbedürfnis, sogar von der Besessenheit der Suche bis zur Vergessenheit des Grundes, der ihn nach Tomi geführt hat. Aber in dieser Abfolge von Zuständen findet keine eigentliche Entwicklung statt, wie sie zum Idealtypus des klassischen Romanhelden gehört. Der Grund dafür ist, daß in Ransmayrs Roman Tomi als literarisierter Topos keine volle Realitätsdichte gewinnt. Dem entspricht die lange durchgehaltene Uneindeutigkeit dessen, was Cotta in Tomi eigentlich sucht und findet – ein verschwundenes Buch oder ein über sich hinausgewachsenes Buch, ein wiederhergestelltes Manuskript eines der Welt abhanden gekommenen Dichters oder aber ein als Manuskript vernichtetes Dichtwerk, das im Barbarenland in unheimlicher Weise lebendig geworden ist und in dieser Lebendigkeit aus Figuren und Geschehnissen zu Cotta spricht. Tomis Figuren sind für Cotta eher Spiegelungsgestalten als Partner oder gar Gegenspieler; man könnte sich an Stanislaw Lems antwortende Welt in dem Science-Fiction-Roman »Solaris« erinnern fühlen. Cotta ist *bei* Fama, nicht *mit* ihr; er nimmt Arachnes Bildteppiche viel intensiver wahr als die Person der Weberin. Lykaon, der Mensch als Wolf, fällt Cotta nicht an, sondern erscheint ihm, der Filmvorführer Cyparis zieht an ihm vorbei. Ovids Nympe Echo, mit der Cotta zum unvereinigten Paar wird, wiederholt zunächst nur echohaft gehörte Rede; später wird daraus Rede, die nur Cotta hört und versteht, nach ihrer Erzählung von der Geschichte der großen Flut verschwindet sie spurlos. Echos Antworten glichen »stets dem, was Cotta schon wußte, mehr noch, Echo erzählte ihm in seinen eigenen Worten von der eisernen Stadt« (S. 115). Ihre letzte Ovid-Geschichte erzählt sie Cotta in der donnernden Brandung der Meeresbucht, freilich schreiend zuweilen, aber doch in einem Getöse, in dem menschliche Rede als Rede nicht vernommen werden kann. Trotzdem hört sie Cotta – von innen. Ihre Rede ist seine geworden. Weil

sie seine Muse wird, ist es ein so grauenvoller Irrtum Cottas, daß er sich ihrer gewaltsam sexuell bemächtigt hat. Sie mußten sich nicht vereinigen. Sie war schon seine innere Stimme. Ähnlich Cottas Endverhältnis zu Tomi – eines Nachts erlebt er einen fürchterlichen, zerstörerischen Sturm, aber am nächsten Tag hat niemand sonst in Tomi einen Sturm wahrgenommen. Er war Cottas inneres Erlebnis, die Außenweltresonanz seiner zunehmenden inneren Erschütterung, die Untergang und Aufbruch zugleich ist.

Auf der Suche nach Ovid und dessen Manuskript erfährt Cotta Welt als Echoraum und diesen Echoraum als Welt Ovids, in der dieser nur deshalb nicht als Person und ihr Werk zu finden ist, weil der Dichter in ihr und sie in ihm aufgegangen ist.⁷ Cotta geht so einen Weg, auf dem er zum Welt-Leser und Welt-Erleser wird. Sein Leben wird zum Prozeß, in dem er lernt, die Welt als Buch zu lesen und das Buch als Welt zu finden. Damit gerät er in den Sog der Identifikationen, die schon skizziert wurden: Er findet Ovid in dessen Welt, und wie Ovid in seine Welt übertritt und damit seine neue Welt zur Ich-Welt wird, so tritt Cotta in Ovid und seinen Übertritt in die neue Welt über. Cotta ist es, der zum Zeugen der Phänomenologie der neuen Welt wird, und nachdem er angesichts der Erscheinung des neuen Olymp »unsinnig heiter wie ein Kind« (S. 285) dagesessen ist, macht er sich auf die Suche nach der einzigen Inschrift in Tomi, die ihm danach noch zu entdecken bleibt. Auf dem letzten Fähnchen, dem er nachspürt, ist eine Inschrift von lediglich zwei Silben zu erwarten. Und hier eröffnet sich nun die letzte große Überraschung des Texts, die doch zugleich ganz folgerichtig seine Schlußfolgerung ist. Wenn Cotta immer noch Ovid in Tomi suchte, müßten diese Silben auf dem Fähnchen Na-so lauten, denn unter diesem Namen, der eigentlich ein Übername für einen Mann mit großer Nase ist, wird der Dichter Publius Ovidius Naso durchgehend im Roman geführt. Aber es sind die zwei Silben seines Namens Cot-ta, die diesem als

⁷ In seiner Polemik gegen Ransmayrs Roman stellt Joachim Kaiser fest, Ovid habe sich am Ende »in die Welt selbst verwandelt«. Bei einer so zutreffenden Charakterisierung verwundert, daß der prominente Kritiker trotzdem sehr konventionelle Erwartungen auf den Text richtet und es ihm übel nimmt, daß er sie nicht befriedigt findet: »Die Geschichte wird gleichwohl nicht individuell persönlich, bewegt nicht zu engagierter Teilnahme, gar zum Mitleid. Dafür stellen sich die Personen zu wenig als konkret redende und handelnde Menschen dar:« Verwandelt sich der Dichter in die Welt, kann er dabei nicht der Widerständigkeit konkret handelnder Personen begegnen. (Joachim Kaiser: Mit erlauchten Worten Wirkungen zweiter Klasse. In: Süddeutsche Zeitung vom 22. Oktober 1988)

Echo aus der letzten Welt der Dichtung entgegenschallen. Warum? Er ist verrückt geworden, aber nicht im Sinn einer Geisteskrankheit, deren Ausbruch er im Verlauf des Romans befürchtet.⁸ Er ist entrückt in Ovids letzte Welt, die nun auch seine letzte Welt ist. Zum Ende der Dichotomien zwischen Wirklichkeit und Dichtung gehört auch das Ende der Dichotomie Leser—Autor. Cotta, der Leser im Prozeß der Erfahrung der Welt als Buch und des Buchs als Welt, findet, indem er sich im Autor einfindet, sich im Autor, sich als Autor.

Das letzte Wort des Romans

»Iamque opus exegi [...]« Mit diesen Worten beginnt als Abschluß der »Metamorphosen« Ovids Selbstrühmung in seinem Werk, das weder Jupiters Ingrim, noch die Zeit, noch Feuer und Eisen vernichten könne. Die im Lateinischen übliche Hineinnahme des Subjekts in die Verbform des Prädikats findet sich auch hier bei Ovid, und in deutscher Übersetzung läßt sich das leicht nachbilden; etwa in der Versübersetzung Thasilo von Scheffers: »So ist mein Werk vollbracht [...]« Ransmayr hat, wie gezeigt, diese Dichterrühmung als Inschrift in die Romanhandlung hineingezogen, in der Übersetzung des Zitats aber eine Transformation der Ovidischen Worte vorgenommen, die das »Ich« der Autorschaft, die sich da ausspricht, in eine Spitzenstellung und damit in Korrespondenz mit dem Romanschluß im Zeichen des Dichter-Ichs bringt: »*Ich* habe ein Werk vollendet / das dem Feuer standhalten wird / und dem Eisen / selbst dem Zorn Gottes« (S. 50, Hervorh. d. Verf.). Nicht umsonst ist hier aus dem etwas theatralischen »Zorn« Jupiters, der auch als oberster der Götter einer unter anderen bleibt, der Zorn Gottes überhaupt geworden, eines, der absolut einer ist und darin dem absoluten Ich des Dichters als Vorstellung entspricht. Dem hypertrophen, sein Ich an den Anfang stellenden Ich des Roman-Ovid korrespondiert nun der letzte Satz des Romans: Das letzte Wort, das Cotta auf dem letzten der Schriftfähnchen sucht, sind, wie gesagt, die zwei Silben Cot-ta; »denn was so gebrochen und so vertraut von den Wänden zurückschlug, war sein eigener Name«

⁸ Frank Schirmmacher stellt in seiner Rezension in der FAZ fest, Ransmayr habe einen boshaft verfälschten Bildungsroman geschrieben«, der »von der Vernunft zum Wahnsinn führt«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17. September 1988.

(S. 288). Die verschwundene Gestalt Echo kehrt wieder als akustisches Echo im aufsteigenden Fels der neuen Welt. Cotta, der den verschwundenen Dichter Ovid gesucht hat, hat sich in ihm und ihn in sich, dem Weltlicher, gefunden, und die Muse dieses Ichwelt-Dichters ist – Echo. Das Echo von Ich ist Ich. Er ist seine Welt. Er ist auch sein Ovid, wie er Ransmayrs Cotta und Ovid zugleich ist; und zwar nicht im Sinne des Sprichworts, daß nachts alle Katzen grau sind, vielmehr gemäß dem Prinzip der Puppe in der Puppe in der Puppe. Cotta hat Ovid und seine Welt gesucht und sich als neue Welt etabliert. Kein episches Weltbild ist entstanden. Der Roman auf die Spitze getrieben ist: die Welt im Ich zentriert. Na-so, Cot-ta, Chri-stoph, Le-ser.

Der Skandal

Dieses Romanende ist der Skandal des Romans. Man hat seine Modernität darin gesucht, daß er aktuelle Sprach- und Texttheorien illustriert und verifiziert.⁹ Aber was sich im Prozess des Romans abspielt, ist nicht die dichterische Umsetzung der neostrukturalistischen Rede vom Ende des Autors und der Auflösung der Einheit und Ganzheit des Texts. Was als Prozess stattfindet, ist vielmehr, daß sich die Anonymisierung des Ich als vexatorisches Umkehrbild der Verabsolutierung des Ich erweist, bis zu der Konsequenz, daß der Leser im Text, der Text als Welt, diese Welt im Autor als absolutem Ich sich einfindet. Das klingt altmodisch – letzten Endes nach Überhöhung der Paradigmen: »das Erlebnis und die Dichtung« und »identifikatorische Lektüre«, aber es ist die am weitesten vorgeschobene poetologische (nicht sprachtheoretische) Position der Moderne noch einmal extremiert. Gegen den Verdacht des Altmodischen steht schon das Raffinement, mit dem sich aus dem formalen Prinzip, Literatur aus Literatur zu erzeugen, die frappierende Position der Kunst als neuer Welt herauspinnt. Ransmayrs Roman vertritt die Position des *l'art pour l'art*, indem er sie überbietet. Denn *l'art pour l'art* verkündet nur die Selbstzweckhaftigkeit und Selbstgenügsamkeit der Kunst. Rans-

⁹ Als repräsentativ für diese Tendenz nenne ich: Thomas Anz: Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs »Die letzte Welt«. In: Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr. Hg. von Uwe Wittstock. Frankfurt a. M. 1997, S. 120–132. Vgl. auch Holger Mosebach: Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs. München 2003.

mayr widerruft alle literarischen Utopien des richtigen Lebens, sogar im Vorhinein, auch die zwanzig Jahre jüngere Utopie Christian Lehnerts im Libretto der »Phaedra«. Kein Tanz des Menschen mit seiner Welt wird verkündet; eher gilt Gottfried Benns Fazit: formstill sieht dich die Vollendung an. Kein Miteinander von Mensch und Natur. Kein Ich und Du. Keine Vision des richtigen Lebens in der Kunst. Stattdessen: Welt ist Text und Text wird Welt.

Noch eine zweite, nun grundsätzliche poetologische Überlegung sollte vor dem Unternehmen warnen, einen direkten Anschluß zwischen autoreferenziellem literarischem Werk einerseits, Literatur- und Sprachtheorien andererseits herstellen zu wollen. Ein literarisches Werk ist keine Verlautbarung von Meinungen und Thesen, geschweige denn des Autors. Ein literarisches Werk hat seine Bedeutung nicht darin, daß es sich auf der Höhe der theoretischen Diskurse der Zeit befindet, die morgen schon wieder aus der Mode sein können, sondern daß es kategorial quer zu ihnen steht. Wenn das literarische Werk eine immanente Poetologie bei sich führt, und sogar, wenn es sie expliziert, bleibt diese Poetologie eine gedichtete Poetologie. Wenn eine gedichtete Poetologie das Kunst-Realitätsverhältnis thematisiert, ist auch die Realität, auf die sich diese gedichtete Poetologie bezieht, eine gedichtete Realität. Wenn eine gedichtete Poetologie die Kunst als letzte absolute Welt verkündet, ist das eine gedichtete Verkündigung, die der Welt draußen natürlich keineswegs den Boden unter den Füßen wegziehen kann. Immer wo in Literatur ein gedichteter Dichter erscheint, steht außerhalb ihrer ein realer Autor mit seiner gelebten Biographie. Immer, wenn in Literatur ein gedichteter Leser erscheint, ist er Lektüregegenstand eines realen Lesers. Wenn eine gedichtete Poetologie den gedichteten Leser in die gedichtete Welt und den gedichteten Dichter überführt, macht das dem realen Leser keine Vorschrift für seine Lektüre. Im Gegenteil: Ransmayrs Roman, der mit so viel Kraft den Sog entfaltet, der den Leser in Cotta, Cotta in Ovid und Ovid in seine Weltschöpfung hineinzieht, gibt dem realen Leser zugleich den Hinweis an die Hand, daß er – zumindest mit Hilfe des »Ovidischen Repertoires« – Ovids »Metamorphosen« besser kennen kann als Cotta, der doch mit aller Intensität seines Lebens nach ihnen sucht, aber den Ausgangstext nicht kennt. Er ist selbst Text. Die Entfaltung der immanenten Poetik des Romans vollzieht sich

weitgehend hinter Cottas Rücken, denn er erlebt und reflektiert sich ja nicht als Leser der Welt als Text. Nicht der gedichtete, sondern der reale Leser hat die Chance, indem er sich der Suggestion des Texts hingibt, diesen zu überblicken, gleichzeitig im Text und ihm gegenüber zu sein. Die kompositionelle Aufhebung der Außenperspektive in der absoluten letzten und ersten Welt Tomis bedarf zu ihrer vollen Wahrnehmung der Außenperspektive. Aber einer Außenperspektive, die alle Möglichkeiten der Innenperspektive genutzt und sich dadurch tief bereichert hat

Die Realität draußen und der Leser draußen verhalten sich ungerührt und unangefochten als übergreifende Außeninstanzen zu dem gelesenen fiktiven Werk, und sie sollen es. Es kann und will dem Leser Anstöße für sein Leben geben; leben und verantworten muß er sein Leben – und seine Lektüre – selber. Eine Theorie erhebt Anspruch auf Richtigkeit. Eine Dichtung ist ein individueller Weltentwurf in einen Raum des Als-ob hinein; sie erklärt nichts, sie macht etwas vor nach dem Schema: wenn – dann. Ransmayrs Roman »Die letzte Welt« macht vor, daß das komplexe Weltspiel der Kunst bis zum Verschwinden des Dichters in seiner fiktionalen Welt und bis zum Verschwinden des Lesers in dieser fiktionalen Welt vorangetrieben werden kann. Und auch sollte, weil die fiktionale Welt, an die der Dichter – und der Leser – sich hingibt, im Maße dieser Hingabe Welt erst eigentlich wird und ist. Aber eben eine *gedichtete* Welt. Sie mit der eigenen gesellschaftlichen und biographischen Wirklichkeit zu verwechseln, entspräche kategorial ungefähr der Albernheit des alten Theaterwitzes, nach dem das kulturferne dörfliche Publikum der Wanderbühne den Darsteller Franz Moors für die Schurkereien der Bühnenfigur Franz Moor verprügelt. Das Lesen von Literatur kann gewiß einen hohen Welterklärungswert haben, doch nur dann, wenn der Leser das ästhetische Gebilde als ästhetisches rezipiert und in eigener Regie und Verantwortung zu sich in seiner Realität relationiert. Genau das tut idealiter der Interpret. Er ist nicht der Theoretiker, der im medialen Weltdorf unserer Zeit Literatur als Medium hoffähig und anschlussfähig zu machen beflissen ist, sondern der radikal sich einlassende und radikal diese Einlassung ausschöpfende und reflektierende Leser. Er macht Lektüre vor.

