

Nilpferde in den Gärten der Semiramis.

Hofmannsthals »Cristinas Heimreise« im Licht zeitgenössischer Rezeption (1910–1930)

Herausgegeben von Mathias Mayer

Einleitung

Die Geschichte der Fassungen von »Cristinas Heimreise« ist nicht nur kompliziert und langwierig – sie erstreckt sich von 1908 bis 1926 –, sie ist als Teil von Hofmannsthals Bühnenerfahrung auch schmerzlich, denn diesem von ihm selbst schließlich als »uneigentliches Theaterstück«¹ qualifizierten Werk blieb trotz vielfacher Bemühungen der Durchbruch versagt. Dabei ist gerade der Versuch, im Bereich der Komödie Fuß zu fassen, für die Bemühung um das »Soziale« von programmatischer Bedeutung: Der Bruch mit George, die Zusammenarbeit mit Richard Strauss und schließlich das gescheiterte Ringen um »Silvia im Stern« stellten bereits erschwerte Vorbedingungen dar. 1908 als »Florindos Werk« begonnen, aber nicht publiziert, folgten 1910 zwei Aufführungen der daraus hervorgegangenen Komödie »Cristinas Heimreise«, einmal im Februar 1910 in Berlin (drei Akte), dann im Mai 1910 in Budapest (mit der Opferung des Schlußaktes). Weitere Aufführungen – als Einakter »Florindo« 1921 und dann wieder in der Budapester Fassung 1926 an der Wiener Josefstadt – blieben folgenlos.

Dabei ist diese schmerzliche, durchaus aufschlußreiche Textgeschichte auch mit der Wahrnehmung durch die Zeitgenossen verknüpft. Schon die Dokumentation der Zeugnisse Hofmannsthals aus seinen Briefwechseln² konnte Einblicke in die Werkstatt bieten. Aber erst die Chronik der öffentlichen Aufnahme, überwiegend der Theateraufführungen, kann nun ein authentischeres Bild davon vermitteln, mit welchem Erwartungshorizont der Zeitgenossen eine Hofmannsthalsche Bühnenauffüh-

¹ BW Andrian, S. 373.

² SW XI Dramen 9, S. 731–836.

zung zu rechnen hatte. Aus den nachfolgend abgedruckten Rezensionen zwischen 1910 und 1930, ergänzt um wenige Stimmen von Lesern, die keine Aufführung beschreiben (Josef V. Widmann, Arnold Zweig, Arnold Gehlen), geht das mehr als kritische Klima anschaulich hervor, in das Hofmannsthals Komödie kam. Die vielfach ganz konkret greifbaren Vorbehalte sammeln sich zu einem in seiner Kritik eher noch geschärften Profil zeittypischer Argumente; so erfahren wir nicht nur, daß die Berliner Uraufführung vier Stunden dauerte, daß sich der Beifall von Akt zu Akt verringerte, sondern es schlägt sich auch die Enttäuschung vieler Beobachter nieder (und Hofmannsthal konnte sie ein Stück weit nachvollziehen), daß diese Komödie durch übergroßen Ernst zu sehr beschwert worden ist. Darüber hinaus aber zeigt sich hier ein theatergeschichtlich höchst anschauliches Spiegelbild der Reinhardt-Bühne, die Schauspieler werden im einzelnen gewürdigt und gewinnen noch im großen zeitlichen Abstand Plastizität. Mit Monty Jacobs, Siegfried Jacobsohn und schließlich Herbert Ihering meldet sich auch eine gewichtige Riege der zeitgenössischen Kritik zu Wort, mit Josef Viktor Widmann, der Budapester Aufführung und der französischen Besprechung von Tibal weitet sich die berlinzentrierte Wahrnehmung des österreichischen Stückes wenigstens zeitweise ins Mitteleuropäische. Immer wieder wird »Cristinas Heimreise« an den anderen Werken des Autors gemessen, besonders an »Der Abenteurer und die Sängerin«, jener schon 1899 gespielten Szene des gealterten Casanova. Dabei spielt nun, 1910, Hofmannsthals Entscheidung für die Prosa eine gewichtige Rolle – seine Sprache wird als vergleichsweise einfacher anerkannt, überwiegend aber als »getrocknetes Papierdeutsch« (Kp. 12. 2. 1910), als lebensfremde »Lese-frucht« (Rudolf Lothar), als »Literatur aus Literatur« (Paul Goldmann) kritisiert; nur Julius Elias hält energisch dagegen: »Der Prosa-Ausdruck ist von höchstem kolloquialen Reize; nichts Buchmäßiges haftet seiner Fülle an«. Hofmannsthal bekommt immer wieder das Urteil vorgehalten, sich ungebremst als Eklektiker der vorhandenen Literatur zu bedienen, er gilt dem Rezensenten der »Rheinisch-Westfälischen Zeitung« als bloßer Dekorateur. Was angesichts der hochdramatischen Stoffe einer »Elektra« oder eines »Ödipus« in der Anlehnung an vorhandene Stücke die filigrane Intertextualität Hofmannsthals zusammenhalten konnte, wendet sich nun, bei der Komödie, sehr viel kritischer gegen den Autor: Seine Lebensferne und blutleere Leblosigkeit – gerade das hatte man

der »Elektra« kaum vorwerfen können – treten für viele Kritiker um so deutlicher hervor, als die neue Komödie als Entwicklungsstadium, aber so gut wie nicht als Fortschritt des Autors gewertet wird. Richard Otto Frankfurter etwa findet den melancholisch-resignativen Unterton Hofmannsthals wieder, nimmt indessen am »babelschen Stilgewirr« erheblich Anstoß. Aber nicht nur am eigenen Werk wird der Autor gemessen, Hauptmann, Schnitzler und Wedekind werden zum Vergleich aufgeboten. Überdies wird die Komödie historisch eingeordnet, Goldoni und Lessing, die Wiener Posse, aber auch Iffland, Kotzebue und Birch-Pfeiffer werden – besonders angesichts des ursprünglichen Schlußaktes in Capodiponte – maliziös angeführt. Quasi stereotyp zieht sich die Beobachtung durch die Texte, daß Hofmannsthal hier seinen Don Juan geschrieben habe, wobei gelegentlich sogar Mozarts Oper herbeizitiert wird – nicht ganz unpassend, wenn man bedenkt, daß Hofmannsthal ursprünglich auch an ein Singspiel gedacht hatte. Die Dokumente bieten aber nicht allein theatergeschichtliche Zeugnisse, sie spiegeln – etwa in der sehr heterogenen Bewertung der Komik von Pedros exotischer Phantasie oder des (fast Thomas Bernhard vorwegnehmenden) Hausknechts – Einblicke in die zeitgenössische Mentalität, von der wir nun immerhin erfahren, daß »Prinzessin August Wilhelm« (!) die Aufführung empört vorzeitig verließ. Die Rezensionen werden hier zu einem Querschnitt wilhelminischer Positionen, – im Kontext kolonialistischer Perspektiven lesen sich die Gegenüberstellungen von Tomasos hinterindischem Heimweh oder von Pedros umgekehrter Sehnsucht nach der Schnelligkeit der »sehr guten Sache« bei den Häuptlingsfrauen fast als eine Globalisierung der Reise-Thematik. Denn die frühen Beobachter und Kritiker des Stückes haben eine erstaunliche Sensibilität für die spezifische Färbung der Komödie bewiesen: Nicht nur das Verhältnis von Stadt und Land wird aus dem Szenenwechsel von Venedig ins Gebirge thematisiert, auch der in der Komödie inszenierte, dann zu sehr belastete Zusammenhang von Fremde und Nähe, von Ferne und Heimat stellt das Zentrum der »Heimreise« in einen größeren Horizont. So lassen sich die Besprechungen denn auch für einen geschärften Blick auf die Identitätsproblematik des Lustspiels nutzen, wenn etwa Paul Zifferer die Verbindung zu Hofmannsthals Lebensthema der Wege und Begegnungen sichtbar macht: »An einem Kreuzweg begegnen einander die Menschen«, Einmaligkeit und Wiederholung, Dauerhaftigkeit und

Veränderung, Identität und ›Mobilität‹ werden miteinander verschränkt; aber diese subtilen Bezüge zum Verhältnis von Elektra und Chrysothemis, von Ariadne und Zerbinetta, sie sind offenbar mehr dem Text als der Bühnenpraxis zu entnehmen gewesen. Und das uneigentliche Theaterstück hat etwas von einem uneigentlichen Libretto.

Aber auch gezielte Hinweise zu Hofmannsthals Quelle, den Memoiren Casanovas, finden sich (bei Paul Goldmann und Hermann Kienzl); Hofmannsthals Handlungsverlauf wird an Casanovas Liebesgeschichte kritisch geprüft. Insofern bietet die vorliegende Sammlung auch Einblicke in die Quellenkritik und deren spezifische Bewertung; besonders kann die Rezeption mitverantwortlich gemacht werden für die von Hofmannsthal unternommenen Schritte, etwa den ursprünglichen Capodiponte-Schlussakt, der in Berlin nahezu plump gewirkt haben muß, für die Budapester Fassung zu streichen (das hatte Siegfried Jacobsohn empfohlen), wofür Hofmannsthal dann allerdings doch wieder heftig kritisiert wurde (von Eugen Mohacsi und Richard Specht): Die Opferung dieses Schlussaktes erscheint keineswegs als gelungen, nicht im Sinne eines organischen Fragments, sondern vielmehr als Verkrüppelung, – ein Zeichen dafür, wie schwer sich die Veränderungen am Text auf der Bühne plausibel machen konnten. Mit einem gewissen Mut zur Verzweiflung entschloß sich Hofmannsthal dann 1921 zur Konzentration auf den ersten Akt, der dann auch konsequenterweise nach der Hauptfigur »Florindo« benannt wurde.

Die Zeugnisse bieten somit ein ungeschöntes Bild einer zeitgenössischen Rezeption, die nach 1918 freilich nicht freundlicher werden konnte. Je kritischer die Bilanz ausfällt, desto deutlicher wird indessen die Repräsentation der seinerzeitigen Wahrnehmung, auf die Hofmannsthal produktiv zu reagieren versuchte. Dazwischen stehen die selbständigen Stimmen der Leser, besonders Arnold Gehlens 1925, die diesem Text jedoch seine ernsthafte Seite abzugewinnen vermochten.

Dabei ist nicht zuletzt der Zeitpunkt von Gehlens Würdigung aufschlußreich, 1925, als selbst der Dichter so gut wie alles Vertrauen in gerade dieses Stück verloren hatte. Doch im Unterschied zu manchen zeitgenössischen Versuchen, Hofmannsthals Werk in chronologischer Ordnung Revue passieren und dabei auch einem Werk wie »Christinas Heimreise« relative Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, stellt Gehlen gerade dieses Stück mit hohem Anspruch außerhalb der Werkgeschichte.

Zwar liegen »Der Schwierige« und »Jedermann«, auch »Das Salzburger Große Welttheater« vor, Gehlen aber erkennt in der »Cristina«-Komödie – als Entscheidung, die Welt als Komödie zu sehen – »das Resume eines ganzen künstlerischen Lebens, eine Konfession, die an Breite der Voraussetzungen schlechterdings nur mit den entsprechenden Werken Ibsens oder Hauptmanns vergleichbar ist«.

Die vorgelegten Rezensionen treten neben die umfangreicheren Sammlungen zur »Frau ohne Schatten«³ zum »Schwierigen«⁴ und zum »Andreas«.⁵

Für kompetente und schnelle Hilfe ergeht herzlicher Dank an Herrn Dr. Eckart Früh, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, sowie an Herrn Dr. Konrad Heumann, Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am Main.

Texte

10. Februar 1910, Paul Zifferer⁶

Das neue Lustspiel Hugo v. Hofmannsthals.
(»Cristinas Heimreise.«)

Heimfahrt: Man schüttelt die Hände, die sich einem entgegenstrecken, man blickt in feuchte Augen. Aber die Gedanken haben schon längst Abschied genommen. Es ist einem zu Mute, als stehe man zwischen zwei Welten. Dort lockt die Fremde. Hier ruft die Heimat. Jede Reise ist gleichsam ein Ausflug in ein neues Leben. Man bricht mit seiner

³ Claudia Konrad, »Die Frau ohne Schatten« von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Studien zur Genese, zum Textbuch und zur Rezeptionsgeschichte (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Hamburg 1988, bes. S. 138–340.

⁴ Douglas A. Joyce, Hugo von Hofmannsthal's »Der Schwierige«. A Fifty-Year Theater History, Columbia 1993.

⁵ Hofmannsthals »Andreas«. Nachträge, Nachfragen und Nachwirkungen, hg. von Matthias Mayer, in: HJb 7 (1999), S. 101–197.

⁶ 1879–1929, Schriftsteller, später Kultur- und Presseattaché bei der österreichischen Gesandtschaft in Paris.

Vergangenheit, löst sich von der Scholle, wird ein anderer. Zu Hause besinnt man sich dann, reibt sich die Augen. Das Erlebnis der Reise fällt von den Schultern wie ein buntes Maskengewand. Man verschließt es in einem Schrein, achtet seiner nicht mehr. Aber später, mitten im Alltag, holt man es hervor und lächelt, fühlt sich durch die Erinnerung seltsam beschwichtigt. Die Heimreise war eine Reise in den Frieden.

Diese Stimmung ist über das neue Lustspiel Hugo v. Hofmannsthals gebreitet. Nächster Tage schon wird es in Berlin lebendig über die Bühne schreiten. Aber jetzt gehört es noch dem Dichter. Wir betreten dessen Werkstatt, blicken über seine Schulter, während er an seinen Gestalten bosselt. Nun schiebt er den Vorhang beiseite. Ein zartes Bild entschleiert sich uns. In einer Barke, die gerade vom Ufer abstößt, steht aufrecht ein junges Mädchen. Ihr schlanker Körper ist in bäuerischen Sonntagsstaat gehüllt, silberne Nadeln durchbohren ihr Haar. Aber weich und abgerundet sind ihre Bewegungen. Ihre roten Lippen scheinen durstig geöffnet, ans Ufer geklammert ist ihr Blick. Und von drüben her vermeint man langgezogen, sehnsüchtig den Ruf zu vernehmen: Cristina!

Bevor wir Cristinas Heimreise erzählen, müssten wir eigentlich von der leichtfertigen Antonia sprechen und von ihrer jungen Schwester Teresa und von der hübschen Schneidersfrau zwei Häuser um die Ecke. Denn sie alle hat Florindo um Cristinas willen betrogen, wie er sie vorher eine mit der anderen betrog. Cristina schickt sich gerade an, abzureisen. Halbwüchsige Bursche bringen ihr Gepäck, einen ganzen Berg von Körben und Taschen und zu oberst ein kleines Vogelbauer, auf dessen Stäbe sie in verträumter Zärtlichkeit ihre Lippen preßt. Von Antonias Fenstern aus hat Florindo das Spiel betrachtet. Mit wirrem Haar, einen Mantel lose umgeschlagen, läuft er auf die Straße, bleibt dicht vor Cristina stehen, die er mit seinen Blicken verzehrt: »Der Vogel hat zu viel! Das unvernünftige Tier verdient nicht dieses Übermaß von Glück. Ich will nicht, daß Sie ihn vor meinen Augen küssen. ...« Die Barke stößt vom Ufer, Cristina lächelt verwirrt. Ihr Lächeln sagt: Wer mich lieb hat, folgt mir. ... Gleich wird sie verschwunden sein. Vor wenigen Minuten erst ist sie Florindo begegnet. Und er kam aus den Armen einer Dirne. Aber nun ist ihm zu Mute, als könne er nimmer ohne Cristina leben. Da springt er der Barke nach. Am Ufer harrt seiner ein kleiner Bub mit dem Brieflein einer amourösen Dame. Er hat den liederlichen Herrn Florindo in der ganzen Stadt gesucht von einem Spielsaal zum andern. Neben dem Buben steht

Antonia und ringt verzweifelt die Hände. Die kleine Teresa hält sich abseits und verspottet die Schwester. Aber Florindo hört nicht mehr die weinerliche Stimme des Knaben, er sieht nicht die Tränen Antonias, nicht die verächtlich emporgezogenen Lippen Teresas. Er sitzt in schaukelnder Barke zu Cristinas Füßen und flüstert ihr törichte Worte der Liebe zu.

In einem kleinen Gasthof am Wegesrande werden Geigen und Flöten gestimmt. Treppauf, treppab wirbelt das Gesinde: der alte Romeo, das Küchenmädchen, der Hausknecht. Über die weißgedeckte Tafel sind Blumen gestreut. Die hohen Spiegel an den Wänden strahlen den Schein flimmernder Lichter aus, die in breiten Armleuchtern prunken. Verstaubte Flaschen werden entkorkt, aus der Küche strömt Bratengeruch. Man hört das Klappern der Teller und das leise Klingen von Gläsern, die gegeneinanderstoßen. Dann heben die Musikanten zu spielen an. Der Herr Florindo hat selbst alle Anordnungen getroffen. Er hat persönlich die Speisen ausgewählt und die Besonderheiten ihrer Zubereitung anbefohlen. Er ist geschäftig wie ein verliebter Page und aufgeregt wie eine junge Hausfrau, die zum erstenmal Gäste bewirbt. ... Und Florindos Gast ist Cristina.

Florindo weiß es: »Alle Frauen sind gleich. Es ist nur schamlose Neugierde, die uns vorspiegelt, sie wären verschieden. Es liegt etwas Bubenhaftes darin, etwas Niederträchtiges.« Aber er wirbt um Cristina, als habe er vorher nie um ein Mädchen geworben. Wie ein guter Schauspieler läßt er sich von der eigenen Rolle überzeugen. Er betört sich selbst, um Cristina zu betören. Er spricht von den Gnaden der Ehe, die das Leben erst lebenswert gestaltet, er spricht von der Glückseligkeit unverbrüchlicher Treue. Die Fabel von Philemon und Baucis preßt ihm die Tränen in den Hals. Und Cristina vertraut seiner Lüge, weil sie fühlt, daß ihm die Lüge Wahrheit ist. So sinkt sie in seine Arme. ...

Indessen sitzt unten in der einsamen Wirtsstube Florindos Freund, der Kapitän Tomaso. Aus fernen Ländern ist er heimgekehrt. Cristinas Heimat ist seine Heimat. Er sitzt gerne in einem Wirtshaus. Er findet, dies sei eine schöne, freundliche Einrichtung. In einem Wirtshaus wartet dieser plumpe Kapitän auf die Liebe. Er ist schüchtern wie ein Schulmädchen. Die Liebe ist ihm ein zartes, gebrechliches Ding, das man nicht mit groben Händen anfassen darf. Er hat sein Leben lang alles ertrotzt und erzwungen, darum will er jetzt demütig ausharren, bis die Liebe sich an ihn verschenkt. Aber er harrt vergeblich. Sogar die

leichtfertige Antonia ist ihm entschlüpft, die Florindo doch von sich stieß. Und er wagt es kaum, seine Augen zu Cristina zu erheben, da hat schon Florindo in einer einzigen Nacht alle Seligkeit der Liebe ausgeschlürft, hat alle Wünsche, alle Schwüre, ja Cristina selbst vergessen. Die steht nun da, übers Treppengeländer gebeugt, die Augen tränenleer, einem nachblickend, der längst von dannen zog.

Dieses Lustspiel trägt alle Voraussetzungen einer Tragödie in sich. Die Wolken der Handlung ballen sich zu einem Gewitter. Eine Frau steht zwischen zwei Freunden. Zwei Welten scheinen gegeneinander zu prallen: Glaube und Frivolität, Schwermut und Leichtsin, Treue und Verrat. Gemeine Menschen würden gegeneinander losschlagen. Aber dem Kapitän Tomaso liegt nichts ferner, als seinen Freund Florindo zu hassen. Er begreift die Handlung Florindos gerade darum, weil er ihrer nicht fähig wäre. Er bewundert seinen Freund ob seiner Gewandtheit, ob seiner geschickten Manieren. Er schätzt die Eigenschaften, die er selbst nicht besitzt, er mißt sich nicht nach des andern Maß, er richtet nicht. Er tritt bescheiden zur Seite. Er findet sich mit seinem Schicksal ab, ohne sich zu verwundern, ohne zu murren. ... Wie er dann Cristina leiden sieht, eilt er ihr zu Hilfe und tröstet sie. Dies dünkt ihm ganz selbstverständlich in seinem vornehmen, geraden Gefühl. Er handelt, wie es ihm natürlich scheint, zu handeln. Er denkt gar nicht daran, daß sich noch alles zum besten wenden könnte, wie er Cristina in die Berge hinauf begleitet. Die Liebe besucht ihn plötzlich wie eine ganz große Überraschung. Er hat doch nicht umsonst gewartet.

Cristina liebt den Kapitän Tomaso. Sie mußte Florindo begegnen, um mit dem Kapitän die Heimreise anzutreten. Sie mußte selbst reif werden, um Reife zu verstehen. Noch schwankt sie zwar. Ihr natürliches Empfinden strebt zu Tomaso, ihre innerliche Güte, das Mütterliche in ihr fühlt sich zu der Güte des Kapitäns hingezogen. Aber sie glaubt, sich selbst zu verraten, wenn sie den Mann verrät, der sie zum Weibe machte. Ihr Mund sagt Ja zwischen Lachen und Weinen, ehe noch ihre Seele Ja zu sagen vermag. Über ihre Seele bleibt ein Schleier gebreitet. Den kann nur Florindo heben. Man fühlt es, daß diese beiden Menschen einander noch einmal begegnen müssen. Florindo begleitet eine Gräfin durchs Gebirge, wieder ganz im Banne des Augenblicks stehend, der neuen Minne ergeben. So sieht ihn Cristina wieder. Tomaso und Florindo stehen nebeneinander. Dem einen hat sich Cristina hingeeben, aber den

anderen liebt sie. Florindo konnte sie zum Weibe machen, aber nicht ihr Gatte sein. Als Wiederkehrender hat er keine Macht mehr über sie. Cristina zürnt ihm nicht, sie reicht ihm die Hand zum Abschied, sie wendet sich von ihm. Nun erst ist sie frei.