Von der Kreativität des Einzelnen und ihrer Subversion*

Der Traum von der Kreativität, den Goethe seinen Werther träumen läßt, beginnt mit der Fixierung auf einen Einzelnen und Ausgezeichneten: »ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer« schreibt Goethes Protagonist am 13. Mai 1771.¹ Werthers anfängliche Orientierung an Homer spiegelt in Goethes Text nicht nur die Vorstellungen einer neuen Dichtergeneration, die Kreativität als Leistung eines einzelnen schöpferischen Individuums bestimmt. Die phantasmatische Form seiner Selbstgründung ist zugleich Ausdruck für eine Grundfigur der deutschen Geistesgeschichte. Sie wird zum Zeichen für eine Neugeburt des ästhetischen wie des politischen Subjekts, dessen Bedeutung neben der Philosophie vor allem die Literatur zu verbürgen scheint.

Doch von Anfang an ist dieser Glaube an die Schöpfungsmacht des Einzelnen gebrochen, seine innere Dialektik wird erkennbar. Schon davor steht der schlichte Zweifel an der Unverwechselbarkeit individueller Leistung, der sich in Literatur und Wissenschaft wie in ihrem Wechselverhältnis artikuliert. Der aufgeklärten Leitvorstellung des autonomen Individuums, das durch Unteilbarkeit und Unverwechselbarkeit bestimmt ist, tritt am Ende eine identitätskritische Überlegung entgegen. Sie bestimmt das Subjekt aus seiner Unterworfenheit unter anderes, sieht es somit als exzentrische Gründung von außen an. Dieser moderne Zweifel betrifft bereits den Text des »Werther«. Nicht allein deshalb, weil sein Protagonist, der Genialität beansprucht, bloß ein Dilettant ist. Das »Originalgenie« Homer, das der Autor des »Werther« als einen ausgewählten Repräsentanten von Kreativität feiert, wird weniger als zwanzig Jahre nach seiner literarischen Heroisierung von einer nüchtern argumentierenden klassischen Philologie demontiert. In seinen »Prolegomena ad Homerum« erläutert Friedrich August Wolf nicht nur die Unmöglichkeit einer Rekonstruktion des homerischen Originaltextes,

* Leicht veränderter Text der Freiburger »Abschiedsvorlesung« vom 7. Juli 2010.

¹ Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. VI.1. Hg. von Erich Trunz. München 1982ff., S. 10.

der als schriftlicher nicht vorlag, sondern er weist im gleichen Zug angesichts des »Homerische[n] Schweigen[s]« darauf, daß die vermeintliche Totalität dieses Textes Ergebnis einer kollektiven Leistung sei, die auf die Kreativität der so genannten Diaskeuasten zurückgehe.² Diese, die ursprünglich nur Herausgeber sind, werden im Lauf der Überlieferung zu Mitautoren an der Ganzheit und vermeintlichen Einheit des Homerischen Textes. Der Glaube an die Schöpfungsmacht eines Einzelnen wird durch den Blick auf Formen kollektiver Produktivität durchkreuzt.

Dieser wissenschaftliche Blickwechsel der Philologie findet in einer anderen Disziplin, die sich ebenfalls mit der Kritik und Exegese kanonischer Texte befaßt, eine bemerkenswerte Parallelgeschichte. So wie Wolf die Vorstellung des ›Einen‹ Gesangs des Homer philologisch infrage zieht, wird 25 Jahre nach ihm der Rechtshistoriker Friedrich Bluhme die Vermutung anstellen, daß es auch das ›Eine‹ Gesetz Justinians, das die Rechtswissenschaft als ihr Leitsystem rekonstruieren will, niemals gegeben hat. An die Stelle der ursprünglichen Einheit setzt er eine »Trichotomie« unterschiedlicher Quellen und Verfasser.³

Diese wissenschaftliche Infragestellung originaler Kreativität markiert in Philologie und Rechtsgeschichte einen epistemischen Umbruch, der im Text des »Werther« bereits in einer Inversionsfigur vorgezeichnet ist. Denn Ossian, Werthers zweiter Gewährsmann, der schon am 12. Oktober des Folgejahres in seinem »Herzen den Homer verdrängt«, ist, wie die modernen Leser wissen, nicht nur das Produkt einer philologischen Fälschung.⁴ Der für diese verantwortliche James Mcpherson verbirgt seine eigene kreative Leistung auch bewußt unter einer anderen Phantasie seiner kreativitätsbesessenen Zeit. Denn die Originalität seiner ›Erfindung‹ des Ossian bestand gerade darin, daß er die Vorstellung individueller Originalität veränderte und Ossian für das Lesepublikum kollektive Wahrnehmungen und Erfahrungen artikulieren ließ, indem

² Friedrich August Wolf: Prolegomena zu Homer. Übers. von Hermann Muchau. Leipzig [1908].

³ Friedrich Bluhme: Ueber die Ordnung der Fragmente in den Pandektentiteln. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Pandekten. In: Zeitschrift für geschichtliche Rechtswissenschaft 4 (1820), S. 257–472, hier S. 369.

⁴ Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther (wie Anm. 1), S. 82. Vgl. auch die Anmerkungen von Erich Trunz, ebd., S. 567f. u. 587ff.

er ihn zum Repräsentanten eines Volksgeistes stilisierte, in dem sich die zeitgenössischen Leser wiederzufinden glaubten.⁵

I

Diese Dialektik steht bereits am Beginn einer Entwicklung, in der die alternativen Paradigmen individueller und kollektiver Kreativität theoretisch begründet, in unterschiedliche Wechsel- wie Ausschlußverhältnisse gestellt und schließlich aus sich selbst heraus depotenziert werden. Die Idee der individuellen Schöpfungsmacht im poetischen Programm des ›Sturm und Drang‹ findet beispielsweise eine Parallele in der frühromantischen Vorstellung der genialen Exegese, während ihre Weiterführung über die Genieästhetik hinaus zunächst zu einer Haltung führt, die man als ›Romantisierung von Unmittelbarkeit‹ bezeichnet hat.⁶ An ihr orientieren sich bis in die Klassische Moderne wechselnde Konzepte von Autorschaft in der Literatur und anderen ästhetischen Medien. Erst die postmoderne Revision des Paradigmas individueller Kreativität macht bewußt, daß dessen Voraussetzung schon immer der Logozentrismus war. Er mündete in eine ästhetische wie erkenntnistheoretische Selbstermächtigung des Subjekts, die spätestens im Zug ihrer Überbietung durch die Erkenntnistheorie Fichtes zum Problem wurde.

Gleichzeitig stellt das romantische Denken der Phantasie individueller Kreativität auch ein kollektives Modell an die Seite. In der Dichtungstheorie Schlegels wird das Konzept der ›Symphilosophie‹ und ›Sympoesie‹ zum letzten Residuum der kreativen Produktion, es folgt der Idee des ›synthetischen Schriftstellers‹, die in mancher Weise Strategien der Postmoderne wie der Hyperfiction vorzeichnet.⁷ Im ›Athenäums‹-Fragment 125 träumt Schlegel davon, ›daß es nichts seltenes mehr wäre,

⁵ Zu dieser Repräsentationsstrategie vgl. Stephen J. Greenblatt: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago 1980, S. 1–9. Vgl. dazu auch Friedhelm Marx: *Heilige Autorschaft? Self-Fashioning-Strategien in der Literatur der Moderne*. In: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. DFG-Symposion 2001. Stuttgart/Weimar 2002, S. 107–120, hier S. 107.

⁶ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. I, *Hermeneutik I*. Tübingen 1990 (1960), S. 404.

⁷ Dazu: Michael Gamper: *Kollektive Autorschaft/Kollektive Intelligenz. 1800–2000*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft XLV* (2001), S. 381–403, hier S. 385.

wenn mehre sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten«,⁸ während der »synthetische Schriftsteller« den Leser dazu bringen soll, das von ihm Erfundene »selbst zu erfinden«.⁹ Schlegels Bibel-Projekt sollte diesen Anspruch auf monumentale Weise einlösen.

Doch auch dieses als gemeinschaftsbildend verstandene Projekt eines unabschließbaren Prozesses von Lesen und Schreiben scheitert, allerdings auf unerwartete Weise. Bereits 1806 notiert Schlegel enttäuscht, daß ihm das »Buchstabenleben« als der »Grundfehler unsres Zeitalters« entgegenstehe.¹⁰ Damit kommt in der Wechselbeziehung von Kreativität, Individualität und Kollektivität das Gesetz des Mediums selbst ins Blickfeld. Bei Schlegel ist es die Schrift, die als Aufzeichnungsmedium die Unmittelbarkeit der oralen Tradition ablöst und zugleich ihren kreativen Anspruch bewahren soll. Dieser mediengeschichtliche Umbruch macht die Eigenart der unterschiedlichen »Aufschreibesysteme« bewußt, unter denen die Literatur nur eines ist und in deren Kontext das Verhältnis von Individuum und Kreativität sich je anders bestimmen muß.

Die Dialektik von individueller und kollektiver kreativer Leistung, welche die Literatur in ihr Zentrum stellt, reproduziert sich gut dreißig Jahre nach Goethes »Werther« auch in der Universität im Geiste Humboldts.¹¹ Dort tritt im 1814 gegründeten klassisch-philologischen Seminar ebenso wie seit 1887 im Germanischen Seminar neben die philologische Rekonstruktion der Texte eine hermeneutische Praxis der Auslegung, die Originalität beansprucht. Gleichzeitig wiederholt sich die in der Literatur verbürgte Spannung zwischen individueller und kollektiver Kreativität. Für Humboldt konstituiert sich die Wissenschaft einerseits als ein »ununterbrochenes, sich immer selbst wieder belebendes, aber ungezwungenes und absichtsloses Zusammenwirken« von Forschung und Lehre,¹² andererseits kommt es hier auch zu einer Regulierung durch Selbst-

⁸ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe in 18 Bden. Bd. II. Hg. von Ernst Behler, C. Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn/München/Wien 1958, S. 161 u. 185f.

⁹ Ebd., S. 161 (Lyceums-Fragment Nr. 112).

¹⁰ Ebd., Bd. XIX, S. 236 (Philosophische Lehrjahre XII, Nr. 285).

¹¹ Vgl. Frank Becker: Die Universitätsreform Wilhelm von Humboldts. In: Ders. (Hg.): Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien. Frankfurt a. M. 2004, S. 278–302.

¹² Wilhelm von Humboldt: Über die innere und äußere Organisation der höheren wissenschaftlichen Anstalten in Berlin (um 1810). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. X, 2. Abt. Bd. I. Hg. von Bruno Gebhardt. Leipzig 1903, S. 250–261, hier S. 251.

beobachtung.¹³ Im Philologischen Seminar beispielsweise beobachten sich Studenten und Professoren wechselseitig dabei, wie sie Texte auslegen, um ihrerseits als Forscher neues Wissen von der Textauslegung zu generieren.¹⁴ Daß dabei herrschende Meinungen nicht nur kollektiv artikuliert, sondern individuell in Frage gezogen werden, ist Erfahrung jeder akademischen Sozialisation.

Daß sich die freie Form von Forschung und Lehre, der sich die Universität zu Berlin verschreibt, ohnehin dann verändert, wenn sie eine politische Einbindung in staatliche Institutionen erfährt, zeigt eine Berliner Parallelgeschichte, die sich mit dem Namen Friedrich Carl von Savigny verbindet. Fast zeitgleich mit dem Philologischen Seminar wird 1815 das Spruchkollegium an der Juristischen Fakultät gegründet. Seine Professoren sollen an die Stelle der Gesetzgebung eine wissenschaftlich kontrollierte Rechtsprechung setzen, die sich auf bereits vorhandene Rechtsquellen stützt, die Geschichte und Volksgeist repräsentieren. Doch auch im Verlauf dieser kollektiven Rechtsschöpfung kommt es zu einer bedeutsamen verfahrenstechnischen Ausdifferenzierung.¹⁵ Weil das öffentlich verkündete Urteil, das kollektiv im Beratungszimmer formuliert wird, klar und eindeutig sein soll, wird die abweichende individuelle Meinung bekanntlich als »Mindermeinung« qualifiziert. Anders aber als es der aufgeklärte Grundsatz der »Gerichtsöffentlichkeit« nahe legen würde, wird diese abweichende Einzelmeinung, die individuelle Originalität beansprucht, in Berlin nie öffentlich, vielmehr wird sie in einem Umschlag verschlossen, der nun aber nicht zu den Prozeßakten, sondern allein zu den Personalakten des Richters genommen wird.¹⁶ Die Integration von Wissenschaft in staatliche Institutionen unterstellt das

¹³ Niklas Luhmann: *Das Recht der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1993, S. 236. Vgl. Benjamin Lahusen, Moritz Renner: *Gespenster zweiter Ordnung*. In: Graf-Peter Calliess u. a. (Hg.): *Soziologische Jurisprudenz. Festschrift für Gunther Teubner*. Berlin 2009, S. 69–82, hier S. 82.

¹⁴ Dazu grundsätzlich Kaspar Renner: *Akademische Gerichtsbarkeit. Vom Beruf Friedrich Carl von Savignys (1779–1861) für die Berliner Universität (1810–1842)*. In: *Zeitschrift für Germanistik*, 1 (2010). Hg. von Erhard Schütz u. a. Bern, S. 29–47.

¹⁵ Marie-Theres Fögen: *Der Kampf um die Gerichtsöffentlichkeit*. Berlin 1974, bes. S. 22.

¹⁶ Vgl. zu diesem Prozedere: Benjamin Lahusen, *Rechtspositivismus und juristische Methode. Betrachtungen aus dem Alltag einer Vernunftfehe*. Dissertation an der Juristischen Fakultät der Berliner Humboldt-Universität 2009 (unveröff.), S. 171f. Hinweis bei Renner: *Akademische Gerichtsbarkeit* (wie Anm. 14), S. 47.

Spiel von individueller und kollektiver Artikulation in der Rechtsschöpfung einer Grundfigur von Kontrolle, die aktenkundig wird.¹⁷

II

Doch zurück zur Literatur. An der Wende zum 20. Jahrhundert kommt es zu einer weiteren und fast endgültigen Korrektur traditioneller Vorstellungen von Kreativität. Der Begriff des Subjekts selbst, vor allem dessen Fähigkeit zu einheitlicher Wahrnehmung werden bekanntlich von Ernst Mach und Hermann von Helmholtz im Bereich von Physiologie und Erkenntnistheorie und von Hermann Bahr auf dem Feld der literarästhetischen Reflexion grundsätzlich infrage gezogen.¹⁸ Gegen Ende des 20. Jahrhunderts bemißt die mit dem Poststrukturalismus verbundene Theoriebildung die ästhetische Qualität von Texten ohnehin nicht mehr an einer eindeutig dechiffrierbaren individuellen kreativen Leistung. Die erkenntniskritische Formel vom »Ich als Wortspiel«, mit der Nietzsche die traditionelle Philologie widerlegen will, und Roland Barthes plakatives Diktum vom »Tod des Autors« liefern Schlagworte für die Auffassung, daß die individuelle Kreativität im produktiven Gewebe des kulturellen Textes grundsätzlich an Bedeutung verliert, weil der Text durch ein »ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet«.¹⁹ Eine spezifische Bedeutung behält die individuelle Leistung allein noch als Systemstelle, als »fonction classificatoire« in der Ordnung des Diskurses.²⁰ Gleichzeitig erfährt sie durch die Funktionsregel des »intertexte«, die von Anfang

¹⁷ Zum Übergang von stratifikatorischer zu funktionaler Differenzierung vgl. Niklas Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. 4 Bde. Bd. III. Frankfurt a. M. 1997, S. 149–258, hier S. 155. Vgl. auch: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1997, S. 613, 746 und 760.

¹⁸ Grundsätzlich dazu Hermann v. Helmholtz: Die Neueren Fortschritte in der Theorie des Sehens. In: Preussische Jahrbücher, Bd. XXI (1868), S. 149–171, 263–290 und 403–430. Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena 1886. Hermann Bahr: Das unrettbare Ich. In: Ders.: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904. Hg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart 1968, bes. S. 190f.: »Das Ich ist unrettbar. Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. Es gibt nichts als Verbindungen von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen, Zeiten und an diese Verknüpfungen sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Alles ist in ewiger Veränderung.«

¹⁹ Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt a. M. 1974, S. 94.