An einem Kreuzweg begegnen einander die Menschen. Manche lächeln einander zu, unterbrechen ihren Lauf, um Grüße zu tauschen, schreiten wohl eine Strecke weit zusammen. Die Lebenspfade durchkreuzen einander, und es scheint ihre Bestimmung, einander immer wieder zu durchkreuzen. Die erste Begegnung ist Liebe, die zweite Freundschaft, Gleichgiltigkeit, Haß. Oder man beachtete die erste kaum und bei der zweiten ist's einem zu Mute, als habe man sein Leben lang ihrer geharrt. Was ein Verhängnis schien, wird zur Erlösung. Jede Begegnung ist ein Schicksal. ... Dem einen dünkt sie eine gefällige Vorsehung, die lächelnd die Schritte der Menschen lenkt, dem anderen eine Zufälligkeit, die ihn verwirrt und peinigt.

Im kleinen Gasthof am Wegesrande steht knurrend, mißmutig der Hausknecht, über einen Haufen Schuhe gebeugt. Er haßt die Menschen, er glaubt, zugleich mit ihrem vertretenen Schuhwerk ihre mißratenen Existenzen in Händen zu halten: »Sie kommen, man weist ihnen ein Zimmer an, sie machen Unreinlichkeiten und gehen wieder. Es gibt nichts Dümmeres unter der Sonne als dieses ewige Ankommen und Wiederabfahren.« Seine Augen folgen mißgünstig der Strömung. Er verabscheut sie, weil er selbst nicht zu schwimmen versteht. ... Sein Widerpart ist Cristinas Onkel, der alte Pfarrer Don Blasius. Der sieht das Leben Jahr um Jahr an sich vorüberziehen und nickt ihm freundlich, wohlwollend zu. Er kann nicht mitreisen, aber er weiß: Es geht alles seinen rechten Weg. Wie dann Pasca, die Magd, den liederlichen Herrn Florindo einen hergelaufenen Menschen nennt, sagt Cristina selber unter Tränen lächelnd: »Irgendwo hergelaufen kommt ein jeder. Uns hat schon der Richtige zusammenlaufen lassen.«

Alle diese Menschen suchen die Liebe; jeder auf seine Weise. Cristina ist aus dem Gebirge in die Stadt gekommen, um einen Bräutigam zu erwählen. Und wie sie schon daran verzweifelt, den Würdigen zu finden, gerade auf der Heimreise begegnet sie dem Liebsten, begegnet sie dem Freunde. Kapitän Tomaso hält die Liebe an sich nicht für erstrebenswert. Er verlangt von ihr die Erfüllung all dessen, was ihm bisher fehlte. Er will von der Liebe wie von weichen Händen gestreichelt werden. Sein

Dasein, das rau und unstet gewesen ist, verlangt nach der Liebe, um sich ans Dauernde, ans Ewige zu gewöhnen. Auch der flatterhafte Florindo sucht die Ewigkeit zu erfassen, festzuhalten. Aber die Liebe zerbröckelt unter seinen Fingern, die töricht zugreifen. So verdurstet er beim vollen Becher. So stürmt er immer wieder von neuem der Liebe nach und findet nur Leidenschaft. Er bleibt »un éternel recommenceur« wie Frau Natur selbst.

Dann begegnet uns eine komische Figur im Spiel, der Malaye Pedro. Kapitän Tomaso hat ihn mit nach Europa gebracht. Ihm erscheint unsere Liebe als umständliche Geisterbeschwörung, als geheimnisvoller Zauber, als eine schwer zu erforschende Kunst. Er verneigt sich vor der Liebe, er gibt sich ihr zu eigen, er bewundert sie. Aber er kann doch nicht begreifen, warum Dinge, die ihm bisher einfach und selbstverständlich galten, plötzlich eine so feierliche Gestalt annehmen. Er trägt die europäischen Sitten wie einen bunten Mummenschanz. Man fühlt, wie er sich mühsam zurechtastet. In ihm triumphiert unsere Gesittung und verzerrt sich zugleich. Wie ein toller Karneval schließt rings um ihn die Liebe ihren Reigen. Und mitten durch zirpt das leichtsinnige Liedchen Florindos: »Ach, für unsere schönsten Spiele sind der Stunden uns nicht viele, ach nicht viele uns beschert.«

Die Gestalten des neuen Lustspiels Hugo v. Hofmannsthals sind moderne Menschen. In ihren vollklingenden Namen spiegelt sich ein südlicher Himmel, und wir begegnen ihnen auf dem Wege, der von Venedig nach Capodiponte emporsteigt. Doch ihre Sprache ist der österreichische Plauderton. Cristinas Heimreise führt nach Wien. ... Es hat immer Frauen gegeben, die sich in griechischer Gewandung malen ließen, um ihr Bild den Launen der Mode zu entziehen. Cristina hüllt sich lose in das Kleid des achtzehnten Jahrhunderts, aber dieses Kostüm entrückt sie uns nicht, es hebt sie aus der Zeit.

Jede Gestalt dieses Lustspiels führt ihr besonderes Dasein. Hat jede ihre besondere Aufgabe. Doch sie alle durchströmt ein gemeinsamer Gedanke, eine gemeinsame Sehnsucht nach dem Ewigen. Über den Menschen steht die Welt. Die Ehe ist deren Grundlage. In dem naiven Pedro wird ihr Begriff geläutert. Durch die Liebe reist ihr Cristina entgegen. Florindo sucht, Tomaso findet sie. Die Begegnungen sind Zufall, meint der schlichte Pfarrer Don Blasius, aber die Ehe ist von Gott. Alle Gestalten werden gleichsam von den Armen einer Wage gehalten, die

nach keiner Seite hinneigt, weil Kräfte und Lasten gleich verteilt sind. Zwei Welten begegnen einander, aber sie zerstören nicht, sie beleben.

Cristinas Reise konnte ins Verderben führen, und sie führt ins Glück. Das mag nachdenklich stimmen. Ist nicht jede Tragik ein Mißverstehen? Wir Menschen alle, die einander irgendwo in einem kleinen Gasthof am Wegesrande begegnen, sind Träger desselben Schöpfungsgedankens. Wir alle müssen ihn erfüllen und gerade dann am meisten, wenn wir ihn zu verneinen glauben. Warum einander zürnen? Wer die Welt mit reifen Augen betrachtet, dem schwindet aller Haß, und es scheint ihm vergnüglich, daß die Menschen auf ihren törichten Wegen und Umwegen doch zum gleichen Ziele laufen. Wer allen Griesgram zu Hause läßt, dem bauen sich Brücken über die tiefsten Abgründe, und er reist durch das Leben wie durch ein frohes Spiel.

(Neue Freie Presse, Wien)

<12. Februar 1910>, M<onty> J<acobs>⁷

Deutsches Theater. Zum ersten Male: »Cristinas Heimreise«, Komödie von Hugo von Hofmannsthal.

Mit seiner ersten Prosakomödie hat Hofmannsthal einen stark bestrittenen Erfolg gewonnen, nicht den vollen Triumph, den die Freunde der Poesie gerade diesem Autor wünschen. Er hat die Bühne aufs neue reich beschenkt, aber er ist ihrer wieder nicht Herr geworden.

Sein Lustspiel, von dem noch die Rede sein wird, könnte »Der Abenteurer und die Pächterin« heißen. Denn es verjüngt den gealterten Casanova, den Helden des funkelnden Versdramas »Der Abenteurer und die Sängerin«. Diesmal heißt er Florindo und springt in seiner Sünden Maienblüte dem Bauernmädchen Cristina in die Barke, als sie von Venedig heimwärts fährt. In der ersten Reisenacht erobert er sie, um ihr sofort, von Don Juans Wanderstern verlockt, zu entwinden. Ein Abenteurer, nichts weiter, auch nicht für das Mädchen. Denn als Florindo sie in ihrem Dorf, bei flüchtiger Rast, wiedersieht, hat sie als Braut eines reifen Verehrers ihr Bauernschicksal gefunden, tapfer und ohne Reue.

⁷ 1875–1945, Berliner Theaterkritiker, ab 1921 Feuilletonchef der »Vossischen Zeitung«.

Dieses leichte Spiel wird in seinen Präludien von einer wundervollen Heiterkeit getragen, im Tanzrhythmus der Jugend, des Rokoko, des Südlands. Wenn es dann schließlich beim Problem landet, beim Widerspiel von Haus und Freiheit, von Weib und Mann, dann ist die Geduld der Zuhörer gefährdet, dann hebt die Komödie sich nicht zur Höhe ihrer eigenen Ansprüche.

Die Ökonomie, die dem Dichter mangelt, hätte der Regisseur aufbieten müssen. Aber Reinhardt bremste, statt zu spornen, zum Vorteil des Liebhabers Florindo-Moissi, der niemals verführerischer, der Komiker Schildkraut und Arnold, die niemals wirksamer waren. Nicht zum Vorteil der Dichtung.

(Berliner Tageblatt)

12. Februar 1910, Monty Jacobs⁸

»Cristinas Heimreise.« Zur Aufführung im Deutschen Theater

Das war eine Premiere, wie sie sich unsere unbarmherzigen Logiergäste aus der Provinz wünschen, wenn sie ausziehen, um in den Berliner Theatern das Gruseln zu lernen. Man konnte sehen, wie der Autor zum Vorschein kam und wie ihn der Erfolg umrauschte. Man konnte studieren, wie die Stimmung allmählich umschlug und wie jählings der Sturm da war, Lachen und Pfeifen mitten im Applaus; endlich unsere neueste Errungenschaft: die Wahl der Hervorgerufenen durch ungeklärte Akklamation.

Hätten wir statt dieser Spektakel die freundlichere Sitte der öffentlichen Generalproben, so könnte die Kritik jetzt praktische Dramaturgie treiben. Denn eins wurde gestern allen klar, den Wohlmeinenden wie den Respektlosen, daß nämlich Hugo v. Hofmannsthals Komödie nicht vier Stunden dauern dürfte.

Um das Überflüssige zu tilgen, muß freilich erst einmal festgestellt werden, was denn eigentlich zu retten sei. Also fort mit den Episoden, herunter mit den Schalen! Dann bleibt als Kern das Lustspiel vom verführten, verlassenen Mädchen. Ein Lustspiel? Darüber kommt kein

⁸ 1875–1945, Berliner Theaterkritiker, ab 1921 Feuilletonchef der ›Vossischen Zeitung‹.

Mann hinweg. Hebbels Menschen widerrufen diese Regung erst, wenn sie sterben. Die junge Cristina aber und ihr Schiffskapitän Tomaso bleiben am Leben und beide werden eine glückliche Ehe am Bauernherde führen. Sie kommen darüber hinweg. »Es widerfährt einem halt allerlei, wenn eins auf Reisen geht,« sagt Cristina. Selbst als der Verführer, der Verräter, selbst als Florindo ihr wieder vor die Augen tritt, trübt sich die Ruhe ihrer Seele nicht. »Der hat mir nichts weggenommen.« Sie weiß es.