²⁰ Vgl. dazu Detering: Autorschaft (wie Anm. 5), S. XI, und Michael Wetzel: Der Autor zwischen Hyperlinks und Copyright. In: Deterling (Hg.): Autorschaft (wie Anm. 5), S. 285.

an ein Zusammenspiel mit dem Leser einfordert, eine entschiedene Depotenzierung. Dies geschieht vor allem durch intermediale Strategien, die kollektive Erfahrungen modellieren. In den Texten selbst wird die Grenze zwischen individueller und kollektiver Produktivität zwar noch thematisiert, aber zugleich obsolet, ihr simuliertes Überschreiten wird jetzt zur generellen Funktionsregel der ästhetischen Produktion.

Ich möchte dafür drei Beispiele geben, die sich paradigmatisch verstehen lassen und die als Ensemble auch deutlich machen, daß die Bindung von Kreativität an die Leistung des Individuums in unterschiedlichen Medien mit vergleichbarer Konsequenz beseitigt wird. In der Literatur als Brechung der Autorfunktion, in der Malerei als Aufhebung der organisierenden Perspektive und im Film als dezentrierender Medienmix. Abschließend möchte ich den Blick darauf lenken, daß sich parallel zu dieser medialen Entwicklung auch die Wahrnehmung und Modellierung der sozialen Realität sowie die Register gesellschaftlichen Handelns verändern.

Mein Beispiel für die Literatur ist W.G. Sebald. In seinem Roman »Austerlitz«²¹ nimmt dieser Autor eine Strategie der Klassischen Moderne auf, die ihm Proust vorzeichnet. Die Identität seines Protagonisten Austerlitz, die im Erzählen entsteht, ist das Resultat eines Wechselspiels von Bild und Text. Nicht anders als Proust läßt auch Sebald sein »édifice immense du souvenir« aus einem »Setzkasten der vergessenen Dinge« entstehen, der visuell und linguistisch zugleich erzeugt ist.

Doch während der Autor der »Recherche« über fiktive Künstler spricht und zugleich erfundene und wirkliche Kunstwerke zitiert, operiert Sebald mit einer expliziten intermedialen Strategie, die Bild und Text verbindet. Er verläßt sich weder allein auf den Text als ein Medium der intellektuellen Analyse noch allein auf das Bild als ein Medium der Dokumentation. Gleichzeitig kompliziert er die Beziehung beider Medien. Denn einerseits lassen sich die Textsegmente seines Romans immer in Bezug auf die im Buch abgedruckten Bilder lesen so wie umgekehrt die Bilder ihren Kommentar im Text erhalten. Andererseits aber entfaltet die Serie der im Buch präsentierten Bilder eine autonome Ordnung, die visuellen Segmente werden von der Blicksteuerung durch den Erzähler unabhängig. Der Leser wird in die Lücke zwischen Bild und Text und damit auf

²¹ W.G. Sebald: Austerlitz. München/Wien 2001.

seine eigenen Deutungen verwiesen, durch seine Reaktionen entsteht ein neuer Text, der die Sinnstiftung durch ein Autorsubjekt entschieden hinter sich läßt. Am Ende scheint sich sogar ein einfaches geometrisches Muster, das wie beiläufig in den Text eingerückt ist, so mit vergleichbaren Bildern zu verbinden, daß es eine textunabhängige visuelle Struktur entfalten kann.

Erst im Wechselspiel also zwischen der visuellen Wahrnehmung des Lesers, seiner Textlektüre und den erzählten Deutungen des Erzählers erschließen sich die unterschiedlichen Sprach- und Erlebnisräume des Textes auf spannungsvolle und niemals eindeutige Weise.²² Ohnehin ist der Erzähler von Sebalds Roman wie jener der »Recherche« aus vielen anderen Stimmen zusammengesetzt, seine fundamentale Dezentrierung zeigt, daß der Autordiskurs in ein Feld anderer ästhetischer Erfahrungen eingebunden ist, die Leistung individueller Kreativität wird systematisch ihrer Bedeutung beraubt.

Dazu kommt eine weitere Komplikation. Sebalds Roman folgt nicht nur Prousts Erzählstrategie. Ohne seinen Bezug zu benennen, stellt er auch ganze Szenen und Konstellationen der »Recherche« unmittelbar nach.²³ Die auf Sebalds Kafka-Rezeption fixierte Forschung hat dies bislang überhaupt nicht thematisiert. Dieses komplexe Spiel mit offenen und verdeckten Referenzen setzt sich in der besonderen Wechselbeziehung zwischen Text und Bild fort, die diesen Roman prägt. So wie Proust mit einigen Bildern seines Malers Elstir vor allem den Maler Monet zitiert, bezieht sich auch Sebald in seinem Text auf wirkliche Maler, ohne ihre Namen zu benennen. Doch während bei Proust ein historischer Maler zitiert wird, um die Bilder eines erfundenen Malers zu charakterisieren, verwendet Sebald wirkliche Bilder, um authentische Räume zu beschreiben, von denen er niemals ein Bild zeigt, sondern die er nur erzählt. Am Ende läßt sich die vorgebliche Beschreibung einer wirklichen Bahnhofshalle als eine Bildbeschreibung dechiffrieren, die in Wahrheit die »Carceri« des Piranesi zum Gegenstand hat.²⁴ So ist das Moment der Kreativität bei Sebald auf mehrfache Weise vermittelt, es entsteht durch eine Serie von Überschreibungen, die Traditionen, Texte und Medien miteinander

²² Ebd., S. 218.

²³ Ebd., S. 226. Die Szene bezieht sich auf Prousts Darstellung der »Drame de mon Coucher« in der »Recherche«.

²⁴ Sebald: Austerlitz (wie Anm. 21), S. 198ff.

verbindet, ohne eine klare Funktionsregel zu eröffnen. Individuelle Kreativität bei Sebald entsteht allein im Gestus ihrer Transformation oder der Anverwandlung der produktiven Leistung anderer.

Vergleichbares läßt sich bei dem Maler David Hockney erkennen.²⁵ Dieser setzt alles daran, die durch die Privilegierung eines einzelnen Sehpunkts verbürgte Unverwechselbarkeit der subjektiven Wahrnehmung zu konterkarieren. Dabei bezieht er sich immer wieder systematisch auf die malerische Tradition der Zentralperspektive, die in Europa zu einem normierenden kulturellen Wahrnehmungsmuster wurde, das erst in der Moderne seine systematische Kontrafaktur erfährt, beispielsweise dann, wenn Picasso die »Meninas« des Velázquez in seine Bildsprache übersetzt.²⁶ Die Bindung der Zentralperspektive an einen genau definierten Ort in Raum und Zeit wurde, wie wir wissen, auch zu einem zentralen Muster für die Subjektivierung des Blicks in der Landschaftsmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts, die unmittelbar mit dem Heraufkommen der ästhetischen Subjektivität auch in anderen Medien, vor allem in der Literatur, verbunden war.

Es ist bemerkenswert, daß Hockney im Verlauf seiner malerischen Entwicklung zuerst von der modernen Fotomontagetechnik zu dieser historischen Blickfixierung des Subjekts durch die Zentralperspektive zurückgeht, um diese dann umso entschiedener endgültig zu kassieren. Der zentralperspektivischen Fokussierung des einzelnen Blicks setzt er bewußt Strategien von Segmentierung und Kadrierung entgegen, die verschiedene Blickpunkte miteinander kombinieren.²⁷ Deutlich wird das, wenn er in seinen späten Arbeiten die Auflösung einer Fokalisierung des Blicks mithilfe der Fotomontage auf Landschaftsdarstellungen überträgt, welche die Muster der klassischen Landschaftsmalerei zitieren, aber deren Totalansicht aus mehreren Einzelbildern mit je eigener Fokalisierung zusammensetzen. Dieser systematischen Aufhebung des bestimmenden subjektiven Malerblicks korrespondiert überdies der Sachverhalt, daß Hockney seine eigene Perspektive bewußt an das Material entäußert. Die in traditioneller »plein air«-Malerei entstandenen und traditionell gemalten Einzelbilder entfalten ihre endgültige Wirkung vor allem dadurch, daß sie nach dem Malen in der Natur erst im Atelier und dort mit

²⁵ David Hockney (* 9. Juli 1937).

²⁶ Diego Velázquez: Las Meninas (1656); Pablo Picasso: Las Meninas (1957).

²⁷ David Hockney: The Brooklyn Bridge (1982).

Hilfe der digitalen Fotografie und CAD-Simulation als Elemente eines Gesamtbilds zusammen gefügt werden.²⁸ Dieses suggeriert zwar noch die einheitliche Perspektive einer Totalen, kombiniert aber in Wahrheit viele Perspektiven. Die »post-fotographische« Malerei, so nennt Hockney sein Verfahren selbst, beruht also auf einer Subversion von Monoperspektivität, die erst im kalkuliert eingesetzten Mix unterschiedlicher visueller Medien ihre Wirkung entfaltet; individuelle Kreativität ist zwar der Ausgangspunkt dieser ästhetischen Strategie, doch in der Prozessualität dieses medialen Koppelungsvorgangs wird sie systematisch zum Verschwinden gebracht.

Mein drittes Beispiel betrifft die Wechselbeziehung von Film und Literatur, die in der Literaturverfilmung eine prononcierte Formung erfährt. Ich wähle Faßbinders Bearbeitung von Döblins »Berlin Alexanderplatz«, eine Verfilmung, die für den Regisseur wie keine andere als Möglichkeit angesehen wird, die eigene Wahrnehmung sozialer Wirklichkeit und menschlicher Beziehungen ausdrücken zu können.²⁹ Dabei fällt auf, daß das Insistieren auf dem radikal Persönlichen und Subjektiven, das Faßbinders Filmarbeit kennzeichnet, im Gegenüber zu seiner literarischen Vorlage eine signifikante Brechung erfährt. Zunächst mag es scheinen, als wiederholten Faßbinders Bildsequenzen durch Schnitt, Überblendung und Fokalisierung nur die literarischen Techniken von Montage und Zitat, die bei Döblin eine Depotenzierung der Ordnungen der modernen Welt mit einer Repotenzierung des Mythos verbinden. Zudem erhält diese artifizielle Struktur von Döblins Text in Faßbinders Film durch kinematographische Strategien eine geradezu obsessiv entfaltete Einschrift. Wie im Wiederholungszwang überblendet der Regisseur die Bilder seines Films und den Text von Döblin mit Phantasien des eigenen Lebens; zweifellos kommt es dadurch zunächst zu einer Radikalisierung des subjektiven Blicks.

Doch dieser Versuch, vom Standpunkt des Subjekts »Leben in Kunst umzusetzen«, erhält eine eigentümliche Kontrafaktur, die für den Regisseur eine Erfahrung des Autors Döblin zu wiederholen scheint: »Man glaubt zu sprechen und man wird gesprochen, oder man glaubt zu

²⁸ David Hockney: *Woldgate Woods* (2006).

²⁹ *Berlin Alexanderplatz*. Regie und Drehbuch: Rainer Werner Faßbinder. Mitwirkende: Günter Lamprecht, Elisabeth Trissenaar, Karlheinz Braun. Dreizehnteilige Fernsehverfilmung mit Epilog. Deutschland 1980.

schreiben und man wird geschrieben«.³⁰ Die radikale subjektive Zentrierung gelingt gerade nicht als individuelle Artikulation, sondern allein als eine Überschreibung, die sich sowohl intertextuell, Fassbinder zitiert Döblin, der wiederum andere Texte zitiert, als auch kinematographisch umgesetzt wird: Der Regisseur Fassbinder wird im Film zu einem Sprecher, der im Off den Text Döblins liest, so wie er sich schon in seiner Verfilmung von »Effi Briest« nie ausschließlich auf die eigenen Bilder, sondern immer nur auf deren Koppelung und Interaktion mit Fontanes Textvorlage verließ, die entweder als gesprochenes Wort auf der Tonspur, wiederum mit dem Regisseur als Leser, oder als Text-Insert die filmische Strategie der Illusionierung bricht. Gerade in solchen Passagen zeigt sich, daß Fassbinders Döblinrezeption auf der Identifikation mit einem Anderen beruht, die das Eigene zunehmend überlagert. Ausdrücklich spricht der Regisseur in einem Kommentar davon, daß er »Döblins Phantasie zu [s]einem Leben«³¹ gemacht habe.

Paradigmatisch für diese Einschreibung des Fremden in das Eigene ist der Epilog zu »Berlin Alexanderplatz«, den Fassbinders Filmprojekt Döblins Text hinzufügt. Dort inszeniert er eine Verschränkung von Zeitebenen und symbolischen Konnotationen, die wechselweise durch das Bild, den Text oder die Musik verbürgt ist. Dadurch wird die Intertextualität der Romanvorlage intermedial überformt, die unterschiedlichen Strategien von Text, Bild und Musik erscheinen zugleich miteinander verknüpft, randscharf voneinander abgegrenzt und mitunter gegenläufig eingesetzt.³² Im gleichen Zug wird die durch Collage und Überblendung

³⁰ Alfred Döblin: Der Bau des epischen Werkes (1929). In: Ders.: Aufsätze zur Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hg. von Walter Muschg. Olten/Freiburg i.Br. 1963, S. 103–132, hier S. 131.

³¹ Rainer Werner Fassbinder: Die Städte des Menschen und seine Seele. Einige ungeordnete Gedanken zu Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz. In: Die Zeit, Nr. 13 vom 14. März 1980.

³² Vor allem der Epilog setzt Fassbinders sehr persönliche Lesart Döblins ins Bild. Auf eine langsame Bildeinstellung, die an das Abfilmen eines historischen Gemäldes erinnert, folgt ein mythisch verfremdetes Szenario, die langsame Bewegung der Figuren wirkt ritualisiert, sie erinnert an Szenen eines Krankenlagers, zugleich ist sie sexuell konnotiert. Der Filmzuschauer, der hier noch Biberkopfs Blick zu folgen glaubt, wird jetzt in eine doppelte Dissoziation geführt. Was er zunächst für einen Inneren Monolog des Protagonisten hält, ist in Wahrheit der von Fassbinder gelesene Text der Romanvorlage und was er für Biberkopfs Blick hält, ist seine eigene Wahrnehmung des Protagonisten, die mit der des lesenden Regisseurs in eins gesetzt wird. Biberkopf ist längst nicht mehr Subjekt des Geschehens, sondern wird allein noch als Objekt gezeigt. Begleitet ist dieser Perspektivwechsel von einem Wechsel der Musik. Das Gloria aus Rossinis »Messa di Gloria Christi« ist zu hören. Im Off ertönt Fassbinders Stimme, der eine Passage des Romans liest, die vom Schmerz handelt, gleichzei-

inszenierte visuelle Destruktion der Subjektperspektive mit einer textuellen Rekonstruktion verbunden; was im Bild vernichtet wird, steht im Wort wieder auf. Doch ausgerechnet im Medium des Films erhält das Wort seine Kraft nicht aus der Unmittelbarkeit eines einzelnen Sprechers, sondern aus der Referenz auf einen Text. Die in einer Aufblende in Weiß präsentierten Textinserts stammen aus Döblins Roman, sind aber bereits dort als Zitate dechiffrierbar.³³ Der Film überzeichnet damit eine Struktur, die ihm schon der Text anbietet. Das Eigene läßt sich nur mithilfe des Anderen artikulieren, doch die Überlagerung unterschiedlicher Texte und Bilder führt am Ende zu einer Auslöschung der individuellen Perspektive. Die Autoren des Expressionismus haben dies mit ihrer Orientierung am »Kinostil« vorgezeichnet, auch Musils Faszination vom Film beruht auf der Annahme, daß dieser seine Wirkung aus psychischen Konstellationen entfalte, die dem Zugriff des Einzelnen entzogen sind.³⁴ Bereits 1921 bestimmt Hofmannsthal mit der Formel »von der Ziffer zur Vision« das Kino als einen Ersatz für verlorengegangene Träume des Menschen und als Rückgriff in den »Wurzelgrund des Lebens [...], wo das Individuum aufhört Individuum zu sein [...].«³⁵

tig schwenkt die Kamera auf den am Boden gekreuzigten Franz Biberkopf. Während dessen Kreuz aufgerichtet wird und die Zuschauer die Hände zum Gebet erheben, hören wir weiter Fassbinder aus der Romanvorlage lesen, die den Psalm »Jegliches hat seine Zeit« zitiert. Der durch die Stimme aus dem Off angekündigte Tod wird durch einen Lichtblitz überstrahlt, er ist begleitet von einem Schmerzensschrei, kontrapunktisch wechselt die Musik jetzt in einen von Peer Raben eigens geschriebenen Jodelgesang. Das im Filmbild vorgestellte Sterben zeigt den inneren Tod von Franz Biberkopf, der in der Wirklichkeit noch weiterlebt. Zugleich wird sein innerer Tod einer medial modellierten Dialektik der Geschichte zugeordnet. Auf den Atomblitz folgt die Musik von Glenn Millers »In the Mood«, im Zweiten Weltkrieg zentraler Bestandteil amerikanischer Siegesparaden, während daran anschließend Dean Martins amerikanische Version von »Stille Nacht« die christliche Verheißung in eine mediale Inszenierung Hollywoods verwandelt, auf die in einer Aufblende in Weiß wiederum eine Textpassage Döblins folgt, die ein Zitat darstellt.

³³ »Aller Anfang ist schwer. Lieb Vaterland, magst ruhig sein. Ich hab die Augen auf und fall nicht rein.« – Döblins Text und Fassbinders Texteinblendung rekurren auf Max Schneckensburger »Die Wacht am Rhein« (1840).

³⁴ Robert Musil: Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films [1925]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. II. Reinbek 1978, S. 1137–1154.

³⁵ GW RA II, S. 141 und 145f.

III

Die hier vorgestellten Depotenzierungen der Subjektperspektive, die ein Modell kollektiver Produktivität vorzubereiten scheinen, finden ihre Pointierung in der Kunsttheorie Walter Benjamins. Für diesen operiert die Literatur nicht allein in Konkurrenz zu anderen Medien, vielmehr geraten für ihn neben der Photographie vor allem die medialen Formationen ins Blickfeld, deren ästhetische Leistung sich ohnehin kollektiv zur Geltung bringt. Dies gilt natürlich besonders für den Film. Auch andere folgen dieser Einschätzung. Siegfried Kracauer feiert das Kollektiv, das die tatsächlichen Produktionsbedingungen des Films spiegelt, als wahres künstlerisches Subjekt,³⁶ die Depotenzierung des Individuellen ist für ihn eine »Errettung der äußeren Wirklichkeit« durch den Film.³⁷ Carlo Mierendorff sieht im Film eine soziale Kraft jenseits der Klassenkämpfe.³⁸ Schon jetzt zeichnet sich ab, daß entgegen der später von Truffaut und anderen vertretenen ›politique des auteurs‹ die Überantwortung an das Material eine neue Bewertung erhält. Ein erstes Zeichen dafür ist, daß im Vorspann des frühen deutschen Films der 1920er Jahre neben Regisseur und Schauspielern auch Beleuchter und Kameramann an prominenter Stelle benannt werden. Benjamin weist gegenüber dem Anspruch des Regisseurs und seiner ›camera-stylo‹ auf ein signifikantes Schwinden der Werkherrschaft über die neuen technischen Mittel und ihre Entfaltung des »optisch Unbewußten«.³⁹ Die traditionelle Opposition von individueller und kollektiver Kreativität ist spätestens hier aufgehoben, gleichwohl aber wird sie im Diskurs über die Kunst als erkenntnisleitende Oppositionsfigur aufrecht erhalten.

³⁶ Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (= Siegfried Kracauer: Schriften. Bd. II. Hg. von Karsten Witte). Frankfurt a. M. 1979, S. 223–226. Dazu auch Gilles Deleuze: Kino. Das Zeit-Bild. Übers. von Klaus Englert, 2 Bde. Frankfurt a. M. 1997, Bd. II, S. 216 u. 399.

³⁷ Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1986 [1966], S. 389–391.

³⁸ Carlo Mierendorff: Biederkeit glotzt uns an. Gegen die Verspießerung des Films. Online unter: www.kinematographie.de/FILM1.HTM [30.11.2010] und Carlo Mierendorff: Hätte ich das Kino! In: Thomas Anz/Michael Stark (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur. Stuttgart 1982, S. 487–493.

³⁹ Vgl. dazu auch schon Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Frankfurt a. M. 1988 [1932].

IV

Es ist gewiß kein Zufall, daß Walter Benjamins ästhetische Theorie, die von der Transformation individueller und unverwechselbarer Kreativität in der Moderne handelt, nicht nur vom Blick auf die neuen Medien, sondern auch entscheidend durch die Theorie des Marxismus-Leninismus beeinflusst ist. Dabei zeigt sich, daß dessen Annahme einer Konvergenz von Subjekt und Kollektiv, die Georg Lukács zunächst in »Geschichte und Klassenbewußtsein«⁴⁰ entfaltet, bevor er ihr in seiner späten »Theorie des Ästhetischen«⁴¹ einen systematischen Rahmen gibt, nicht ohne weiteres auf die Beschreibung kreativer Prozesse übertragbar ist. Zwar ist dort auch die individuelle ästhetische Leistung in erster Linie als eine Widerspiegelung gesellschaftlicher Zustände und damit zugleich als Ergebnis kollektiver Prozesse bewertet. Doch sehr schnell wird dieser Traum vom Kollektiv in der sozialistischen Wissenschaftspraxis und Literaturtheorie durch die Dispositive der Macht invertiert. Das kryptoidealistische Konzept von »Geschichte und Klassenbewußtsein« wird durch Lenins Parteitheorie zerstört.⁴²

Dabei zeigt sich, daß der Traum von der kollektiv begründeten Kreativität, welche die Fixierung auf das Paradigma des Individuums überwinden sollte, nichts anderes war als ein Parallelentwurf zum Albtraum der kollektiven Ideologien, die sich in Ästhetik und Politik nach vergleichbaren Regeln inszenieren. Eisenstein bekennt in seiner großen Rede von 1935 unter dem Druck stalinistischer Kritik, er habe bei seiner filmischen Darstellung der Massen die »Bolschewisierung« vernachlässigt, die das handelnde Subjekt doch gerade erst hervorbringe.⁴³ Antonin Artaud, der im Kino ursprünglich das Denken selbst zum Subjekt werden sieht und in seinen Filmen das Kino mit »der inneren Realität des Gehirns zu verbinden« trachtete,⁴⁴ wendet sich schließlich enttäuscht vom neu-

⁴⁰ Georg Lukács: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik.* Berlin 1923.

⁴¹ Georg Lukács: *Die Eigenart des Ästhetischen.* 2 Bde. Neuwied 1963.

⁴² Wladimir Iljitsch Lenin: *Parteiorganisation und Parteiliteratur* [1905]. In: Ders.: *Werke.* Bd. X. Berlin 1958, S. 29–34.

⁴³ Deleuze: *Kino. Das Zeit-Bild* (wie Anm. 35), S. 213.

⁴⁴ Vgl. Antonin Artaud: *Œuvres complètes.* 9 Bde. Bd. III. Paris 1956ff., S. 37, und Maurice Blanchot: *Artaud.* In: *Le livre à venir.* Paris 1962, S. 52 (dt. Übers. von Karl August Horst: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur.* Frankfurt a. M. 1982, S. 58).

en Medium ab.⁴⁵ Er sieht sich der Einsicht Virilios konfrontiert, daß es schon von Anfang an zu einer »Verkehrung und Entfremdung« innerhalb der Massenkunst kommt, die an die Staatspropaganda und den gewöhnlichen Faschismus gebunden ist.⁴⁶ Was er spontan erkennt, findet sein Spiegelbild in der Entwicklung der marxistischen Kunsttheorie, welche die Modellierung ästhetischer Produktivität immer zugleich mit der ideologisch begründeten ästhetischen Exklusion verbindet. Bereits auf dem Allunionskongreß von 1934 fällt ihr die Schreibweise von James Joyce zum Opfer und noch 1963 wird auf der Prager Kafka-Konferenz das Werk Franz Kafkas als nicht kompatibel mit dem sozialistischen Kanon klassifiziert.⁴⁷ Am Ende ist der kollektiv zu realisierende Sozialistische Realismus bloßes Instrument einer zur Entfaltung der Macht etablierten Zensur.

Doch ausgerechnet im real existierenden Sozialismus der DDR schlägt diese penibel praktizierte Zensur, die das Kollektiv über das Subjekt stellen soll, in eine exzentrisch begründete Phantasie von Kreativität um, die den Einzelnen immerhin zum Mitspieler eines kreativen Prozesses macht. Mit der Formel vom »gesellschaftlichen Lektor« der Öffentlichkeit wird jetzt die Interaktion von Autor und zensurierenden Instanzen zum Element der literarischen Produktion selbst. Gegen die spätere kritische Einschätzung von Christoph Hein und Volker Braun spricht Johannes R. Becher bereits 1956 über die »Literatur als [...] Literaturgesellschaft« und über den Schriftsteller als ein »kollektives Wesen«, das allein zusammen mit Verlegern, Lektoren, Redakteuren und Lesern schreiben könne.⁴⁸ Er benennt dabei den Sachverhalt, daß in der DDR wie im vorrevolutionären Frankreich die Zensur als eine vorweggenommene Zensur funktioniert, die *de facto* eine kollektive Bearbeitungsstrategie einleitet, die sich untrennbar mit der kreativen Leistung des Autors oder Künstlers verbindet.

⁴⁵ Antonin Artaud: *La vieillesse précoce du cinéma*. In: *Œuvres complètes*. Bd. III. Paris 1961, S. 99.

⁴⁶ Vgl. Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt a. M. 1989, S. 213.

⁴⁷ Erster Allunionskongreß der sowjetischen Schriftsteller in Moskau 1934, Kafka-Kongreß in Prag 1963.

⁴⁸ Simone Barck/Martina Langermann/Siegfried Lokatis: *Jedes Buch ein Abenteuer. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*. Berlin 1997, S. 317.

Ein Beispiel dafür gibt Volker Brauns »Hinze-Kunze«-Roman, der sowohl ein Metatext über die Zensur als auch das Ergebnis eines Zusammenwirkens von individueller Kreativität und kollektivem Eingriff ist.⁴⁹ Denn in der experimentellen Schreibweise Brauns wird die Interaktion von Autor und Zensur nicht nur thematisiert, sondern gleichzeitig zum Merkmal einer Erzählstrategie, die der Autor selbst ironisch als »konspirativen Realismus« charakterisiert. Diese Formel zielt auf den Sachverhalt, daß die Besonderheit des ästhetischen Metadiskurses gerade darin besteht, daß er sich das Einverständnis mit der bestehenden Ordnung und die bewußte Wendung gegen diese gleichermaßen anverwandelt. Dabei rekonstruiert er zwar die individuelle Perspektive, läßt sie aber nur in Wechselbeziehung mit der kollektiven Anforderung gelten.

Dieses Erzählmodell, das charakteristisch für die Endphase der Literatur in der DDR ist, die auch eine Linie deutscher Geistesgeschichte zu ihrem Ende bringt, findet einen westlichen Parallelentwurf in Alexander Kluges und Oskar Negts monumentalem Konzept von »Geschichte und Eigensinn«.⁵⁰ Georg Lukács sozialistische Utopie von der spannungslosen geschichtlichen Versöhnung des Einzelnen mit dem Kollektiv in »Geschichte und Klassenbewußtsein« wird in diesem Text metareflexiv und ästhetisch zugleich widerlegt. Diese Strategie teilen die Autoren mit Volker Braun, doch zugleich ergibt sich ein entscheidender Unterschied. Während Braun die Rettung des Einzelnen in einem kreativen Prozeß entfaltet, der zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv vermittelt, ist bei den Autoren der westlichen Mediengesellschaft die Selbstbehauptung des Individuums von vornherein mit einem bewußten und expliziten Verzicht auf die ästhetischen Strategien gekoppelt, vermittels derer sich individuelle Kreativität in der Literatur traditionell auszudrücken versucht. Deshalb ist ihr Text durch eine charakteristische Doppelstrategie gekennzeichnet. Einerseits präsentiert er ein intermediales Cluster unterschiedlicher visueller und textueller Versatzstücke, die dem individuellen Zugriff grundsätzlich entzogen scheinen. Nicht zufällig formulieren Kluge und Negt ihre Analyse gesellschaftlicher Zustände im Zuge einer dekonstruktivistischen Relektüre von Märchen und Heldensagen. An-

⁴⁹ Dazu grundsätzlich York-Gothart Mix (Hg.): Ein Oberkunze darf nicht vorkommen. Materialien zur Publikationsgeschichte und Zensur des Hinze-Kunze-Romans von Volker Braun. Wiesbaden 1993.

⁵⁰ Alexander Kluge/Oskar Negt: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt a. M. 1981.

dererseits versuchen die Autoren von »Geschichte und Eigensinn«, die selbst Koautorschaft praktizieren, das Ich gegen das Kollektiv und gegen die kollektive Erfahrung politisch ins Recht zu setzen. Zu ihrem Grundsatz wird die Annahme, daß jedes Kollektiv der permanenten Subversion durch das individuelle Subjekt bedarf, denn gerade der »Eigensinn der Rebellion« kann im postmarxistischen Zeitalter nur noch »verpuppt, in Gestalt des Privaten auftreten«. ⁵¹ Damit bewahren die westlichen Autoren zwar ideologiekritisch eine Grundfigur der »Kritischen Theorie«, die bestimmte Negation des Bestehenden, doch gleichzeitig destruieren sie bewußt die traditionellen ästhetischen Ausdrucksformen individueller Kreativität, die der östliche Autor noch in der Krise zu retten versucht.

Diese literarische Konstellation wiederholt sich in vergleichbarer Weise im wissenschaftlichen Diskurs der Geistes- und Kulturwissenschaften, der seit den 1980er Jahren ebenfalls in eine Polarisierung mündet. Der philologischen Lektüre des Kanonischen, die kreative Leistung selbstverständlich an das Subjekt band, stellte sich auch hier eine Dekonstruktion des Subjektbegriffs entgegen, die auf die Leitmetapher des kreativen Individuums und seine Textherrschaft radikal verzichtete. Nach der zu erwartenden fast völligen Niederschlagung dieser Position in den akademischen Institutionen etablierten sich unter anderem Alteritätsdiskurse wie Gender, Postkolonialismus oder Interkulturalität. Sie beanspruchten, die innovative Kraft der Dekonstruktion in praktikable Deutungsstrategien umzusetzen, doch angesichts des gegenwärtigen gesellschaftlichen Wandels, scheinen sie zunehmend an Bedeutung zu verlieren. Denn auch ihre alternativen kollektiven Muster folgen noch Vorstellungen von Identität, die einer sozialen Realität nicht mehr standhalten, die zunehmend medial modelliert ist.

Vieles spricht dafür, daß das fundamentale Paradigma von der Dezentrierung des Subjekts, das man lange als ein bloßes Theoriemodell der Dekonstruktion denunzierte, in Wahrheit sehr genau die tatsächliche Rolle des Subjekts in der globalen Mediengesellschaft markiert. Guy Debords Überlegung, daß sich dort die mediale Inszenierung von sozialer Realität, das »Spektakel und die wirkliche gesellschaftliche Tätigkeit [...] nicht abstrakt einander entgegensetzen« lassen, ⁵² scheint sich

⁵¹ Ebd., S. 765.