Aber der Zuschauer weiß auch sein Teil. Er würde der Bekennerin im Reifrock ihre tapfere Ethik gern glauben. Doch daß ihre Meinung sonderlich wichtig sei, das will ihm nicht in den Kopf. Denn das Lustspiel vom verlassenen Mädchen hebt erst knapp vor Toresschluß an, im letzten Akte einer bunten Komödie. Bis dahin ist Cristina eine Nebenperson, und Else Heims wahrte ihr den Rang einer frischen Landpomeranze ohne viele Anfechtungen der Seele. Wenn sie auf einmal als Locandiera das Heft in die Hand nimmt, so scheint die Überraschung groß und die Wirkung klein.

Wir müssen das Problem also anders packen. Fort mit den Episoden! Da gibt's Spielraum in Hülle und Fülle. Soll der brave Kapitän Tomaso über die Klinge springen, mit seiner hellen Herzenslust am heimatlichen Europa, nach fünfunddreißig Jahren unter malaiischem Himmel? Er brauchte nicht immer so ungefüge zu wirken, wie in Diegelmanns Gestalt, beinahe eine festgefahrene Fregatte statt eines Seemanns im Hafen. Aber ich möchte ihn nicht missen, wenn er die Silbernadeln im Haar der Mädchen anstaunt, die Tracht seiner Mutter. Lieber mag seinem Diener Pedro das Mundwerk verboten werden, dem gelben Mestizen, wenn Rudolf Schildkraut auch noch so erfinderisch der Monotonie seines kauderwelschen Humors abzuhelfen weiß. Sollen wir am Ende auch den Menschenfeind mit der Stiefelbürste, den Hausknecht fortstreichen, der so unwiderstehlich mit Viktor Arnolds Stimme über Gott und die Welt raisonniert?

Episoden über Episoden! Casanovas Welt, schon einmal von Hofmannsthal im »Abenteurer« verklärt, erschließt sich aufs neue. Nicht sein Name, aber sein Sinn feiert im jungen Florindo Auferstehung. Er soll Cristina, die Reisende, verführen – das ist seine Mission im Drama, basta. Doch er nimmt sich andere Rechte. Wenn er über die Bühne braust, so atmen die Frauen schwer und die Männer predigen tauben Ohren. Das ist nicht mehr der Chevalier de Seingalt, der Schwätzer und

Prahler. Das ist die Jugend, auferwachsen in Venedig, wo – Anatole France dient als Eideshelfer – der Himmel Wasser und Erde liebkost, befreit und beschwingt in der Zeit der Grazie und der wandernden Weltbetrüger. Das ist Florindo, wie sich die Courtisanen um ihn raufen, wie er, ein verwöhnter Schlingel, zur Seligkeit aufsteigt und den Rivalen die Tür vor der Nase zuschlagen läßt. Florindo, wie er von den Geschminkten zu den Reinen, von den Mägden zu den Gräfinnen taumelt. Er sieht Cristina, die Pfarrersnichte, vom Fenster, jagt hinab mit zerzaustem Haare, und wenn ihre Barke abstößt, so trägt ihn ein Sprung mitten hinein in das Fahrzeug. Er läßt im Gasthofe die Musikanten kommen, und alles wetteifert, ihm zu dienen, wenn er seine Liebste zum ersten Male bei Schein der Armleuchter sehen will. Eine Unbekannte steigt beim Morgengrauen die Treppe hinunter und ein paar Worte genügen, um Don Juans Erben der neuen Beute auszuliefern.

Es war fürwahr nicht Alexander Moissis erobernde Anmut allein, die alle diese Abenteuer in bunten Lichtern glänzen ließ. Denn Hofmannsthal's Venezianer verscherzt sich die Gunst der Stunde niemals durch Wehleidigkeit, durch Selbstbespiegelung, durch Prahlerei wie all die andern Don Juans auf unserer modernen Bühne. Der Übermut trägt ihn auf goldener Wolke über die Skrupel hinweg, die Laune heißt sein Gesetz, und wenn er einmal, als Amateur, über Liebe und Frauen philosophiert, so beschwört er feierlich im nächsten Akte die Gegenmeinung.

Dieser umleuchteten Gestalt sollen wir ihr Recht verkürzen, weil das Präludium zum Cristinen-Drama sonst zu lange währt? Nein, denn sie ist echter als die Komödie vom verlassenen Mädchen mit ihrer erzwungenen Goldonischen Einfalt, mit ihrem unbekräftigten ethischen Ideal. Beide Teile, nur locker zusammengefügt, lassen sich nicht in den Rahmen eines Bühnenabends zwingen. Das hat die gestrige Aufführung mit ihrer Scheu vor dem Rotstift, mit ihrem bedächtigen Spieltempo erwiesen. Retten wir also, was sich zu verteidigen lohnt, nämlich Figur und Erlebnis des Florindo auf Kosten seines Opfers Cristina. Für den Abschluß dieses Vorspiels hat Hugo v. Hofmannsthal längst gesorgt. Denn das Deutsche Theater braucht ja nur den Sprung vom jungen zum ergrauten Casanova zu vollziehen, indem es auf die Florindo-Szenen das allzu schnell vergessene Versdrama vom »Abenteurer und der Sängerin« folgen läßt.

(Berliner Tagblatt)

12. Februar 1910, A<lfred> K<laar>⁹

Neueste Nachrichten. Deutsches Theater.

Zum ersten Mal: »Christinas Heimreise«, Komödie von Hugo v. Hofmannsthal.

Es ist leichter nachzufühlen, was Hugo v. Hofmannsthal mit seiner wunderlichen, in Einzelheiten verschwenderischen und im Ganzen doch armen Komödie von gestern gewollt hat, als einzusehen, warum er mit dieser Fülle von Gesichtern, die sanft vorüberschweben, ohne sich zu verdichten, mit diesen sentimental-humoristischen, sinnlich-übersinnlichen Träumen, die für die vertrauliche Mitteilung an einen Freund, etwa an einen intimen Leser, bestimmt scheinen, auf die Szene hinaus drängte und seine spielerischen Studien der Ungeduld eines erregbaren und Erregung heischenden Theaterpublikums preisgab. Es handelt sich um eine Reise im vielfältigsten Sinn, um eine Fahrt von Venedig in die Dörfer der norditalienischen Berge, um eine Wanderung durch alle erdenklichen Stile, die der Kenner mit sichtlichem Behagen auskostet und als geschmackvoller Eklektiker in einander arbeitet, zugleich um eine Wanderung durchs Leben, durch die Romantik der kecksten Liebesabenteuer, in deren Frivolität auch fromme Gemüter hineingezogen werden, zur Befriedigung des Biedermeiertums, durch Sinnenlust zum Seelenfrieden, durch Verzückungen der Jugendtollheit zum Triumph der reifen Männlichkeit und Weiblichkeit. Der Weg ist in drei Stationen und sechs Bildern anschaulich gemacht, in denen eine Fülle literarischer Kultur steckt, die freilich den Dramatiker zuletzt die primitivsten Anforderungen des Theaters vergessen ließ. Die erste Szenenfolge, die noch einen hüpfenden dramatischen Gang hat, spielt in Venedig und stellt den Abenteurer Florindo, eine Art Casanova, in den Mittelpunkt einer bewegten Nacht. Dieser unermüdliche Liebesheld sinkt aus den Armen einer Curtisane in die einer zweiten und verzückt sich zuletzt an einem unschuldigen Landmädchen, an der reizenden Christina, die in Gesellschaft ihres Onkels, des Pfarrers von Capodiponte, sich eben anschickt, Venedig zu verlassen, wo ihr väterlicher Beschützer vergeblich einen rechtschaffenen Mann für sie auszuwählen versucht hat. Florindo, dem

⁹ 1848–1927, Bühnenschriftsteller, Literaturwissenschaftler und Journalist.

in dieser Schönen ein neuer, ungeahnter Reiz aufdämmert, und der Eindruck auf die Sinne Christinas macht, schließt sich den naiven Leuten als willkommener Reisegesellschafter an, und in derselben Richtung tritt sein Freund, der bejahrte Schiffskapitän Tommaso, mit seinem Diener, einem Mischling von halb-malayischer Abkunft, einem notdürftig zivilisierten Caliban, dem er als seinem Lebensretter verpflichtet ist, die lang ersehnte Fahrt in sein Heimatdorf an. Im Gasthaus einer Zwischenstation treffen all diese Wanderer zusammen. Florindo bietet da alle seine Verführerkünste auf, um durch ein glänzendes Fest seine harmlosen Freunde zu blenden und eine Liebesnacht mit Christina zu feiern, die in ihm den künftigen Gatten sieht und sich ihm mit der Naturgewalt der ersten Liebe ergibt. Kaum aber, daß Christinas Magd und ehemalige Erzieherin, die rechtschaffene Pasca, zur Kenntnis des kecken Abenteurers gelangt, und den erschreckenden Zwischenfall in die Bahnen einer rechtschaffenen Verlobung zu lenken versucht, ist der Bräutigam wider Willen, der nach Venedig zurückgeschickt wird, auch schon entschlossen, sich für immer aus dem Staube zu machen. Eine problematische Gräfin, die ihm in den Wurf kommt, hat ihn sofort in ihrer Gewalt, und er bietet schlagfertig all' seinen Witz auf, um den Schiffskapitän als seinen Stellvertreter zum Reisebegleiter der Pfarrersnichte zu machen. Die letzten Bilder zeigen uns dann, wie die Dinge sich in Capodiponte entwickeln. Nach zwei Monaten, in denen Florindo nichts von sich hören ließ, weiß Christina, daß sie zum Opfer eines Irrtums geworden. Der Kapitän seinerseits, der zwischendurch der Gast der jugendlichen Posthalterin gewesen ist, wagt es kaum, einzugestehen, daß Christinas Besitz die Erfüllung aller seiner Heimats- und Lebensträume wäre. Aber das kluge, rechtschaffene Mädchen, das sich durch ihren Jugendirrtum nicht für entwürdigt hält, ermuntert das alte, gutmütige Kind, und Florindo, der auf neuer Liebesfahrt begriffen, kurze Rast in Capodiponte macht und in seiner Eitelkeit eine Gebrochene, Trostbedürftige zu finden wähnt, wird Zeuge eines soliden Glücks, das durch ihn hinter seinem Rücken zu stande gekommen ist. Diese kurze Skizze eines dürftigen Inhalts gibt freilich keine Vorstellung von den mannigfachen literarisch angehauchten Episoden und Stilornamenten, die Hofmannsthal in die kleine, nur in wenigen Momenten spannende, meist in behaglich-epischem Tempo dahinschleichende Handlung hineingearbeitet hat. Das Kolorit im örtlichen Sinne ist freilich nur in den ersten, venezianischen