⁵² Guy Debord: *La société du Spectacle* [1967]. Dt. Übers. von Jean-Jacques Raspaud und Wolfgang Kukulies: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996, S. 15f.

zu bestätigen; die Hyperrealität der Medien verdrängt im Bewußtsein der Menschen zunehmend die soziale Realität, längst haben wir uns daran gewöhnt, daß die Bilder und Zeichen des politischen, ökonomischen und ästhetischen Bereichs nicht mehr voneinander unterscheidbar sind.⁵³ Dies betrifft am Ende nicht nur die Bürger der Mediengesellschaft, sondern auch die politischen Akteure. An die Stelle des literarischen Paradigmas von Individualität tritt die soziologische Bestimmung des »flexiblen Menschen«.⁵⁴ Selbst die Funktionsregel von Kommunikation ändert sich. Luhmann beharrt darauf, daß es nicht mehr um den Austausch von Inhalten, sondern allein um die Präsentation der Figur von Kommunikation selbst gehe.⁵⁵

Diese Konstellation verändert das traditionelle Paradigma der Kreativität fundamental. Noch für Adorno konnte die individuelle Kreativität in der Kunst gerade deshalb auch zu einer politischen Kraft werden, weil sie sich dem Gesellschaftlichen und der Realitätsanforderung verweigerte. Doch diese Negation des Bestehenden durch die »einsame Rede« der Kunst, die es immer gab und weiter geben muß, kann sich nicht mehr auf die Kraft ihrer Singularität verlassen, sondern muß sich in einem neuen Kontext bestimmen.⁵⁶ Denn die globale Mediengesellschaft ist dadurch gekennzeichnet, daß sie selbst die Imagination, in deren Zeichen sich einst das ästhetische Subjekt konstituierte, vergesellschaftet hat. Gegenwärtig gewinnt die Imagination, so folgert Arjun Appadurai, zentrale Bedeutung »für alle Formen des Handelns, sie ist selbst ein soziales Fakt und der Hauptbestandteil der neuen globalen Ordnung«.⁵⁷ Sie ist nicht mehr Medium der Emanzipation oder Artikulation unverwechselbarer Identität, vielmehr wird sie zu einer Instanz der Anpassung, weil sie unter dem Einfluß der elektronischen Medien vom gesellschaft-

⁵³ Frederic Jameson: Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus [1984]. In: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek 1986. Vgl. dazu auch Jean Baudrillard: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen. Berlin 1978.

⁵⁴ Richard Sennett: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. Berlin 1998.

⁵⁵ Niklas Luhmann: Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen? Opladen 1986, S. 269.

⁵⁶ Theodor W. Adorno: Rede über Lyrik und Gesellschaft [1957]. In: Ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt a. M. 1958, S. 74.

⁵⁷ Arjun Appadurai: Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization. Minneapolis/London 1996, S. 31: »The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order.«

lich Imaginären nicht mehr zu unterscheiden ist. Wahrnehmende und Handelnde definieren sich in der globalen Gesellschaft zunehmend über medial vermittelte imaginäre Erfahrungswelten, die man »Mediascapes« genannt hat. Diese lösen sich von der sozialen Realität ab, bestimmen aber gleichwohl das Handeln aller Akteure. »Ethnoscapes«, das heißt vor allem medial konstruierte imaginäre Identifikationen mit ethnischen Gruppen und ihnen korrespondierende ideologische Fixierungen treten ihnen an die Seite.⁵⁸ Ausgerechnet da, wo der Einzelne auf dem Eigenen beharrt, ist er bereits von der Auslöschung durch kollektive kulturelle Normierungen betroffen, gegen deren mediale Vermittlung er noch keine Form des Widerstands gefunden hat.

Betrachtet man den Film, vor allem auch seine trivialen Ausformungen als Indikator für einen gesellschaftlichen Bewußtseinswandel, dann hat diese Entwicklung bereits eine beiläufige, gleichwohl signifikante Spur hinterlassen. In Fassbinders Fernsehfilm »Welt am Draht«⁵⁹ war die Aufhebung der Grenze zwischen Realität und Simulation, die den Einzelnen orientierungslos macht, noch ein sozialer Albtraum, der Film »Matrix«⁶⁰ erfand einen mythischen Rahmen, um dieses durch Technik geschaffene Horrorszenario durch ein Heilsversprechen zu entschärfen. Die Gegenwart scheint solchen Trostes gar nicht mehr zu bedürfen. Vielmehr suggeriert der Kinohit »Avatar«,⁶¹ daß durch Simulation reale soziale und ökonomische Verhältnisse geändert werden können und daß handelnde Subjekte als Avatare ihre realen Widersacher zu besiegen vermögen. Der Avatar wird zum ästhetisch vermittelten Phantasma einer Gesellschaft, deren politische Leitfigur er wohl insgeheim schon längst ist.

V

Im Kommunikationsraum des Internet wiederholt sich diese Doppelbewegung von individueller Artikulation und Systemanpassung, Aktion

⁵⁸ Ebd. S. 35–41.

⁵⁹ Welt am Draht. Regie u. Drehbuch: Rainer Werner Fassbinder, Mitwirkende: Klaus Löwitsch, Barbara Valentin, Mascha Rabben. Zweiteiliger Fernsehfilm. Deutschland 1973.

⁶⁰ The Matrix. Regie u. Drehbuch: Andy Wachowski, Larry Wachowski. Mitwirkende: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss. USA 1999.

⁶¹ Avatar. Regie u. Drehbuch: James Cameron. Mitwirkende: Sam Worthington, Zoe Saldana, Sigourney Weaver. USA 2009.

und Simulation wie ein satirisches Seitenstück zur politischen Realität ebenso wie zur historisch entfalteten Spannung zwischen individueller und kollektiver Kreativität. Das Netz beansprucht, individueller Kreativität die Möglichkeit zur Entfaltung zu geben, es folgt aber zugleich mit anderen Leitworten dem Herderschen Traum von der Volksseele.⁶² Damit bezieht es sich auf ein aufgeklärtes und ein romantisches Paradigma zugleich und beansprucht, diese Dialektik überwinden zu können. Gleichzeitig versucht es, den für die Literaturgeschichte relevanten Medienwandel als selbstverständlich anzusehen. Hypertext, Hyperfiction und kollektive Mitschreibtexte sollen die Texte der Gutenberggalaxis ablösen. Aber auch diese mediale Modellierung individueller und kollektiver Kreativität eröffnet Widersprüche.

Zum einen kann auch der Hypertext, welcher der Idee kollektiver Kreativität folgt, die Strategie kombinatorischer Experimente in der Literatur nicht überschreiten. Er etabliert am Ende nichts anderes als eine Schein-Koautorschaft,⁶³ selbst in der Karnevalisierung aller pragmatischen Referenzsysteme⁶⁴ lebt der individuelle Autor als Wiedergänger fort.⁶⁵ Kreativität würde hier eine Überwindung des Interface erfordern, die nur durch einen Eingriff in die Softwarearchitektur realisiert werden könnte. Sie müßte im Zugriff auf den Quellcode die Barriere des »protected mode« zerschlagen.⁶⁶

Zum andern wird deutlich, daß sich die Dialektik von Diskurs und Macht, die Foucault als Grundregel der modernen Gesellschaft erkannt hat, im neuen Medium in unerwarteter Weise artikuliert und so ein neues Dispositiv für die Entfaltung individueller Kreativität schafft. Daß die mit unterschiedlichem Anspruch auftretenden Chatrooms, Blogs und

⁶² Dazu grundsätzlich Franz-Josef Deiters: Das Volk als Autor? Der Ursprung einer kulturgeschichtlichen Fiktion im Werk Johann Gottfried Herders. In: Detering (Hg.): Autorschaft (wie Anm. 5), S. 181–201.

⁶³ Vgl. dazu die umfassende Auseinandersetzung von Anja Rau: What you click is what you get? Die Stellung von Autoren und Lesern in interaktiver digitaler Literatur. Berlin 2000.

⁶⁴ Uwe Wirth: Literatur im Internet. Oder: Wen kümmert's, wer liest? In: Stefan Münkler/Alexander Roesler (Hg.): Mythos Internet. Frankfurt a. M. 1997, S. 329.

⁶⁵ Vgl. dazu Michael Wetzel: Der Autor zwischen Hyperlinks und Copyright. In: Detering (Hg.): Autorschaft (wie Anm. 5), S. 278–290, hier S. 279.

⁶⁶ Dazu Niels Werber: Der Cyberspace als Medium der Literatur? Online unter: www.diss.sense.uni-konstanz.de/lesen/werber.htm [30.11.2010] und Friedrich Kittler: Protected Mode. In: Norbert Bolz/Friedrich Kittler/Georg Christoph Tholen (Hg.): Computer als Medium. Literatur- und Medienanalysen. Bd. IV. München 1994, S. 209–220.

Twitter-Bereiche, an denen man zumeist nur ihre Fähigkeit zum Widerstand rühmt, häufig nur das Scheitern überzogener Originalitätsansprüche dokumentieren, muß nicht bewertet werden. Wohl aber, daß sich diese neuen Ausdrucksformen bereits selbst konterkarieren, indem sie sich einem repressiven Egalitarismus verschreiben, der, indem er sich immer aggressiver gegen alle Formen intellektueller Singularität wendet, die kreative Kraft des Einzelnen wie des Kollektivs zugleich schwächt. Das Gleichheitsversprechen der Netzdemokratie verwandelt sich in einen kompromißlosen Ostrakismos, mit dem anonymisierte Internauten abstrafen, was sich der netztypischen *communis opinio* entzieht.⁶⁷ Die Internetforen, von denen einige wohl nicht zufällig das durch individuelle Kreativität begründete Recht der Autorschaft annullieren wollen, wandeln sich zu Instanzen einer elektronischen Bolschewisierung und etablieren eine neue Form der Zensur.⁶⁸

VI

Gegenwärtig müssen wir erkennen, daß der Freiraum, für die Versöhnung des Individuellen mit dem Kollektiven, den das Netz versprach, am Ende vor allem zu einer durchgreifenden Algorithmisierung der Benutzerdaten geführt hat. Für die daran ökonomisch und politisch Interessierten, ist das Individuum, das sich kreativ und eigenverantwortlich zu artikulieren glaubt, längst kein Parameter mehr, der noch Bedeutung hätte. Aus dem Scheitern dieses medialen Freiheitsversprechens ergeben sich Anforderungen an die Universität und die Gesellschaft zugleich.

Vor allem die Universität könnte sich der technokratischen Subversion der Wissensgesellschaft widersetzen und bei vollem Zeitbewußtsein einen anderen Diskurs etablieren, der den Blick in die Vergangenheit nicht ausläßt. Im Ensemble der Forschenden, Lehrenden und Lernenden müßte sie dazu allerdings zuerst die dialektische Spannung zwischen der Kreativität, dem Anspruch des Einzelnen und den Anforderungen des Kollektivs, die an ihren Anfängen stand, wiederfinden und zugleich neu bestimmen. Die Realität der gegenwärtigen Universität ist durch die

⁶⁷ Dazu: Adam Soboczynski: Das Netz als Feind. Warum der Intellektuelle im Netz mit Haß verfolgt wird. In: Die Zeit, Nr. 22 vom 20. Mai 2009, S. 45.

⁶⁸ Jens Jenssen: Das Netz trägt. In: Die Zeit, Nr. 24 vom 4. Juni 2009, S. 52.

gleiche Dialektik bestimmt, die auch den Anfang der Humboldtschen Reform begründete.

Voraussetzung dafür ist die Einsicht, daß die Paradigmen individueller und kollektiver Kreativität nicht nur durch eine innere Dialektik geprägt sind. Sie bedingen einander auch wechselseitig und beziehen ihre Innovationskraft aus eben dieser Interaktion. Dagegen führt die Überbietung des Individualitätsparadigmas in der Regel nur zu seiner Selbstaufhebung, die Überzeichnung des Kollektivitätsparadigmas hingegen zur Etablierung eines repressiven Systems der Zensur. Dieses bedarf im 20. nicht anders als im 21. Jahrhundert einer permanenten Subversion, die allerdings wiederum nur durch den Widerstand des Subjekts geleistet werden kann. Kreativität entfaltet sich demnach niemals bloß individuell oder kollektiv sondern allein im Wechselspiel beider Orientierungen.

Daraus folgt als konkrete Anforderung für die Universität, daß sie den immer reibungsloser funktionierenden »konspirativen Realismus« mit dem Bestehenden abwehren muß, der die Wissensgesellschaft aus ihrem Innern heraus subvertiert. Sie hat schon das Vokabular einer ökonomistisch ausgerichteten Leistungsgesellschaft in Frage zu stellen, welches die Originalität des individuell wie des kollektiv entfalteten wissenschaftlichen Blicks auf Wirklichkeit und Gesellschaft einer ausschließlich kollektiv definierten Anforderung des Tages zu unterwerfen sucht. Gleichzeitig kann von hier aus deutlich werden, daß sich daraus auch eine erhöhte Anforderung an den Einzelnen ergibt.

Beides bestimmt die Rolle der Universität in der gegenwärtigen Gesellschaft neu. Sie kann bewußt machen, daß die globale Mediengesellschaft das Spiel von Kreativität und Anpassung in ein neues historisches Bezugsfeld stellen muß. In der Anforderung, diese Spannung zwischen Freiheit und Ordnung, Subjekt und Kollektiv für jede Generation neu zu bestimmen liegt die besondere Aufgabe der Geisteswissenschaften, für die man in Frankreich auch noch eine andere Bezeichnung kennt: »sciences de l'homme«.

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.

Mitteilungen

Hofmannsthal-Bibliographie online

Die kostenfrei im Internet zugängliche Bibliographie der Hofmannsthal-Gesellschaft umfaßt inzwischen die Jahrgänge 1998 bis 2008 und wird Anfang des kommenden Jahres um drei weitere Jahrgänge, 1995-1998, ergänzt.

Zu erreichen ist die Datenbank über die Website der Gesellschaft (hofmannsthal.de) oder direkt unter hofmannsthal.bibliographie.de.

Die Meldung entlegener Literatur oder auch Hinweise auf notwendige Korrekturen erbitten wir an die Bearbeiterin Dr. Gisela Bärbel Schmid (hofmannsthal-gesellschaft@web.de).

Internationale Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft, Tutzing 2011

Die 17. Internationale Tagung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft findet vom 19. bis 22. September 2011 in der Evangelischen Akademie Tutzing am Starnberger See statt. Mit ›Hofmannsthals Lyrik‹ wurde ein Gegenstand gewählt, der in der Vergangenheit vielen den Zugang zu Hofmannsthal eröffnet hat, heute jedoch in der (nach wie vor lebhaften) Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Werk ein erklärungsbedürftiges Schattendasein führt.

Vorträge haben bereits zugesagt: Prof. Dr. Friedmar Apel, Prof. Dr. Wolfram Groddeck, Prof. Dr. Gerhard Neumann, Prof. Heinz Rölleke, Prof. Dr. Ralf Simon, PD Ingo Stöckmann sowie Prof. Dr. David Wellbery. Die Arbeitsgruppen werden von Prof. Dr. Bernhard Böschstein, Dr. Anna-Katharina Gisbertz sowie Dr. Angelika Jacobs geleitet.

Das Programm wird Anfang des Jahres an die Mitglieder verschickt und ist dann auch der Homepage der Gesellschaft (hofmannsthal.de) zu entnehmen. Gäste sind wie immer willkommen.

Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
(November 2009 – Oktober 2010)

Christine Maria Arnold, Würzburg
Eva-Maria Blasum, Freiburg
Nicolas Brauer, Düsseldorf
Yu-hsin Chuang, Kaohsiung, Taiwan
Prof. Francesco Cotticelli, Santa Maria Capua Vetere, Italien
Johannes Garbe, Mar del Plata, Argentinien
Daniel Reuter, Zürich, Schweiz
Ingrid Maria Santos da Silva, Heidelberg und Bahia, Brasilien
Prof. Dr. Sebastian Schütze, Wien, Österreich

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>

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1977), Rudolf Hirsch (bis 1996 †), Clemens Köttelwesch (1980–1988 †), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990 †). Frankfurt a. M.

<i>SW I Gedichte 1</i>	Hg. von Eugene Weber. 1984.
<i>SW II Gedichte 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
<i>SW III Dramen 1</i>	Kleine Dramen. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
<i>SW IV Dramen 2</i>	Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
<i>SW V Dramen 3</i>	Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
<i>SW VI Dramen 4</i>	Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
<i>SW VII Dramen 5</i>	Alkestis / Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
<i>SW VIII Dramen 6</i>	Ödipus und die Sphinx / König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
<i>SW IX Dramen 7</i>	Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
<i>SW X Dramen 8</i>	Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
<i>SW XI Dramen 9</i>	Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
<i>SW XII Dramen 10</i>	Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
<i>SW XIII Dramen 11</i>	Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
<i>SW XIV Dramen 12</i>	Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
<i>SW XV Dramen 13</i>	Das Leben ein Traum / Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.