Szenen gewahrt, die im Stile der verwegensten Renaissance-Novelle das sinnliche, lustdurchglühte Treiben einer italienischen Nacht veranschaulichen. Die folgenden Bilder haben mehr das Zeit- und Ortsgepräge der deutschen Postschneckenperiode, den ländlichen Biedermaierstil unserer nordischen Welt. Literarisch aber liegt der eigenartige Versuch vor, die ganze Tonfärbung dem Situations- und Szenenwechsel derart anzupassen, daß wir Zug um Zug durch die verschiedensten Tonarten hindurchgeführt werden. Auf den Anschlag der Renaissance-Novelle folgt ein Capriccio der innigsten Romantik; dann schwirren in den Gasthausszenen die verschiedenartigsten Weisen klassischen Humors aus dem vorigen Jahrhundert durcheinander, Lessing-Reminiscenzen – es gibt einen Moment, in dem ein mürrischer Hausknecht, der freilich in der Hauptsache aus der Wiener Posse empfangen ist, die Rolle des Just mit großer Treue spielt – Shakespeare-Schlegelsche Tonart, die in einigen grotesken Wendungen unverkennbar ist, dazwischen Kotzebue, dessen Kleinstädter-Humor über die Bühne huscht, und selbstverständlich mitklingend echt Hofmannsthalsche Melancholie der Blasiertheit, die in der Frage der Gleichheit und Ungleichheit der Frauen die Geheimnisse aller Lebemänner mit Geist verrät. Diese Stilspielereien gehen soweit, daß Hofmannsthal im letzten Akt, in dem der versöhnlich-sentimentalen Wendungen, auch vor Ifflandscher Konvention und Birch-Pfeifferschen Theaterkünsten nicht zurückschrickt. Diese Eklektik, in der fraglos ein feiner Geschmack die Teile verschiedenster Herkunft künstlerisch zum Mosaikbilde zusammenfaßt, beschäftigt den Literaturkenner; aber es mangelt zuletzt doch ebensosehr die kraftvolle Einheit, die ein Lebensbild überzeugend macht, wie der dramatische Puls, der im Theater den Ausschlag gibt. Das Schicksal des Abenteurers läßt kalt – das des Mädchens, das über seinen sogenannten »Fall« sofort hinwegkommt, ist undramatisch, weil in der geraden, derb gesunden Natur, die ihren Stolz bewahrt, im Grunde gar kein Konflikt vorhanden ist. Die Geschichte des Kapitäns bewegt sich in ausgetretenen Gleisen. Das Stück lebt von zierlich-stilisierten Episoden, die allenfalls eine literarische, aber keine dramatische Existenz begründen können. Was für dies Episoden und für die spielende Stilfreudigkeit Hofmannsthals szenisch geleistet werden kann, hat das Deutsche Theater redlich geboten. Das Stückchen Venedig in den ersten Bildern, die Szenerie des Gasthauses auf der Zwischenstation, Christinas bäuerlich-patriarchalische Häuslichkeit – all' das war

charakteristisch herausgearbeitet. Schildkraut war virtuos in der Rolle des malayschen Mischlings, affenhaft, halb tierisch und dabei doch liebenswürdig. Moissi fand im Florindo eine Rolle, in der er seinen glücklichen Ton für Lüstlinge, die sich Gefühle vortäuschen, verwerten konnte, Diegelmann gab dem Kapitän eine würzige Art der Biederkeit, die Heims hatte für die Christina die Schönheit und den Ton bäuerlicher Gesundheit, wenn auch nicht die rechte Glut für die Szene der Hingebung, Arnold war als Hausknecht von gediegenster Komik, Pagay überaus echt in der sanften Gutmütigkeit des Pfarrers, kurz – alles Wesentliche war auf die mannigfaltigen Töne der Komödie gestimmt. Aber nur die ersten Akte, in denen ein rascheres Tempo der Vorgänge die Erwartung weckte, hatten ausgesprochenen Erfolg; später wechselte unheimliche Ruhe mit einem Kampf zwischen Applaudierenden und Zischenden, und nach dem letzten Akte gewann die Opposition die Oberhand. Eines hat Hofmannsthal jedenfalls durch diesen Versuch bewiesen: daß ihm humoristische Wirkungen und Stimmungen nicht fremd sind; hoffentlich nutzt er diese Gabe reifer Künstlerschaft einmal zu einem, aus dem Leben heraus geborenen Lustspiel. »Christinas Heimreise« ist nur eine interessante Literaturstudie.

(Königlich privilegierte Berlinische Zeitung
von Staats- und gelehrten Sachen, Morgenausgabe)

12. Februar 1910, *Rheinische Frankfurter*¹⁰

Cristinas Heimreise.
Hofmannsthals Komödie im deutschen Theater.

Den neuen Komödienstil hat auch Hugo von Hofmannsthal nicht gefunden. Es sind Anläufe zu Neuem, auch zum Guten vorhanden. Humor und Witz finden sich, allerdings nur auf eine Figur gehäuft, und auch in ihr durch Mangel an Beschränkung zum Schluß ohne Zündkraft; bei näherem Zusehen aber zeigt sich, daß der bunte und wechselbildnerische Eindruck des Ganzen nicht dem Durcheinanderwirbeln von Lebensmög-

¹⁰ 1873–1953, Rechtsanwalt, Notar und Theaterkritiker.

lichkeiten, sondern der nicht immer geschmackvollen Mischung verschiedener Stile zu danken ist. Eine Komödie also der Formen, nicht des Inhalts. Die Grotteske steht neben der epischen Kleinmalerei, Stimmungslyrik neben dem Abenteuer, der Frivolität und der Sentimentalität. Und man kann nicht behaupten, daß planvoll und mit künstlerischer Technik ein farbiges und verwickeltes Ornament in einen Teppich gewirkt wäre. Oft scheint es, als ob fahrigte Kinderhände in Willkür und spielerischer Lust verbrauchte Reste auf gut Glück ineinander gehaspelt hätten.

In der Fabel knüpft Hofmannsthal an das Werk von ihm an, das ich am meisten liebe: *Der Abenteurer und die Sängerin*. Wie dort steht eine Casanovafigur in Venedig vor uns. Florindo, Muster aller Untugenden und selbstverständlich darum Liebling von aller Untugenden Meisterinnen. Keine Frau kann ihm widerstehen. Nach toller Nacht mit dreien begegnet er früh der vierten, begleitet die bauerliche, aber schöne, gesunde und mutterwitzige Cristina, die in ihr Dorf zurückreist, weil sie in Venedig keinen Mann fand, auf der Heimreise und macht sie auf der ersten Nachstation zur Frau. Sie zu seiner Frau zu machen verspricht er, vergißt es über neuem Abenteuer, und an seine Stelle tritt ein braver Kapitän, den Florindo halb unbewußt zu diesem Zweck für Cristina auf die Weiterfahrt zur Reisegesellschaft bestimmte. Sein Diener Pedro, malayisches Halbblut, heiratet Cristinas Pflegerin – und kann so seine Sehnsucht endlich stillen und aufhören zu jammern, daß die »gute Sache« in Europa so viel Schwierigkeiten macht und nicht, wie in Java selbst bei Häuptlingsfrauen, sich in »einer Wenigkeit von Minuten« arrangieren läßt. Eine von Schildkraut mit übersprudelnder Laune und in ganz ungewöhnlicher Vollendung herausgearbeitete Figur, die aber mit ihrer dicken Unanständigkeit schon nach dem ersten Akt nicht nur die Prinzessin August Wilhelm, sondern auch andere aus dem Theater vertrieb. Was ich vollständig begrifflich fand.

Aber trotz solcher Entgleisungen und trotz des Babelschen Stilgewirres fand sich doch auch in diesem Werke der melancholische Unterton, der das literarische Vormärzertum dieser Wiener Dichtergeneration auszeichnet, und der in seiner sanften Resignation, seiner weichen Nachgiebigkeit dies Österreich in dieser Epoche uns so in die Herzen geschmeichelt hat, weil es die Note eine Unglücks ist. Fein und frauenhaft klingt es auch: Wir alle reisen. Wohl dem, dessen Reise ein Ziel, eine Heimatssehnsucht hat. Ob er einmal in seinem Leben aus der Enge

zur Seite trat und wieder zurückfand in die häusliche Umgrenzung (wie Cristina), ob er wie der Kapitän die Winde aller Weltmeere um sich stürmen ließ, ein Menschenalter hindurch, um den Traum von dem Fischweiher auszuspinnen, an dem er in den goldenen Knabentagen saß, ob er aus der Wildnis und Finsternis zum Licht reist im dunklen Drange eines ehrlichen Herzens wie der Mischling Pedro – gleichviel. Die Reise, die ein Ende hat, ist ein Leben im Glück. Abseits aber zieht der Unstete seinen Weg, dessen Reisezweck das Reisen selbst ist. Er wird Glück aussäen, aber zur Zeit der Ernte ist er schon fern. Und wenn seine Sonne sich senkt, wird er im Abendschauern fröstelnd erkennen, daß seiner letzten Nacht Geliebte eiskalt ist und den furchtbaren Namen des großen Mysterium als Diadem – oder als Brandmal? – leuchtend an der Stirne trägt: die Einsamkeit.

Sie sind liebenswürdig, diese Österreicher, selbst wenn sie melancholisch sind. »San ma fidöll, daß ma fidöll san.« Seien wir vergnügt, auch wenn wir eigentlich traurig sind. Ich verstehe, daß diese leichte Liebenswürdigkeit nicht jedermanns Sache ist. Aber ich begreife nicht, wie über ein Werk aus diesem Geiste sich ein Theatersturm erheben kann. Außer Schildkraut konnte Diegelmann als Kapitän erfreuen, der Naturmädchenton und die resolute Gesundheit von Else Heims als Cristina lebhaften Beifall finden, Moissis Manier auf unbefangene Gemüter verstimmend wirken, und sein gänzlicher Mangel an Gehör peinvoll auf musikalische Ohren. Aber schließlich ist er ja nicht als Sänger engagiert. Das Heulen, Lachen, Zischen, Pfeifen war nach allen Richtungen ebenso unberechtigt wie das blindwütige Beifallstoben. Muß denn in diesem Theater immer gelärmt werden? Sehen Reinhardts blinde Anhänger denn nicht, daß sie auf dem besten Wege sind ihren Fetisch – allen sehr zu Leide – zu Tode anzubeten?

(BZ am Mittag. Nr. 36. Zweites Beiblatt)

12. Februar 1910

Die Berliner Premiere des neuen Stückes von Hofmannsthal. Berlin, 11. Februar.

»Cristinas Heimreise«, die neue Komödie von Hugo v. Hofmannsthal, wurde im Deutschen Theater aufgeführt. Das Stück behandelt einen aus den Memoiren des Casanova entnommenen Stoff. Nur tritt nicht Casanova selbst auf, sondern an seiner Stelle ein junger Frauenverführer, Florindo, der ein schönes Bauernmädchen kennen lernt, Cristina, die Nichte des Pfarrers von Capodiponte, sie auf ihrer Heimreise begleitet und während einer unterwegs in einer Herberge verbrachten Nacht ihr Liebhaber wird. Am nächsten Morgen verläßt er sie bereits, um einem neuen Abenteuer nachzujagen, nicht ohne sie vorher einem Freunde, dem Schiffskapitän Tomaso, der aus Hinterindien in die Heimat zurückgekehrt ist, ans Herz gelegt zu haben. Tomaso folgt dem Mädchen nach Capodiponte und nimmt sie zur Frau, obwohl er weiß, daß sie Florindos Geliebte war. Einige komische Nebenfiguren treten auf. Namentlich ein Malaie, der Diener des Kapitäns, der großes Verlangen nach Frauen gezeigt und ein gebrochenes Deutsch spricht.

Die Handlung des Stückes ist viel zu klein für die drei großen Akte, die in sechs Bilder zerfallen, und deren Aufführung heute vier Stunden dauerte. Der Hauptfehler des Stückes ist daher seine Breite. Namentlich im letzten Bilde gab das Publikum Zeichen von Ungeduld. Das Stück wäre besser und wirkungsvoller geworden, wenn es Hofmannsthal gelungen wäre, es auf die Hälfte zusammenzudrängen. Es ist ferner eine Komödie, der es mit Ausnahme einiger komischer Episoden sehr an Witz und Humor fehlt. Man lacht nicht viel in diesem Lustspiel, und es gibt nicht wenig Stellen darin, die eher langweilig als kurzweilig wirken. Auf der anderen Seite ist manches Feine in der Komödie zu finden, manche poetische Stimmung und manches anmutige Wort im Dialog. Auch ist es rühmenswert, daß Hofmannsthal in diesem Stücke auf Manier und Schwulst verzichtet, die manches seiner früheren Stücke so unerträglich machten, und daß seine Personen sich diesmal einer einfacheren Rede-weise befleißigen. Auch in der Figurenzeichnung ist manches gelungen, namentlich diejenige Florindos trägt hübsche Züge. Andere wieder, namentlich Tomaso, sind gar zu unwahrscheinlich, und alle machen den

»Cristinas Heimreise« im Licht zeitgenössischer Rezeption 199

Eindruck künstlicher Menschen, wie überhaupt das Gekünstelte die Signatur des ganzen Stückes ist.

Die Aufführung war eine der besten, die man seit langem im Deutschen Theater gesehen hat. Moissi spielte den Florindo mit liebenswürdigem Ungestüm, Diegelmann war ein biederer Tomaso, Schildkraut machte aus dem malaischen Diener eine Mischung aus einem halben Tier und einem halben Menschen, die ihm vorzüglich gelang. Die Frauenrollen vermochten weniger zu befriedigen. Insbesondere war Else Heims als Cristina recht unbedeutend.

Das Haus war bis auf den letzten Platz gefüllt und von einem glänzenden Publikum besetzt, unter dem mancherlei Zelebritäten zu sehen waren. Von bekannten Schriftstellern wohnten unter anderen der Vorstellung bei: Gustav Frenssen, der Autor des »Jörn Uhl«, und Baronin Heyking die Verfasserin der »Briefe, die ihn nicht erreichten«. Prinz August Wilhelm, einer der Söhne des Kaisers, saß mit seiner Gemahlin in einer Proseniumsloge, verließ aber das Haus nach der ersten Hälfte des Stückes.

Die Aufnahme war eine geteilte. Es gab Beifall nach jedem Akte, und schon nach dem ersten begannen die Rufe nach Hofmannsthal, welcher der Vorstellung beiwohnte, und sich nach mehreren Aktschlüssen zeigen konnte. Der Applaus war stellenweise sehr groß, aber es fehlte auch nicht an Widerspruch, der im Laufe des Abends immer stärker wurde.

(Abschrift aus dem Morgenblatte der »Neuen Freien Presse« vom 12. Februar 1910, Nr. 16335.)

12. Februar 1910, Kp

Deutsches Theater. (»Cristinas Heimreise«. Komödie in 3 Akten von Hugo von Hofmannsthal.)

Für Reinhardt scheint es nur noch ein Thema zu geben: das vom Liebeskönig. Nach dem ursprünglichen brutalen, von Wegener gespielten und dem immerhin amüsanteren in Harry Waldens Maske kam gestern ein recht langweiliger und öder, obgleich ihm Herr Moissi sein Temperament lieh. Aber was nützt das sprühendste Temperament gegenüber

der Geschwätzigkeit und Breitspurigkeit und unverhüllten Seichtheit des neusten Hofmannsthalschen Produktes! Von diesem Wienerischen Liebeskönig – daß er Ende des 18. Jahrhunderts in Venedig und Umgegend »gewirkt« habe, ist Vorspiegelung falscher Tatsachen – bemerken wir etwa folgendes: Er schleicht aus eines Liebchens Haus ins Haus zweier gefälligen Schwestern, beobachtet dort vom Fenster aus das Bauernmädchen Cristina, das sich zur Heimreise in die Heimat anschickt, verliebt sich in die neue Erscheinung auf den ersten Blick, folgt ihr, gibt ihr im Gasthaus ein üppiges Fest, schleicht sich des Nachts in ihr Gemach, trollt sich am folgenden Morgen als Reisebegleiter einer jungen Dame von dannen und begegnet schließlich – will's der Zufall – der Cristina noch einmal just in deren eigener Behausung und just in dem Augenblick, als sie sich jemand anders zum definitiven Ehemann erkoren, verzichtet aber jetzt auf sein Herrscherrecht als Liebeskönig und wird vom neu Erkorenen sanft zur Tür hinausgeschoben.

Auch dieser neu Erkorene ist ein putziger Kerl. Es ist ein in Liebesachen bemitleidenswert schwerfälliger Schiffskapitän, von einer rührenden Beschränktheit, der keinem Mädels gegenüber den Mund aufkriegt und einfach wartet, daß die Liebe sich ihm darbietet. Was sie denn auch in Gestalt der nicht minder putzigen Cristina tut. Zu deren Charakteristik genüge eins: Sie hat doch also, wie schon bemerkt, in dem Gasthause ihre Jungfrauenschaft verloren – darüber spricht sie nachher: »Ja, ja, man erlebt so allerlei, wenn man auf Reisen ist.« Das geradezu Beleidigende und künstlerisch wie sittlich Rohe ist dabei, daß Herr von Hofmannsthal dies Mädchen von Hause aus so gezeichnet hat, daß wir es als Urbild keuscher Mädchenhaftigkeit, als Gretchentyp hinnehmen sollen. Oder soll man an eine beabsichtigte Variante des Goetheschen Gretchentyps glauben? In dem Sinne etwa: das moderne Gretchen wird ob des Fehltritts nicht mehr wahnsinnig, sondern trägt nun den Kopf erst recht hoch, verkündet laut: »Ich brauche mich vor niemand zu schämen«, und nimmt sich einen guten dummen Teufel zum Mann, der seinerseits wieder bei aller Beschränktheit doch modern genug ist, wegen des »dunklen Punktes« über alle Hebbelschen Bedenklichkeiten hoch erhaben zu sein!

Doch es hieße dem langatmigen, inhaltsarmen Stück zu viel Ehre antun, wollte man nach tieferem Sinn spähen. Für des Verfassers Erfindungsgabe sprechen auch hinlänglich die Episoden: ein beim Stiefelput-

zen philosophierender Hausknecht und die exotische Figur eines Mischlings, der mit seiner Kritik an Europa für den Witz sorgen soll. (Was in deren Szenen an erheiternder Wirkung zustande kam, gehört ausschließlich auf das Konto der Schauspieler Arnold und Schildkraut.)

Um den Abend zu einem ganz verlorenen zu machen, täuschte Hofmannsthal auch die letzte Hoffnung: die auf ein schillerndes sprachliches Gewand. Er hat ein trockenes Papierdeutsch geliefert, aus dem sich gekünstelte und erzwungene poetische »Bilder« unangenehm herausheben. Moissi versuchte damit fertig zu werden, indem er die Sätze in singenden Tenortönen herunterschnurrte, Diegelmann als sein lebenslänglicher Nachfolger bei Cristina, indem er sie naturalistisch zerhackte oder in sich hineinknurrte. Else Heims hatte das schöne Streben, die Cristina zu einer wirklichen poetischen Gestalt zu machen. Bei den ersten Werbungen des heißblütigen Don Juan war sie von köstlicher bäuerischer Naivität, leider mußte sie das Bäuerische dann immer mehr fallen lassen, da eben im Stück das naive Bauernmädchen sich immer entschiedener zu einer hypermodernen Reinhardt-Schülerin entwickelt.

Die Hofmannsthalchwärmer waren natürlich vollzählig zur Stelle und jubelten wie besessen. Sie mußten aber Händen und Lungen starke Arbeit zumuten, denn auch die Schar der Unzufriedenen war beträchtlich, die dem kritiklosen Beifall kräftiges Zischen entgegensetzten. Der Vorstellung wohnten auch Prinz und Prinzessin August Wilhelm bei – aber nur bis zum dritten Bilde!

(National Zeitung, Berlin)

12. Februar 1910, Norbert Falk¹¹

Ein Lustspiel von Hofmannsthal.

»Christinas Heimreise«, Komödie in drei Akten von Hugo v. Hofmannsthal. Erstaufführung gestern im Deutschen Theater.

Die großen Humore wird man nicht bei Hofmannsthal suchen; Glitzersteinchen, Launchen, Ironien, wie etwa im »Abenteurer und der Sänge-

¹¹ 1870–1932, Schriftsteller, Herausgeber, Journalist (u. a. der »Berliner Morgenpost« und des »Kleinen Journals«).

rin«, die wird der Stilist Hofmannsthal, der emsige Neufasser grüner alter Smaragde und bewährter Brillanten für seine Kostümscherze sicherlich aufbringen. Die großen Humore nicht. Man erwartet sie nicht und ist darum nicht überrascht, sie nicht in einer weiten, breiten, flach und dünn ausgehämmerten Komödie vorzufinden. Da und drüben rührt er wohl einen gefällig-amüsanten oder grob-scherzhaften Brei an, aber, – da Hofmannsthal Wiener ist, so sei das Breispiel aus der österreichischen Küche gestattet: er macht einen »ausgezogenen«, d. h. dünn gedehnten Apfelstrudelteig daraus. Seine Köchin würde jedenfalls dran eine große Freude haben. So eine weiß das zu schätzen.

Es kommt jedoch nicht allein auf den Teig an, die Hauptsache ist die Füllung. Hofmannsthal macht aber Apfelstrudel ohne Füllung. Welche Inkonsequenz für einen geborenen Wiener! Aber die Prozedur genügt schon allein, um in einer Berliner Premiere jenen hysterischen Kampf der Beifallsraser mit der Opposition der Zischer zu entflammen. Auch ein Hausschlüssel wirkte mit. Aber immer und immer wieder kam der schlanke Herr v. Hofmannsthal und ließ sich umrauschen. Nur zum Schluß, als er gar zu sehr auf der Geduldsaiten fiedelte, wär's beinahe zum Sturz in den Abgrund gekommen. Aber die Retter waren zur Hand. Zur Hand, bildlich und wörtlich.