<i>SW XVI.1 Dramen 14.1</i>	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
<i>SW XVI.2 Dramen 14.2</i>	Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000.
<i>SW XVII Dramen 15</i>	Übersetzungen, Bearbeitungen, Prologe, Vorspiele. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert. 2006.
<i>SW XVIII Dramen 16</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
<i>SW XIX Dramen 17</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. 1994.
<i>SW XX Dramen 18</i>	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
<i>SW XXI Dramen 19</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
<i>SW XXII Dramen 20</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
<i>SW XXIII</i>	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
<i>Operndichtungen 1</i>	
<i>SW XXIV</i>	Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>Operndichtungen 2</i>	
<i>SW XXV.1</i>	Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunft- heirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1998.
<i>Operndichtungen 3.1</i>	
<i>SW XXV.2</i>	Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001.
<i>Operndichtungen 3.2</i>	
<i>SW XXVI</i>	Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
<i>Operndichtungen 4</i>	
<i>SW XXVII</i>	Hg. von G. Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Kra- biel. 2006.
<i>Ballette – Pantomimen – Filmszenarien</i>	
<i>SW XXVIII Erzählungen 1</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>SW XXIX Erzählungen 2</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1978.
<i>SW XXX Roman</i>	Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d’Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
<i>SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1991.

SW XXXIII
Reden und Aufsätze 2

Hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter. 2009.

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.

<i>GW GD I</i>	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
<i>GW D II</i>	Dramen II: 1892–1905
<i>GW D III</i>	Dramen III: 1893–1927
<i>GW D IV</i>	Dramen IV: Lustspiele
<i>GW D V</i>	Dramen V: Operndichtungen
<i>GW D VI</i>	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
<i>GW E</i>	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
<i>GW RA I</i>	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
<i>GW RA II</i>	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
<i>GW RA III</i>	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)

<i>PI (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>PI</i>	Prosa I. 1956
<i>PII (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>PII</i>	Prosa II. 1959
<i>PIII</i>	Prosa III. 1952
<i>PIV</i>	Prosa IV. 1955
<i>A</i>	Aufzeichnungen. 1959
<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>DI</i>	Dramen I. 1953
<i>DI I</i>	Dramen II. 1954
<i>DI II</i>	Dramen III. 1957
<i>DI III</i>	Dramen IV. 1958

<i>L I (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>L I</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>L II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>L III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>L IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>B I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>B II</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt a. M. 1968.
<i>BW Auernheimer</i>	The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau. In: <i>Modern Austrian Literature</i> 7 (1974), Numbers 3 & 4, S. 209–307.
<i>BW Beer-Hofmann</i>	Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt a. M. 1972.
<i>BW Bodenhausen</i>	Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Hg. von Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953.
<i>BW Borchardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1954.
<i>BW Borchardt (1994)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster. München 1994.
<i>BW Burckhardt</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a. M. 1956.
<i>BW Burckhardt (1957)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a. M. 1957 (erw. Ausgabe).
<i>BW Burckhardt (1991)</i>	Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz-Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt a. M. 1991.

- BW Degenfeld* Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühlh. Frankfurt a. M. 1974.
- BW Degenfeld (1986)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühlh. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt a. M. 1986.
- BW Dehmel* Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel: Briefwechsel 1893–1919. Mit einem Nachwort. Hg. von Martin Stern. In: HB 21/22 (1979), S. 1–130.
- BW Eysoldt* Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996.
- BW Clemens Franckenstein* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5 (1997), S. 7–146.
- BW Clemens Franckenstein (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg i. Br. 1998.
- BW George* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
- BW George (1953)* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Aufl. Hg. von Robert Boehringer. München/Düsseldorf 1953.
- BW Gomperz* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg i. Br. 2001.
- BW Haas* Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rudolf Italiaander. Berlin 1968.
- BW Harden* Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6 (1998) S. 7–115.

- BW Hauptmann* Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Stern. In: HB 37/38 (1988), S. 5–141.
- BW Hellmann* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Paul und Irene Hellmann. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 11. Stuttgart 1967. S. 170–224.
- BW Herzfeld* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
- BW Heymel I* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: HJb 1 (1993), S. 19–98.
- BW Heymel II* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: HJb 3 (1995), S. 19–167.
- BW Heymel (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke †. Freiburg i. Br. 1998 (= BW Heymel I und II).
- BW Insel* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt a. M. 1985.
- BW Karg Bebenburg* Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt a. M. 1966.
- BW Kassner I* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil I: 1901–1910. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 11 (2003), S. 7–136.
- BW Kassner II* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil II: 1910–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 12 (2004), S. 7–190.

- BW Kassner (2005)* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i. Br. 2005 (= BW Kassner I und II).
- BW Kessler* Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt a. M. 1968.
- BW Lichnowsky* Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5 (1997), S. 147–198.
- BW Lieben* Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4 (1996), S. 31–66.
- BW Meier-Graefe* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg, 1998. In: HJb 4 (1996), S. 67–168.
- BW Meier-Graefe (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg i. Br. 1998.
- BW Mell* Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
- BW Michel* Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: HJb 13 (2005), S. 11–167.
- BW Nostitz* Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz. Frankfurt a. M. 1965.
- BW Oppenheimer I* Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 7 (1999), S. 7–99.
- BW Oppenheimer II* Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–1929. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 8 (2000), S. 7–155.

- BW Pannwitz* Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz: Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaeckle. Frankfurt a. M. 1994.
- BW Redlich* Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger. Frankfurt a. M. 1971.
- BW Rilke* Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke: Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch und Ingeborg Schnack. Frankfurt a. M. 1978.
- BW Schmuylow-Claassen* Ria Schmuylow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a. N. 1982.
- BW Schnitzler* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1964.
- BW Schnitzler (1983)* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a. M. 1983.
- BW Strauss* Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin/Wien/Leipzig 1926.
- BW Strauss (1952)* Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
- BW Strauss (1954)* Erw. Auflage. Zürich 1954.
- BW Strauss (1964)* Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von Willi Schuh.
- BW Strauss (1970)* 4., erg. Aufl. Zürich 1970.
- BW Strauss (1978)* 5., erg. Aufl. Zürich/Freiburg i. Br. 1978.
- BW Taube* Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14 (2006), S. 147–237.

- BW Thun-Salm* Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a. M. 1999.
- BW Wiegand* Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. JbDSG VII (1963), S. 44–190.
- BW Wildgans* Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich/München/Paris 1935.
- BW Wildgans (1971)* Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
- BW Zifferer* Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
- B Christiane* Christiane von Hofmannsthal. Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a. M. 1995.
- TB Christiane* Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt a. M. 1991.
- TB Christiane (²1991)* 2. überarb. Aufl. Frankfurt a. M. 1991.
- Brief-Chronik* Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest-Ausgabe. 3 Bde. Hg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig. Red. Jilline Bornand. Heidelberg 2003.
- Brief-Chronik I* Bd. 1: 1874–1911.
- Brief-Chronik II* Bd. 2: 1912–1929.
- Brief-Chronik III* Bd. 3: Register.
- Hirsch* Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt a. M. 1995.
- Hirsch (1998)* Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt a. M. 1998.

<i>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Heidelberg 1971ff.
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u. a. Basel u. a. 1971ff.
<i>Hj̃b</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schnitzler und Gotthart Wunberg. Freiburg i. Br. 1993ff.
<i>Weber</i>	Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin/New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (»Eppelsheimer/Köttelwesch«).

Anschriften der Mitarbeiter

Hans Peter Buohler, M.A.
Deutsches Seminar
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Gerhard Kaiser
Kapellenweg 39a
D-79100 Freiburg i. Br.

Thomas Nehrlich, M.A.
Freie Universität Berlin
Cluster Languages of Emotion
Habelschwerdter Allee 45
D-14195 Berlin

Prof. Dr. Gerhard Neumann
Lietzenseeufer 3
D-14057 Berlin

Prof. Dr. Rolf G. Renner
Deutsches Seminar
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Ursula Renner-Henke
Universität Duisburg-Essen
FB Geisteswissenschaften
Universitätsstraße 12
D-45117 Essen

Prof. Dr. Heinz Rölleke
Goetheweg 8
D-41469 Neuss

Prof. Dr. Günter Sasse
Deutsches Seminar
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Günter Schmitzler
Deutsches Seminar
Universität Freiburg
Platz der Universität 3
D-79085 Freiburg i. Br.

PD Dr. Ulrike Stamm
Institut für Deutsche Literatur
Humboldt Universität
Unter den Linden 6
D-10099 Berlin

Stefan Tetzlaff, M.A.
Westfälische Wilhelms-Universität
Germanistisches Institut
Abteilung Neuere deutsche Literatur
Hindenburgplatz 34
D-48143 Münster

Prof. Dr. Thorsten Unger
Seminar für Deutsche Philologie
Käte-Hamburger-Weg 3
D-37073 Göttingen

Prof. Dr. Gotthart Wunberg
Hartmeyerstraße 42
D-72076 Tübingen

Register

- Abbé Blanes 254
Abs, Hermann J. 117
Adam, Klaus 190
Adelt, Leonhard 113
Adorno, Theodor W. 319, 374
Agamben, Giorgio 225
Ahnen, Helmut von 203f.
Ahrens, Birgit 117, 119
Aischylos 111
Alberti, Leon Battista 245-249, 252
Alderman, Geoffrey 22, 30
Alewyn, Richard 108, 143, 148, 156f.,
166, 168f., 187f., 197
Alexander der Große 280
Alexander I., Zar von Russland 13
Altenhofer, Norbert 187, 193, 195,
199f., 207, 210
Alvensleben, Vollrath von 23
Ancher, Anna 220f.
Andrian, Leopold von 32, 40, 52, 57,
61, 69, 73, 116, 169
Anstett, C. Jean-Jacques 360
Anz, Thomas 354, 369
Apel, Friedmar 381
Appadurai, Arjun 374
Appia, Adolphe 19, 21
Applebrook, Ida 226, 229
Armansperg-Egg, Sophie von 14
Arnborn, Marie-Theres 55
Arnheim, Rudolf 369
Arnim, Achim von 259, 277
Arnold, Christine Maria 382
Arntzen, Helmut 187, 292
Artaud, Antonin 370f.
Assmann, Aleida 243
Assmann, Jan 243
Augustinus 12, 247f.
Augustus 329, 334, 338f., 341
Auspitz, Rudolf 58
Bablet-Hahn, Marie L. 19
Bachtin, Michail 189
Baedeker, Karl 9, 80, 125, 127f.
Bahr, Erhard 261
Bahr, Hermann 12, 50, 56, 59f., 68,
139, 362
Balzac, Honoré de 79f., 147
Bamberg, Felix 183
Barck, Simone 371
Barner, Wilfried 205
Barthes, Roland 362
Bartl, Andrea 204
Bashkirtseff, Marie 56
Bassford, Christopher 146
Baßler, Moritz 262, 275
Bätschmann, Oskar 245
Baudelaire, Charles 238f.
Baudrillard, Jean 374
Bauer, Felice 218
Bauer, Karl 109
Bauer, Roger 194
Bauernfeld, Eduard von 66
Bayerdörfer, Hans-Peter 216
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron
de 194
Becher, Johannes R. 371
Beck, Ulrich 375
Becker, Frank 360
Beer, Rudolf 197
Beer-Hofmann, Richard 26, 40, 50,
68f., 120
Begas-von Parmentier, Luise 42
Behler, Ernst 360
Bellincioni, Gemma 28

- Benjamin, Walter 147, 369f.
 Benn, Ernest J. P. 20
 Benn, Gottfried 20, 260, 355
 Bergengruen, Maximilian 187, 210
 Bergson, Henri 202f.
 Bernhardt, Sarah 63, 122f.
 Bernhart, Joseph 247
 Berthold, Margot 112
 Bie, Oscar 121
 Biedermann, Gabriele 81
 Biensfeld, Paul 172
 Bierbaum, Otto Julius 39, 261
 Binding, Rudolf G. 112
 Birbaumer, Ulf 190
 Birken, Beatrix 216
 Blanchot, Maurice 370
 Blasum, Eva-Maria 382
 Blaukopf, Herta 61
 Bleibtreu, Karl 174
 Block, Friedrich W. 205
 Blomsmarasch, Mies 287
 Bluhm, Lothar 285
 Bluhme, Friedrich 358
 Blum, O. von 108
 Bobrowsky, Manfred 114
 Bodmershof, Imma von 36
 Boehringer, Robert 109f., 120
 Bohnenkamp, Klaus E. 9-104
 Bojko-Blochyn, Jurij 262
 Bölsche, Wilhelm 174f.
 Bolz, Norbert 376
 Bonaventura 269
 Born, Jürgen 215
 Böschenstein, Bernhard 381
 Bosse, Heinrich 141, 160
 Boyer Warner, Johann Heinrich 30
 Brahm, Otto 123, 171
 Brahms, Johannes 61
 Brauer, Nicolas 382
 Braun, Karlheinz 366
 Braun, Volker 372
 Braunwarth, Peter Michael 38, 42, 52
 Braver, Ines R. 107f.
 Breiderhoff, Alfred 114, 172
 Breitner, George Hendrik 226, 228
 Brenner von Felsach, Joachim Freiherr
 69
 Brenner von Felsach, Marie Freifrau
 69, 74, 79
 Brentano, Clemens 41, 249
 Brentano, Franz 41
 Brentano, Lujo 41
 Brion, Friederike 157
 Brittnacher, Hans-Richard 150, 152,
 155f., 158f.
 Broch, Hermann 292, 310, 314
 Bronsen, David 287, 291, 293
 Bruckmann, Elsa (s. Cantacuzène)
 Bruckmann, Hugo 9, 19-21, 23-25, 29,
 31f., 34, 37-39, 41f., 49-52, 55, 57,
 59-62, 64, 66, 69f., 73, 80, 84, 102f.
 Bruckner, Anton 50
 Brüggemann, Heinz 215, 227
 Brzovic, Cathy 269
 Büchner, Georg 205
 Bühler, Benjamin 311f.
 Buhr, Gerhard 329
 Buohler, Hans Peter 105-137
 Burckhardt, Carl Jacob 35, 115, 136
 Burckhardt, Jacob 10
 Burdach, Konrad 51
 Bürk, Thomas 264, 266, 272, 275, 281
 Burton, Robert 180
 Byron, George Gordon Noel 12
 Caesar, Gaius Julius 280, 334, 346
 Calliess, Graf-Peter 361
 Cameron, James 375
 Canetti, Elias 311-325
 Cantacuzène, Alexander Fürst 14
 Cantacuzène, Constantin 14
 Cantacuzène, Dimitri 14
 Cantacuzène, Elsa Prinzessin (später
 verheiratete Bruckmann) 9-104

- Cantacuzène, Georg 13
 Cantacuzène, Irene 14
 Cantacuzène, Jean Michel 13
 Cantacuzène, Marie Prinzessin
 (s. Hellingrath)
 Cantacuzène, Matei 13
 Cantacuzène, Paula Prinzessin 14
 Cantacuzène, Theodor Fürst 13f., 16, 59
 Cantacuzène-Deym, Caroline Fürstin 34
 Carlin, Gaston 25
 Cesira, Matilda 28
 Chamisso, Adelbert von 264
 Chippendale, Thomas 99
 Chopin, Frédéric 31
 Chuang, Yu-hsin 382
 Claudius, Matthias 179
 Clausewitz, Carl von 145-147
 Comte, Auguste 144
 Cooper, Duff 118
 Cotticelli, Francesco 382
 Cramer, Sibylle 190
 Crawhall, Joseph 101
 Crouzot, Michel 253
 Csáky, Moritz 60
 Cureau, Maurice 284
 Curjel, Hans 103
 Curling, Maud 302
 Cziffra, Géza von 290

 D'Annunzio, Gabriele 111f., 124
 Dalsgaard, Christen 219f.
 Danegger, Josef 172
 Dantec, Yves-Gérard Le 238
 Darwin, Charles 311
 Daston, Lorraine 243
 Daubigny, Charles François 234f.
 Davidis, Michael 38
 Debord, Guy 373
 Degas, Edgar 227, 230
 Degenfeld-Schonburg, Ottonie Gräfin
 von 21, 112f.
 Dehmel, Richard 28f., 81

 Deiters, Franz-Josef 376
 Delaunay, Robert 216, 218
 Deleuze, Gilles 369f.
 Derrida, Jacques 282, 317
 Detering, Heinrich 359, 362, 376
 Deym von Střítež, Caroline Gräfin
 (s. Cantacuzène-Deym)
 Dieke, Hildegard 38
 Diener, Bertha 51
 Dingelmann, Wilhelm 172
 Dionigi da Borgo San Sepolcro 245
 Dionysios von Halikarnassos 10
 Dirscherl, Luise 120
 Döblin, Alfred 310, 366-368
 Dorner, Erwin 198
 Dorschel, Andreas 51
 Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 194
 Dumas, Alexandre 30, 122
 Dumas, Alexandre (der Ältere) 30
 Dumas, Alexandre (der Jüngere) 122
 Dürer, Albrecht 177
 Durr, Volker O. 143, 166, 170
 Duse, Eleonora 30, 123
 Dusini, Arno 291

 Eckstein, Friedrich 23, 50f.
 Edelfelt, Albert 227, 231
 Eder, Alois 156
 Edzard, Gustav E. 271
 Eggebrecht, Hans Heinrich 297
 Ehrenfels, Imma von (s. Bodmershof)
 Eichner, Hans 263, 269, 360
 Eichner, Thomas 271
 Eisenstein, Sergej 370
 Elisabeth, Kaiserin von Österreich 57
 Engelhardt, Josef 59
 Englert, Klaus 369
 Enzensberger, Hans Magnus 327
 Ernst, Max 61
 Exner, Richard 159, 169
 Eysoldt, Gertrud 172

- Fähnders, Walter 216, 260f.
Faßbinder, Rainer Werner 366-368, 375
Feuerbach, Anselm 58
Fewster, J. Colin 146, 169
Fiedler, Corinna 42
Fiedler, Leopold M. 112
Filtsch, Emil von 42
Filtsch, Molly von 42, 57, 64f.
Fink, Michael 190, 198
Fischer, Hedwig 42, 121
Fischer, Samuel 42, 108, 121, 124, 133, 172, 176
Fischer-Harriehausen, Hermann 260
Fishburne, Laurence 375
Fisher, Helen 243
Flaubert, Gustave 291
Fliedl, Konstanze 52
Fögen, Marie-Theres 361
Fohleutner, Josephine 50
Földényi, László 112, 124
Fontane, Theodor 267
Forget, Philippe 282
Forssman, Erik 216
Förster, Ludwig Ritter von 25
Foucart, Claude 128
Foucault, Michel 238, 376
Franck, Georg 243
Franckenstein, Clemens von 42
Frank, Manfred 264, 267
Frank, Peter 22
Franz Joseph I., Kaiser von Österreich 298f., 304
Freud, Sigmund 50, 207, 256
Fricke, Harald 263
Friedländer, Salomon (Mynona) 261, 285
Frisé, Adolf 292
Fritzsche, Max 198
Frühsorge, Gotthard 215
Fuhrich, Edda 115f., 132
Fuss, Harry 198
Gadamer, Hans-Georg 282, 359
Gallenberg, Alexander Graf von und zu 69
Gallenberg, Gisela Gräfin von und zu (s. Hess-Diller)
Gallenberg, Marie Gräfin von und zu (s. Brenner von Felsach)
Gallenberg, Therese Gräfin von und zu (geb. von Bose) 69
Gamper, Michael 359
Garbe, Johannes 382
Gareis, Sven Bernhard 144
Gebhardt, Bruno 360
Geerken, Hartmut 285
George, Stefan 10, 33, 36, 60f., 79, 105, 109f., 120f., 123f.
Gerecke, Anneliese 112
Gericke, Wilhelm 28
Gerig, Anja 204
Geulen, Eva 325
Geulen, Hans 187
Ghyczy, Tiha von 146
Gianfreda, Sandra 245
Gibson, William 261
Gide, André 128
Gilli, Norina (Maria Carmi) 114, 124, 129
Gisbertz, Anna-Katharina 381
Glaser, Familie von 56
Glauert-Hesse, Barbara 109
Glück, Franz 263
Gluck, Willibald 276
Goethe, Johann Wolfgang von 10, 62, 158, 216, 227, 246-249, 309, 357, 360
Goldoni, Carlo 30, 194
Goltz, Alexander (Sándos) Demetrius 58f., 61, 63f., 66, 70, 74
Goltz, Marianne 58f.
Gomperz, Cornelia (Nelly) von 25, 39, 68
Gomperz, Heinrich (Harry) von 28, 30, 40, 48

- Gomperz, Louise von (geb. Auspitz) 25, 65
 Gomperz, Marie von 25, 32f., 39
 Gomperz, Max Ritter von 24-26, 65
 Gomperz, Philipp von 25, 41
 Gomperz, Rosa von 25
 Gomperz, Theodor von 28, 48, 69
 Gordigiani, Luigi 19
 Gottgetreu, Rudolf 22
 Gozzi, Carlo 111f., 116, 197
 Grack, Günter 200
 Graef, Botho 109f.
 Graham, Ilse 187f., 192, 199, 202
 Grange, Henry-Louis de La 63
 Grasberger, Franz 51
 Greenblatt, Stephen J. 359
 Greiner, Bernhard 204
 Greisch, Jean 282
 Greve, Felix Paul 60
 Grey, Lord Edward 20
 Grillparzer, Franz 22
 Grimm, Gunter E. 147
 Grimm, Jacob 62, 177
 Grimm, Wilhelm 62, 177
 Groddeck, Wolfram 381
 Großklaus, Götz 260
 Gubler, Friedrich Traugott 297
 Guibert, Jacques-Antoine-Hippolyte de 194
 Guilbert, Yvette 52, 63
 Gundolf, Friedrich 10
 Guthrie, Hames 101
- Haas, Norbert 243
 Habel, Reinhardt 284
 Hackert, Fritz 287, 292
 Hadamowsky, Franz 28, 41
 Haeussermann, Ernst 198
 Haffner, Peter 269
 Hahlweg, Werner 145
 Hahn, Alois 243
 Hahnl, Hans Heinz 199
- Halévy, Ludovic 30
 Halm, Friedrich 26
 Haltmeier, Robert 194
 Hansen, Carl V. 166, 169
 Hansen, Theophil von 25
 Harden, Maximilian 23f.
 Harnack, Adolf 28
 Hart, Heinrich 81, 174
 Hart, Julius 81, 174
 Hartl, Johannes 22
 Hartley, Keith 146
 Hassell, Ulrich von 90
 Hauptmann, Gerhart 81, 171f., 174, 197
 Hausmann, Frank-Rutger 106f.
 Hebbel, Friedrich 183
 Heidegger, Martin 36
 Heimann, Moriz 121
 Hein, Christoph 371
 Hellingrath, Marie von 14, 16, 24, 37
 Hellingrath, Norbert von 9f., 35f., 59
 Helmholtz, Hermann von 362
 Henze, Hans Werner 327
 Herald, Heinz 197
 Herder, Johann Gottfried 265, 376
 Herzfeld, Marie 41
 Hess, Rémi 248
 Hess-Diller, Friedrich Baron von 70
 Hess-Diller, Gisela Baronin von 70, 74
 Hesse, Hermann 262
 Heumann, Konrad 38
 Heuser, Beatrice 145
 Heymel, Alfred Walter 111-113, 129
 Hiebler, Heinz 63
 Hille, Peter 261
 Hiller von Gaertringen, Friedrich Freiherr 90
 Hillgruber, Katrin 12
 Himmel, Hellmuth 156
 Hindenburg, Paul von 36
 Hirsch, Rudolf 30, 48, 51, 56, 62, 117, 129, 132, 135f.
 Hirschfeld, Otto 28

- Hirshleifer, Jack 146
 Hitchcock, Alfred 252
 Hitler, Adolf 34-37, 90
 Hobbes, Thomas 174
 Hockney, David 365f.
 Hocks, Teun 236
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
 216, 219, 249, 251f., 260, 276
 Hoffmeister, Werner G. 293, 296
 Hofmannsthal, Christiane von 49, 107,
 115-117, 120, 136
 Hofmannsthal, Franz von 117, 120
 Hofmannsthal, Gerty von 32, 34, 193
 Hofmannsthal, Octavian von 132
 Hofmannsthal, Raimund von 108,
 117f., 120, 132-135
 Holbein d.J., Hans 177
 Holder, August 108
 Hölderlin, Friedrich 10, 36
 Holstein, Judith 215
 Hölter, Achim 285
 Holz, Arno 174
 Holzer, Richard 40
 Homer 328, 333, 357f.
 Honolka, Kurt 51, 190, 294
 Hoppe, Otfried 143
 Hopper, Edward 223f., 241-243
 Hornstein, Charlotte von 22
 Hornstein, Ferdinand von 22
 Hornstein, Julius von 22
 Hornstein, Robert von 22
 Horst, Karl August 370
 Horta, Victor 103
 Huesmann, Heinrich 112, 114, 116,
 118, 129
 Humboldt, Wilhelm von 360, 377
 Humperdinck, Engelbert 112
 Husserl, Edmund 313
 Huyssen, Andreas 374

 Ibsen, Henrik 171
 Irmscher, Hans Dietrich 265

 Jacobs, Angelika 381
 Jäger, Hanns Ernst 198, 200
 Jäger, Lorenz 147
 Jaime, Edward 106
 Jameson, Frederic 374
 Jansen, Hans 200
 Jauß, Hans Robert 204f.
 Jean Paul (eigtl. Johann Paul Friedrich
 Richter) 249, 311
 Jeschke, Claudia 216
 Jessen, Jens 377
 Jesus Christus 181f.
 Joachimsthaler, Anton 24, 36f., 90
 Johannes VI. Kantakuzenos, Kaiser von
 Byzanz 13
 Jost, Roland 160
 Josting, Petra 216
 Joyce, James 371
 Juergens, Thorsten 291
 Just, Klaus G. 106, 114
 Juvenal 12

 Kaaz, Carl Ludwig 250f.
 Kaemmerer, Frederik Hendrik 26
 Kaesler, Dirk 167
 Kafka, Franz 215-217, 310, 312, 364,
 371
 Kahn, Otto H. 116
 Kaiser, Gerhard 327-356
 Kaiser, Joachim 352
 Kallir, Evamarie 30
 Kann, Robert A. 28, 40f., 69
 Kant, Immanuel 179, 311
 Karamountzou, Evangelia 216
 Karg von Bebenburg, Edgar 26, 54,
 81
 Karl VI., römisch-deutscher Kaiser 69
 Karling, Sten 216
 Karlweis, Marta 42
 Karrenbrock, Helga 216
 Kassner, Rudolf 9, 19, 21, 38
 Kaszynski, Stefan H. 291

Kathrein, Karin 199
 Katritzky, Linde 269
 Kaut, Josef 130, 172
 Keitel, Walter 267
 Kennedy, William 101
 Kernic, Franz 144-146
 Kessler, Harry Graf 20f., 81, 113, 115,
 128
 Kesten, Hermann 287, 290
 Keynes, John Manard 145
 Kiepenheuer, Gustav 298
 Kiesel, Helmuth 261
 Kippenberg, Anton 42, 129
 Kippenberg, Katharina 129
 Kirchhoff, Günter 144, 146
 Kirchner, Ernst Ludwig 233f.
 Kisch, Egon Erwin 290
 Kittler, Friedrich 329, 376
 Klein, Carl August 60
 Klein, Josef 114, 172
 Klein, Paul 144
 Klöpping, Karl 120
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 248
 Kluge, Alexander 372
 Knopp, Werner 117
 Kobau, Ernst 40f., 62
 Koch, Hans-Albrecht 146f.
 Koch, Hans-Gerd 215
 Köchert, Melanie 51
 Kohlschmidt, Werner 261
 Kohnle, Uli 259
 Köllner, Lutz 145
 Kommer, Rudolf 117
 Korber, Tessy 113
 Kracauer, Siegfried 369
 Kracher, Alfred 156
 Kraus, Karl 50, 81, 309
 Kremer, Detlef 265
 Kretschmer, Ernst 284
 Kronauer, Brigitte 316
 Krüger, Michael 319
 Kühlmann, Richard von 106
 Kühne, Friedrich 172
 Kukulies, Wolfgang 373
 Kulhanek, Alfred 190
 Kupfer, Margarete 114, 172
 Lachmann, Renate 189
 Lahusen, Benjamin 361
 Lämmert, Eberhard 260
 Lamprecht, Günter 366
 Lampugnani, Vittorio Magnago 240,
 244
 Landfester, Ulrike 187, 194
 Landshoff-Yorck, Ruth 108f., 133
 Lange, Carsten 267
 Lange, Christiane 242
 Lange, Gerard de 288
 Langen, August 215
 Langenbucher, Wolfgang R. 114
 Langermann, Martina 371
 Langner, Johannes 216
 Laruelle, François 282
 Lavery, John 101
 Le Rider, Jacques 157, 159, 166, 168
 Lehmann, Jakob 143
 Lehnert, Christian 327, 355
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 144
 Leisler, Edda 172
 Lem, Stanislaw 351
 Lemmen, Georges 103
 Lenbach, Franz von 22
 Lenin, Wladimir Iljitsch 370
 Lepsius, Sabine 109
 Lessing, Gotthold Ephraim 188
 Lethen, Helmut 216
 Leupold, Gabriele 189
 Lévy-Bruhl, Lucien 20
 Lichtenberg, Georg Christoph 249, 311
 Lieben, Anna von (geb. von Todesco)
 22, 26, 41
 Lieben, Helene von 58
 Lieben, Ida von 41
 Lieben, Ilse von 26, 58

- Lieben, Leopold von 26, 41
 Lieben, Mathilde von 55
 Lieben, Valerie von 26
 Liechtenstein, Alfred Fürst von und
 zu 73
 Liechtenstein, Franziska Prinzessin von
 und zu 73
 Liechtenstein, Hedwig Fürstin von und
 zu (geb. Stein) 23, 50-52, 70, 74
 Liechtenstein, Rudolf Fürst von und
 zu 23
 Liliencron, Detlev von 81
 Linggs, Hermann von 12
 Livius 10
 Löffelmeier, Anton 14, 38
 Lohner, Helmut 199
 Lokatis, Siegfried 371
 Loo, Louis-Michel van 250
 Loos, Adolf 263
 Lorenz, Dagmar 311, 317
 Lorenz, Karin 18, 38
 Lorrain, Claude 12
 Lothar, Ernst 198
 Löwenstein-Scharffeneck, Maximilian
 Graf von 23
 Löwenthal, Anka Freifrau von (geb.
 von Maroicic von Madonna del
 Monte) 54
 Löwenthal, Arthur Freiherr von 54
 Löwenthal, Josef Freiherr von 54f.
 Löwitsch, Klaus 375
 Lüdemann, Susanne 311, 318
 Ludendorff, Erich 36
 Ludwig Viktor, Erzherzog von Öster-
 reich 130
 Luhmann, Niklas 362, 374
 Lukács, Georg 370, 372
 Lukrez 329
 Lunzer, Heinz 114, 287
 Lunzer-Talos, Victoria 287
 Luther, Martin 179
 Lütkehaus, Ludger 203
 MacDonald, Frances 101
 MacDonald, Margaret 101
 MacGregor, William 101
 Mach, Ernst 28, 362
 Mackintosh, Charles Rennie 101
 MacNair, James Herbert 101
 Mahler, Gustav 61
 Malthus, Thomas Robert 145
 Manker, Gustav 190, 198
 Mann, Heinrich 116
 Mann, Hubert 198
 Mann, Thomas 23, 116, 166, 292f.,
 298, 310
 Manners, Lady Diana 117-119
 Margo, Erich 199
 Martin, Dean 368
 Martynkewicz, Wolfgang 12, 14, 25,
 35, 37
 Marx, Friedhelm 359
 Marx, Karl 145
 Mascagni, Pietro 28
 Matchabelli, Georges V. Prinz 129
 Matisse, Henri 219
 Mauser, Wolfram 143, 155, 169
 Mayer, Eduard 139
 Mayer, Mathias 112, 143, 148, 156,
 165
 McLaren Morrison, David 30
 McPherson, James 358
 Mehrens, Dietmar 291
 Meier-Graefe, Julius 19, 102
 Meilhac, Henri 30
 Meinrad, Josef 198f.
 Mell, Max 29
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 28
 Menke, Christoph 318f., 322
 Metzl, Richard 132
 Meyrink, Gustav 261
 Mierendorff, Carlo 369
 Miklin, Richard 42
 Miller, Glenn 368
 Minor, Jakob 48