Hofmannsthals guter Engel heißt Rudolf Schildkraut. Seine grotesk-komischen Späße – er mimte die Liebesgier eines europäisierten Malayen, der unter einem unfreiwilligen Zölibat Höllenqualen leidet – retteten die ersten Akte aus der Einöde. Mit eigener Zutat und mit wirksamer Verleumdung der Dichterabsicht. Auch Viktor Arnold, der eine verdünnte Neuauflage des gebildeten Hausknechts zu spielen hatte, rührte Heiterkeit an. Damit sind die »großen« Humore der Komödie erschöpft. Sie hat aber entschieden Feinheiten im Kolorit; Venedig, Hofmannsthals Liebessphäre, ist in seiner Spätrokoeigenheit mit Bildern und Bildchen, mit Schreien, Gelächter, Liebesorgien, Reisestimmungen und all dem, in der literarischen Inpredianzionsbüchse (Etikett: »Venedig«) aufgespeicherten Teilchen, impressionistisch hingestrichelt. Hofmannsthal versteht das, und so lange er das »Bild« gibt, ist's meisterlich. Dann aber muß er endlich sein Komödienspiel beginnen. Und nun wird's dünn, unentschieden, wankend, breit, quält sich lang hin, und von weitem winkt überdeutlich das Ende der Dinge. Was ist's? Christina, ein Jungfräulein, wird von Onkel Abbate aus Venedig abgeholt. Ein heimgekehrter wak-

kerer Kapitän sieht sie, möchte sie wohl zum Weib begehren, hält sich für zu alt und ist wirklich zu plump. Er ist der »ehrliche olle Seebär«. Aber ein junger Kerl, ein Weiberjäger, der heute die und morgen jene hat, spricht sie an, redet sie trunken und springt schließlich in ihre Gondel. Er fährt mit. Im Gasthof unterwegs, wo übrigens auch der Kapitän mit seinem malayischen Naturburschen von Diener sich einfindet, schleicht sich der geübte Galan zu dem Jungfräulein ins Zimmer, verspricht ihr die Ehe und wer weiß noch was. Am nächsten Morgen aber reist er schon in Gesellschaft einer anderen weiter. Für die betrogene Christine bleibt nun nichts übrig als der alte brave Kapitän, den sie auch gern nimmt. Der gierige Malaye kriegt zur Stillung seines Liebesdurstes Christinas Meys.

Reiseabenteuer! Reisezauber! Wer eine Reise tut, der kann was erzählen! Junge Mädchen, nehmt Euch in Acht! – Das Stück hat nicht nur eine Stimmung und eine Unmoral. Es hat auch eine Moral. Und es endet artig auf dem Standesamt. Die Casanova-Windbeutelerei Florindos ist anfangs auch amüsant, schließlich abgeschmackt und »aufs Exempel« banal. Der Dialog ist bald leer und stockend, bald vollgestopft mit tief-sinnig-sentimental-lyrischer Fasselei. Für Witz muß Grobschlächtigkeit herhalten. Um die Hälfte gekürzt, die besseren Teile enger aneinandergerückt, kann das Werk farbiger, voller werden. Zudem es im ganzen gut gespielt wird und die Szene – von Ernst Stern gemalt – wieder sehr fein ist. Über dem komisch-brünstigen Schildkraut, dem stumpfsinnig-drolligen Hausknecht Arnolds steht die hübsche, und innerlich kühle Else Heims als Christina und Diegelmanns ehelüsterer Seebär. Herr Moissi als Frauenverführer ist reine Komik. Nein, die Kasanovas waren doch wohl anders gestaltet.

(Berliner Morgenpost Nr. 42)

13. Februar 1910, Julius Hart¹²

»Cristinas Heimreise.« Komödie von Hugo v. Hofmannsthal.
Erstaufführung im Deutschen Theater.

Man könnte es auch wohl symbolisch nehmen. Zweifellos darf man es auch symbolisch deuten. Die Cristina – Cristina, bitte! Nicht etwa Christinchen! Sie stammt aus dem Venezianischen! Die Cristina, welche in dieser Komödie heimreist, ist die deutsche Poesie, das deutsche Drama unserer Zeit. Man könnte, man dürfte nicht nur – nein, man muß es so auslegen. Denn die Komödie ist ja doch von Hugo v. Hofmannsthal. Und der Hofmannsthal, wenn der dichtet, so denkt und philosophiert er sich dabei so unaufhörlich – so viel zusammen, daß es mit dem Teufel zugehen müßte, wenn er sich nicht unter anderem auch dabei gedacht hätte – seine Cristina wäre, seine Cristina könnte wohl auch die deutsche Poesie sein, das deutsche Drama unserer Zeit.

Unter anderem auch die deutsche Poesie! Natürlich unter anderem auch – unter vielem, vielem anderen noch! Ebenso gut könnte man natürlich auch sagen, daß er in seiner Cristina die beiden Lieben symbolisiert: die Liebe, welche eine ewige Liebschaft ist, ein bunter Schmetterling, der von Blüte zu Blüte gekaukelt, die Florindo-, Casanova-, Don-Juan-, Ninon-de-l'Enclos-Liebe – oder die andere Liebe, das stille Heimchen am häuslichen Herde, die züchtige Hausfrau, die Mutter der Kinder. Er symbolisiert in seiner Cristina die beiden Seelen der Menschheit – die eine, welche da eine ewige Abenteurerin ist, in die Fernen schweift, in die Wolken und in die Gefilde unsterblicher Ahnen, und die andere, welche wie ein Pflanzentier, eine Tierpflanze festgewurzelt im Boden stecken bleibt ... Doch auch noch vieles, vieles andere kann man in diese Komödie hinein- und aus ihr herauslesen. Die Interpretation kann grenzenlos sein, wie die Florindo-Liebe und die schweifende Seele der Menschheit, und was Hofmannsthal als Kunstwerk wirklich gibt, das ist etwas höchst Simples, auf den häuslichen Herd wahrhaft Beschränktes. Sozusagen ein vierbeiniger Tisch von Peter Behrens, Bruno Paul oder aus den Wiener Kunstwerkstätten. Der ästhetisch völlig ungebildete Mensch hält so etwas einfach für einen Tisch auf vier Beinen. Aber der künstlerisch

¹² 1859–1930, Schriftsteller, Literaturwissenschaftler, Theaterkritiker.

wahrhaft schauende Mensch unserer Zeit erkennt in solchen Stühlen und Tischen mit Recht die letzten und tiefsten Offenbarungen des Weltgeistes, und alles, was die Michelangelo, Rembrandt, Dante, Shakespeare in ihren Werken niedergelegt haben, das enthüllt sich uns schon in einer einfachen und schlichten Kaffeetasse oder Suppenschüssel von Olbrich oder von Van de Velde. In minimis ars maxima.

Denn alle Kunst ist symbolisch, wie Goethe sagt. Ein Gleichnisreden! Eine Metapher. Daß alles künstlerische Sehen in einem Doppeltsehen besteht, alle wahrhaft künstlerischen Gesichte Doppeltgesichte sind, Bilderverwandlungen – habe ich hier schon öfters gesagt. Und Hugo v. Hofmannsthal ist gewiß ein Kunstmensch, ein Kunstkenner, der es auch ganz genau weiß wie alle Kunst nur aus einem Rätselwesen und Rätselsehen erwächst. ... Aber er weiß es auch nur! Er besitzt gerade die Imagination von der Kunst, daß er ganz genau weiß, was Kunst ist. Nur besitzt er die Kunst nicht selber! Nur ist er nicht selbst der Künstler. ... Seine Gleichnisrede ist nicht die künstlerische: Kunst = Leben; sondern er spricht artistisch-ästhetisch; Kunst = Kunst. Er will nicht Wirklichkeit in Fiktion; Fiktion in Wirklichkeit verwandeln – sondern dreht eine Fiktion in eine andere um. In Tat und Wirklichkeit besitzt er überhaupt kein Symbol! Und seine Komödie ist nicht organisch aus einem Symbol erwachsen – sondern zerfällt in zwei Teile. Eine höchst interesselose, gleichgültige, nichtssagende, alltägliche Begebenheit wird erzählt. Ein braver Handwerker stellt, sozusagen, einen viereckigen Tisch her, der gerade auf vier Beinen regelrecht stehen kann. Und neben diesem viereckigen Tisch pflanzt sich dann ein Ästhetiker auf, mit einem Stock in der Hand, ein »Kunstkenner«, ein großer Kunstphilosoph und Kunstphilologe, ein prachtvoller Intellektualist, der ganz und gar nichts sieht, der vollkommen blind am Leben, an der Welt, an der Kunst vorübergeht. Aber er denkt, er denkt sich alles mögliche zusammen, und kraft seines reinen Denkens beweist er nur, daß ich mir bei und unter seinem viereckigen Tisch da alles zu denken vermag, was ich nur gerade will. Und die große Kunst unserer Zeit besteht in einer solchen Symbiose von einem höchst beschränkten, kümmerlichen kunsthandwerklichen Treiben, welches gerade so weit reicht, um ein paar Tische und Stühle herzustellen, und einem wahrhaft erhabenen Kunstdenken, welches aus diesen Tischen und Stühlen alle göttlichen Offenbarungen herzuleiten wohl imstande ist. Aber sehen kann man nur gar nichts. ...

»Cristinas Heimreise!« Ja, Cristina, des Pfarrers Nichte, das gute deutsche Drama, das in den achtziger Jahren damals einem Florindo in die Arme sank und von ihm sich verführen ließ, um allerhand Fahrten in neue Länder und Reiche anzutreten, kehrt reuig und geheilt in die Glückswinkel zurück, wo die wahre Zufriedenheit herrscht, und heiratet den guten Onkel, den braven Kapitän Tomaso. Und der wahren Erkenntnis, daß das redliche Kotzebue- und Ifflandheim für uns viel besser taugt als alle hinterindischen Länder, will sich auch Hugo v. Hofmannsthal nicht länger entziehen. Uns braucht er das gar eigentlich nicht mehr zu sagen! Ich habe ihm immer das Zeugnis schon ausgestellt, daß er auch als Ödipus und Sophokles durchaus Kotzebuesch zu dichten und zu reden weiß. Auf diese Heimreise Cristinas hat uns ja bereits vor zehn oder zwölf Jahren auch Hermann Bahr schon hingewiesen: »Sie haben ja recht: ich kann Ihnen kein Werk unsere jungen Leute nennen, das verlangen dürfte, auf das nächste Geschlecht zu kommen. ... Die großen Werke sind gar nicht so wichtig, als wir zuerst meinten. ... Was hat die ›Mona Lisa‹ wohl eigentlich für die Menschheit getan? ... Es kränkt mich gar nicht mehr, wenn meine Freunde keine Mona Lisa malen und keinen Hamlet schreiben. ... Was uns not tut, sind bessere Möbel, bessere Kleider – also ein gutes Kunstgewerbe. ... Für die Literatur heißt das: Theaterstücke, die der Menge gefallen, ohne daß sich der Dichter zu schämen braucht. ...«

Nein, ich habe auch gar nichts gegen die Bescheidenheit. Sie zielt auch den Künstler! Also macht nur immerhin Tische und Stühle, welche der Menge gefallen und für sie notwendig sind, an und auf denen man sitzen kann, an denen es sich essen, trinken, arbeiten, spielen läßt. ... Aber ich habe etwas gegen Tische und Stühle, die gar keine Tische und Stühle sind, sondern wie Michelangelos »Jüngstes Gericht« und die Mona Lisa in ein Sanktuarium aufgestellt und als eine Dantische Komödie bewundert werden sollen, und ich habe etwas gegen Shakespearesche und Rembrandtsche Kunstwerke, die nur Tische und Stühle sind. ...