- Mitscherlich, Alexander 256
 Mittis 61
 Mix, York-Gothart 372
 Mockel, Albert 110
 Moering, Renate 259
 Mohr, Wolfgang 261
 Moissi, Alexander 114, 172
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 113f.,
 194, 197
 Mollenhauer, Peter 158
 Monet, Claude 364
 Monica (Mutter des Augustinus) 247
 Montandon, Marcel 63
 Morgenstern, Christian 261, 284
 Morris, William 99
 Morrison, Alice Henriette (geb. de
 Worms, verw. Warner) 23, 30
 Mosebach, Holger 354
 Moss, Carrie-Anne 375
 Motekat, Helmut 262
 Muchau, Hermann 258
 Mühler, Robert 156
 Müller, Alexander von 36
 Müller, Harald 189
 Müller, Michael 215
 Müller, Otto Alexander von 36
 Müller-Vollmöller, Marta 109
 Münchhausen, Thankmar von 49,
 116
 Münkler, Stefan 376
 Murnau, Friedrich Wilhelm 133
 Muschg, Walter 367
 Musil, Robert 194, 216, 292, 310, 368
 Musset, Alfred de 41
 Muther, Richard 28, 31, 39

 Nägele, Rainer 243
 Napoleon Bonaparte 253, 280
 Nash, John Forbes 146
 Negt, Oskar 372
 Nehring, Wolfgang 113
 Nehrlich, Thomas 143-170

 Nestroy, Johann 197
 Neuhardt, Günter 216
 Neumann, Gerhard 215-257, 311, 318,
 320, 381
 Neumann, Helga 24
 Neumann, Manfred 24
 Nickel, Gunther 120
 Nickl, Therese 111
 Nielson, Einar 117
 Nietzsche, Friedrich 362
 Nijland-Verwey, Mea 10
 Nodia, Nino 38
 Novalis (eigtl. Georg Friedrich Philipp
 Freiherr von Hardenberg) 260, 269
 Numa Pompilius 10, 12
 Nürnberger, Helmuth 267, 298

 Obrecht, Urs 199
 Oetinger, Bolko von 146
 Ohler, Norman 261
 Ohlsen, Nils 242
 Opitz, Sekretär am Hof von Sachsen-
 Altenburg 18
 Oppenheimer, Felix Baron von 22,
 24-26, 30f., 55, 59, 69, 73
 Oppenheimer, Gabriele (Yella) Baronin
 von 22, 24, 26, 30, 34, 39, 48, 69
 Oppenheimer, Ludwig Baron von 25
 Orlik, Emil 117, 119
 Ossian 358
 Otto, König von Griechenland 14
 Otto von Habsburg 290
 Ovid 10, 327-331, 333, 335f., 338-341,
 343-348, 351-353, 355

 Pallenberg, Max 197f., 200, 202, 213
 Panzini, Alfredo 19
 Pasley, Malcolm 215
 Pataky, Sophie 20
 Pater, Walter 18f.
 Paterson, James 101
 Patterson, Elinor 117

- Paul, Fritz 203, 205
 Pekny, Romuald 198
 Pepino, Anton Joseph 21
 Pergolese (Pergolesi), Giovanni Battista 19
 Periz, Laura (geb. Schlesinger) 11
 Perl, Walter H. 52
 Pestalozzi, Karl 150
 Petrarca, Francesco 245f., 248f., 252
 Pfister, Rudolf 199
 Picard, Georges 61
 Picasso, Pablo 365
 Pick, Rudolf 54f., 58
 Pickerodt, Gerhart 187
 Pieger, Bruno 36
 Pigenot, Ludwig von 36
 Pine, Leslie G. 22
 Piranesi, Giovanni Battista 12
 Pirol, Moritz 24
 Pius X. 106
 Plakolb, Ludwig 199
 Plancherel-Walter, Roswitha 202
 Plautus 193
 Plutarch 10
 Pöppel, Ernst 238, 240, 244
 Popper-Lynkeus, Josef 261, 285
 Förnbacher, Karl 22
 Poussin, Nicolas 12
 Prang, Helmut 261
 Preisendanz, Wolfgang 202
 Pringsheim, Hedwig 23f.
 Prossnitz, Gisela 115f., 132
 Proust, Marcel 363f.
 Purrmann, Hans 109
 Pythagoras 327, 334, 336f.

 Rabben, Mascha 375
 Raben, Peer 368
 Raimund, Ferdinand 197
 Rainer, Günter 199
 Ranke, Wolfgang 203, 205
 Ransmayr, Christoph 327-356

 Raspaud, Jean-Jacques 373
 Rathenau, Walther 114
 Rau, Anja 376
 Ravel, Maurice 115
 Rech, Benno 187
 Reeves, Keanu 375
 Reich-Ranicki, Marcel 290
 Reimann, Viktor 199
 Reibold, Ernst Thomas 216
 Reinhard, Kurt 296
 Reinhardt, Max 107, 112f., 116, 118, 123, 129, 132-134, 171f., 195
 Renner, Kaspar 361
 Renner, Moritz 361
 Renner, Rolf G. 357-378
 Renner, Ursula 38, 112, 117, 139-142, 147
 Rennhofer, Maria 191
 Reuter, Daniel 382
 Rheinberger, Hans-Jörg 243
 Ribarz, Rudolf 59
 Ricardo, David 145
 Richter, Gregor 144-146
 Richter, Lukas 296
 Rieder, Heinz 156
 Riederer, Günter 21
 Riha, Karl 260
 Rilke, Clara 127
 Rilke, Rainer Maria 9, 19, 36, 38, 109, 124, 127, 215, 310, 312
 Ritter, Ellen 35, 38, 63, 69, 83, 157
 Ritter, Joachim 245
 Ritter, William 59, 61, 63
 Robespierre, Maximilien de 195
 Rodewald, Dierk 42
 Roesler, Alexander 376
 Rölleke, Heinz 171-185, 285, 381
 Rommel, Otto 203
 Rösch, Ewald 112, 187
 Rossbacher, Karlheinz 25f., 40f., 55, 57f.
 Rossini, Gioachino 367

Roth, Joseph 287-310
 Röthlisberger, Marcel 12
 Rötzer, Florian 243
 Rowohlt, Ernst 271
 Rubinstein, Ida 115
 Rüde, Bernd 198
 Rudolf, Kronprinz 139
 Rudolph, Hermann 147
 Ruskin, John 99
 Rüth, Martin 14, 38
 Rychner, Max 121

 Saar, Ferdinand von 25, 40f., 48, 52,
 56, 62f.
 Sachs, Hans 177
 Sachsen-Altenburg, Auguste Prinzessin
 von (geb. Prinzessin von Sachsen-
 Meiningen) 18
 Sachsen-Altenburg, Ernst I., Herzog
 von 18
 Sachsen-Altenburg, Luise Prinzessin 18
 Sachsen-Altenburg, Moritz Prinz von
 18
 Saldana, Zoe 375
 Salten, Felix 132, 195, 198, 209, 213
 Samuel, Richard 269
 Sandler, Todd 146
 Santos da Silva, Ingrid Maria 382
 Sasse, Günter 287-310
 Savigny, Friedrich Carl von 361
 Say, Jean-Baptiste 145
 Schäfer, Carina 81
 Schanze, Helmut 266
 Schede, Hans-Georg 29
 Scheerbar, Paul 259-286
 Scheffer, Thassilo von 337
 Schelling, Thomas 146
 Schenk, Otto 190f., 198-200
 Scherer, Gabriele 50
 Scherpe, Klaus R. 374
 Schillemeit, Jost 215
 Schiller, Friedrich 62

 Schirrmacher, Frank 353
 Schlaf, Johannes 174
 Schlaud, Catherine 50
 Schlegel, Friedrich 260, 263, 269, 284,
 359f.
 Schlenther, Paul 40
 Schlesinger, Hans 50
 Schlosser, Jan T. 298
 Schmid, Bärbel G. 112, 147, 381
 Schmid, Martin E. 50
 Schmidinger, Walter 199f.
 Schmidt, Arno 269f.
 Schmidt, Hugo 261
 Schmidt-Bergmann, Hansgeorg 160
 Schmidt-Dengler, Wendelin 189
 Schmoll (genannt Eisenwerth), Josef
 Adolf 216, 219, 250
 Schmujlow-Claassen, Ria 110
 Schmundt, Hilmar 261
 Schneckenburger, Max 368
 Schneider, Veronika 216
 Schnitzler, Arthur 42, 50, 52, 68, 107,
 111, 127, 194
 Schnitzler, Heinrich 111
 Schober, Gerhard 16, 38
 Schönaich, Gustav 41
 Schöne, Albrecht 227, 247
 Schopenhauer, Arthur 203
 Schoppmann, Claudia 108
 Schörle, Eckart 204
 Schröder, Friedrich 187
 Schröder, Rudolf Alexander 105f., 114
 Schultze, Brigitte 203, 205
 Schulz, Georg-Michael 204, 206
 Schulz, Karl-Ernst 145
 Schumpeter, Joseph 145
 Schuster, Gerhard 20
 Schuster, Jörg 21
 Schütz, Erhard 361
 Schütze, Sebastian 382
 Schwede, Reinhild 261
 Schweikert, Uwe 287

- Schwering, Markus 266
Schwilk, Heimo 261
Schwind, Moritz von 26, 222
Sebald, W.G. 363
Seebaß, Friedrich 36
Segeberg, Harro 216
Selbmann, Rolf 216
Seligmann, Adalbert Franz 40
Sennett, Richard 374
Shadwell, Arthur 20
Shakespeare, William 118, 194f.
Sheraton, Thomas 99
Sieber, Carl 127
Sieber-Rilke, Ruth 127, 215
Siebert, Louise 16
Simmel, Georg 147
Simon, Ralf 311, 381
Singer, Wilhelm 139
Singer, Wolf 243
Smith, Adam 145
Soboczynski, Adam 377
Soergel, Albert 174f.
Sombart, Werner 147
Sonnleitner, Johann 189
Sophokles 111
Sösemann, Bernd 114
Soyka, Josef 58
Spalek, John M. 106
Sprengel, Peter 261
Stagno, Roberto 28
Stamm, Ulrike 311-325
Stammen, Theo 320
Stark, Michael 369
Staub, Hans 329
Stein, Emily Freiin von 18
Steinberg, Michael P. 115
Steinboeck, Rudolf 199
Steiner, Herbert 129
Steiner, Jacob 160
Steinlein, Rüdiger 150, 152, 154, 159, 161
Stendhal (Henry Beyle) 79, 81, 219, 249, 251, 253-255
Stern, Ernst 112f., 197
Stern, Martin 29, 150, 161, 166
Sternberg, Josef von 120
Stöckmann, Ingo 381
Strauß, Botho 261
Strauß, Johann (Vater) 12
Strauss, Richard 28, 61, 115
Strindberg, August 174
Stromberg, Kyra 108
Stuck, Franz von 72
Sturdza, Michel 13, 91
Sudermann, Hermann 123
Swinburne, Algernon Charles 60
Szeps, Moritz 139
Tarot, Rolf 50, 165
Taube, Otto von 36, 90
Tetzlaff, Stefan 259-286
Teubner, Gunther 361
Thimig, Helene 198
Tholen, Georg Christoph 376
Thorvaldsen, Bertel 12
Tieck, Ludwig 260, 267, 285
Timmermann, Hans 311, 321
Todesco, Eduard von 22, 24f., 49, 57, 66
Todesco, Sophie von 22, 24f., 40, 49, 54, 57f., 63f., 66
Toller, Ernst 288
Tombaugh, Clyde 260
Toscanini, Arturo 106
Trissenarr, Elisabeth 366
Truffaut, François 369
Trunz, Erich 357f.
Tunnat, Frederik D. 106, 112, 129
Turk, Horst 203, 205f., 211, 329
Turner, David 155, 162, 166
Uhde, Fritz von 225
Ulbricht, Justus 262
Unger, Thorsten 187-214

- Valentin, Barbara 375
 Van de Velde, Henry 102f.
 Velázquez, Diego 365
 Verga, Giovanni 30
 Vergil 10, 328
 Verlaine, Paul 60
 Vermeer, Johannes 232f., 236f.
 Verwey, Albert 9
 Verwey, Kitty 9f.
 Vielé-Griffin, Francis 105
 Vielé-Griffin, Verlaine 105
 Viering, Jürgen 263
 Virilio, Paul 371
 Vogel, Juliane 188f.
 Vollmoeller, Emilie 108
 Vollmoeller, Hans Robert 113
 Vollmoeller, Karl Gustav 105-137
 Vollmoeller, Kurt 113, 116
 Vollmoeller, Robert 108f.
 Vollmoeller-Purrmann, Mathilde 109,
 124
 Vollmöller, Karl 106, 109
 Vollstedt, Barbara 330f.
 Von der Mühl, Theodora (geb. Burck-
 hardt) 117, 136
 Voß, Richard 40

 Wachowski, Andy 375
 Wachowski, Larry 375
 Wachtler, Günther 144f.
 Wagenknecht, Christian 309
 Wagner, Karl 291
 Wagner, Richard 114
 Waldenfels, Bernhard 243f.
 Walther von der Vogelweide 107
 Walzel, Oscar 40
 Wander, Karl Friedrich Wilhelm 181
 Warning, Rainer 202, 206, 219
 Warsberg, Alexander Freiherr von 57
 Warsberg, Gustav Freiherr von 57
 Wartensleben, Gabriele Gräfin von
 (geb. von Andrian) 69

 Wartensleben, Konrad Graf von 69
 Wassermann, Jakob 42, 116
 Weaver, Sigourney 375
 Weber, Horst 122
 Weber, Max 145f., 162, 164, 167f.
 Weber, Regina 106, 113f.
 Wedekind, Frank 174
 Wehrli, Beatrice 50
 Wellbery, David E. 381
 Welzig, Werner 42, 52, 111
 Wendelstadt, Julie von 21
 Wendl, Fritz H. 198
 Wengraf, Moritz 139
 Werber, Niels 376
 Werkmann von Hohensalzburg, Else
 Baronin 20
 Wertheimstein, Franziska von 40, 62
 Wertheimstein, Josephine von (geb.
 Gomperz) 22, 40, 48, 50, 52, 66
 Westermann, Klaus 288
 Wetzl, Michael 362, 376
 Wiegand, Willy 42
 Wilbrandt, Adolf von 50
 Wilde, Oscar 19, 59f.
 Wilder, Thornton 116
 Wilderotter, Hans 114
 Willaschek, Wolfgang 180
 Wille, Bruno 171-185
 Willerich-Tocha, Margarete 290
 Wilpert, Gero von 156, 158
 Winckelmann, Johannes 145
 Winkler, Michael 105, 109, 147
 Winter, Josefine 23, 26, 41
 Winter, Moritz 11
 Winterstein, Eduard von 172
 Wirth, Uwe 376
 Witte, Karsten 369
 Witting, Gunther 113
 Wittstock, Uwe 354
 Wolf, Friedrich August 357f.
 Wolf, Hugo 50f.
 Wolfskehl, Hanna 9f.

Wolfskehl, Karl 10
 Wolters, Friedrich 109
 Worms, Alice de (s. Morrison)
 Worms, Constanze (Conny) de 22-24,
 41f., 50, 57, 69
 Worms, Franziska (Fanny) Baronin de
 22-26, 30, 42, 57, 79
 Worms, Henry de 22, 25
 Worms, Sophie de 23
 Worms, Werner 23
 Wörsching, Martha 291
 Worthington, Sam 375
 Wright, Christopher 12
 Wunberg, Gotthart 143, 156, 169, 362
 Yorck von Wartenburg, David 133
 Ypsilanti, Alexander 13
 Zeller, Bernhard 129
 Zeman, Herbert 290
 Zeyringer, Klaus 189
 Ziegler, Edward 116
 Zimmer, Heinrich 30
 Zinn, Ernst 215
 Ziolkowski, Theodore 271
 Zuckerkandl-Szeps, Berta 139
 Zweig, Stefan 105, 287, 297