Und die Hofmannsthalsche Komödie steht nur gerade als solch ein Wesen vor mir, nicht Fisch und nicht Fleisch. ... Weder etwas für die Menge, noch auch für die wenigen, die wahren und wirklichen Jäger der Kunst! Sondern diese Komödie ist ein Werk höllischer Konfusionen, die Fiktion und Vision von einem viereckigen Tisch, welche mit der Fiktion von einem Kunstwerk vertauscht, eine Vision von großen Märchen und

Wundern, welche mit der Vision von einer Kaffeetasse verwechselt wird. ... In den achtziger Jahren sagten wir: warum nennst Du Cristina nicht Christinchen? Wozu Venedig? Warum Goldoni? Warum Florindo-Casanova? Das alles kann heute sich zutragen? In der nächsten Alltäglichkeit? In deinem Spießbürgerheim. ... Darum muß es hier auch sich zutragen. ... Im nächsten Alltäglichen. ... Aber nenne deine Kotzebue-Stube nicht Venedig! Ziehe deinem dummen, braven, einfältigen Christinchen keine Sophokles- und keine Shakespeare-Kleider an, noch auch setze ihr einen Goldoni-Federhut auf. ... Aber Hofmannsthal verwechselt und vertauscht eben eine Fiktion mit der anderen. ... Wenn er Goldoni nachempfndet, will er zugleich auch Shakespeare nachempfnden und aus der Locandiera eine Dantische Komödie herstellen.

Er hat alles – nur nicht das Leben, nur nicht die Wärme. Er ist dramatisch völlig blutlos, aber besitzt den höchsten dramatischen Esprit. Er schreibt kein Drama, doch er schreibt Nuancen. Ein Nichts von lauter Arabesken. Nicht eine Spur von Theatersinnen, und ein höchster Theaterintellekt. ... Weder Florindo-Casanova noch ein Kapitän Tomaso, fingiert sich Hofmannsthal als Tomaso in den Casanova hinein, und als Casanova in den Tomaso, und sitzt immer zwischen zwei Stühlen.

(Der Tag, Nr. 37)

13. Februar 1910, dt.

Deutsches Theater: Cristinas Heimreise. Komödie von Hugo von Hofmannsthal.

Der Beifall, der anfangs stark war, hatte zum Schlusse mit energischem Zischen zu kämpfen. Und auch die Applaudierenden werden ein Gefühl der Enttäuschung, ja einer gewissen Düpriertheit am Ende schwerlich haben unterdrücken können. Dem feinsinnigen Sprach- und Stimmungskünstler scheint jene Einheit schaffende Konzentrationskraft, die zur Schöpfung größerer dramatischer Gebilde erheischt ist, nicht erreichbar. So schloß er sich in seinen früheren Versuchen, in »Elektra« und im »Geretteten Venedig« aufs engste gegebenen Vorbildern an. Freier bewegte er sich in seinem »Oedipus«. Und in »Cristinas Heimreise«, wo er eine

selbst erfundene Fabel zugrunde legt, ahmt er die unentwickelte Technik des älteren englischen Komödienstils nach. So vielerlei äußerlich vorgeht, so langsam rückt doch die Entwicklung von der Stelle, so dunkel bleibt es in den ersten Aufzügen, worauf der Dichter eigentlich hinaus will. Und dann, als er nun endlich an den Angelpunkt gelangt, der einer psychologisch-lustspielmäßigen Behandlung wert gewesen wäre, zieht er sich mit ein paar altbackenen trivialen Winkelzügen aus der Affäre.

Im ersten Teil sieht es so aus, als solle die Bekehrung eines liederlich-liebenswürdigen Tunichtgut durch ein Abenteuer, das aus dem Rahmen der ihm sonst geläufigen herausfällt, den Inhalt der Komödie bilden. Dieser entzündliche Jüngling Florindo, der Abgott der venezianer Edelfräulein und Dirnen, prellt, aus den Armen eines leichten Dämchens kommend, seinen ebenfalls auf Abwegen wandelnden Freund, den braven Schiffskapitän Tomaso, begeistert sich dann aber am nächsten Morgen am Anblicke der ländlich schönen Cristina, die mit dem priesterlichen Oheim zum Bauerndorfe heim will. Seine Blicke fesseln das Mädchen mit magischer Gewalt. Sie hat kein Hehl, wie sehr er ihr gefällt, und daß sie ihm in ihrer Einfalt eine Heirat ansinnt, entzückt ihn vollends. Der Komödiant berauscht sich an dem eigenen Spiel. Jeder Augenblick der Trennung wäre unausdenkbares Elend; er springt ihr in die Barke nach.

Die Szenen im Gasthof, wie der Bezauberte der Königin seines Herzens ein glänzendes Festmahl bereitet, wie sie triumphierend glücklich sich ihm als künftigen Gatten hingibt, sind die gelungensten des Stücks. Der Abenteurer gewinnt hier individueller bestimmte Züge, und in der Sprache spürt man den Pulsschlag Hofmannsthalscher Poesie. Moissi spielte diese scheinbare Umwandlung des egoistischen Genußmenschen so virtuos, daß man an ihre Realität und Dauer hätte glauben können. Indes der Dichter spinnt den Faden nicht weiter. Florindo scheidet; er empfiehlt die Braut dem wackeren Kapitän zur Obhut und vergißt sie in der Gesellschaft einer jungen Adelligen. Sie aber nimmt den angejahrten, zuverlässigen Seebären, der im stillen lange für sie glühte, zum Manne. Der seelische Prozeß, der eine solche Wendung hätte herbeiführen können: das allmähliche Wiedererwachen Cristinas aus phantastischer Bezauberung zur angeborenen bäuerlich prosaischen Vernünftigkeit und simplen Weltlust – dieses so reiche Ausbeute verheißende Thema wurde nur in alleroberflächlichster Weise berührt. Billige Surrogate mußten dafür herhalten. Auch die Versuche, durch die Figur eines nur halbge-

zähmten Malayen etwas Possenkomik zur Belebung des Schlusses herbeizuschaffen, schlugen fehl. Überhaupt wirkte dieser Wilde, den Herr Schildkraut grell grotesk charakterisierte, mit seinen ewigen Wiederholungen derselben kleinen Scherze peinlich humorlos; es befremdete, wie Hofmannsthals erlesener Geschmack zu solchen Lückenbüßern hatte greifen können. Inszenierung und Aufführung waren vortrefflich. Ebenbürtig stand neben Moissis bestrickendem Florindo Else Heims naturwüchsig einfache Cristina. In den Nebenrollen hatte außer Schildkraut Viktor Arnold, als grober Gastwirt, einen Heiterkeitserfolg.

(2. Beilage des »Vorwärts« Berliner Volksblatt,
Nr. 37, 27. Jg. Theater)

14. Februar 1910, anonym

Berlin, 13. Febr. Der neue Hofmannsthal. Das neue Werk Hugo von Hofmannsthals, die dreiaktige Komödie »Christinas Heimreise«, die am Freitag abend im Deutschen Theater ihre Uraufführung erlebte, durfte mit Spannung erwartet werden, denn der Wiener Dichter hatte mehrere Jahre lang geschwiegen und während dieser Zeit eine Sammlung seiner Gedichte und Prosaschriften unternommen, die einen Abschnitt in seiner Entwicklung, den Abschluß seiner Jugendepoche bedeutet. Wer aber nun die erste reife Frucht der Mannesjahre in dieser Poetenlaufbahn erhoffte, den muß das neue Werk enttäuschen, denn es verrät die alten Mängel des Hofmannsthalschen Talentes, seine geringe Kraft eigenen Erlebens, die anschniegsame Verwertung fremden Kunstgutes, die tastende Unsicherheit der dramatischen Technik, und zeigt keine neuen zukunftsvollen Ansätze einer blutvolleren leidenschaftlichen Beseelung der schönen Form. Nachdem der elegische Zauber des Epheben, die schimmernde Süße einer sich eben erst entfaltenden Anmut, die seine frühesten Dichtungen durch einen leuchtenden Duft verklärten, von Hofmannsthal gewichen sind, tritt es immer klarer aus seinen Werken hervor, daß er im Grunde nur ein höchst geschmackvoller Dekorateur ist, ein feiner Kunstarbeiter, der fremde Kostbarkeiten zu einer neuen Schöpfung mühsam zusammenfaßt. Wohl blitzen Juwelen auf, glänzen Perlen in den reichbrokatenen Stoffen, mit denen er die leblosen Puppen

umhüllt, deren heißes wirkliches Sein er uns vortäuschen möchte. In dem blendenden Glanz seiner Szenerien, in dem flutenden Prachtstrom seiner Worte tauchen die Reflexe und Schatten einer Seelenstimmung empor, die ganz leise verschwebend aus des Dichters Innerstem heraufklingt. Aber er kann diese schemenhaften Visionen seiner müden Phantasie nicht in die heiße Sonne sinnlicher Anschauung locken, und so entgleiten sie wieder wie blasse Wolkenspiele an einem purpurnen Abendhimmel. Ein solcher Dichtertraum voll Glut, voll Prunk, voll zitterndem Verlangen und idyllisch reinem Ausklang mochte Hofmannsthal vorgeschwebt haben, als ihm die Gestalten und Bilder seiner Komödien zuerst vor die Seele traten: das in Liebe seligem Taumel hinsterbende Venedig des Rokoko, aus dessen mächtiger Schwüle des großen Abenteurers Flour auftaucht, des Lebensfürsten, der Gewalt hat über die Herzen der Frauen und die Wunder des Schicksals; ein altes Wirtshaus mit all seiner Romantik und seinem wimmelnden Leben, in jene abwechslungsreich geheimnisvolle Sphäre getaucht, aus der die pikanten und tollen Konflikte in der Komödie der englischen Restaurationszeit entstehen; ein stilles Dorf zum Schluß, ein kleiner, enger Kreis bescheiden echten Glücks, in den nur noch ein schwacher Wellenschlag des großen Weltgetriebes hineinklingt, verworren und verhallend das Brausen der unruhevollen Leidenschaft sich wagt. Von diesen farbigen Bildern ist nur noch die Idee übrig geblieben: Christina, die reiche, reine Dorfschöne, die aus ihrer Bergsamsamkeit nach Venedig gekommen ist, um sich einen Freier zu suchen, erliegt gerade im Augenblick ihrer Abreise dem verführerischen Leichtsinns des jungen Florindo, der ihr Herz und ihre Tugend im Sturm nimmt, und sie dann als echter Abenteurer des Herzens rasch verläßt, rasch vergißt. Im Hintergrunde aber steht der brave Kapitän Thomaso, der keine von den glänzenden Eigenschaften des Flattergeistes, dafür aber eine treue, gute Seele besitzt, und Christine zu einem dauerhaften, durch die Liebesaffaire der Heimreise erst recht gefestigten Glück in ihr Dorf zurückführt. Zur szenischen Ausstattung dieses dürftigen Stoffes hat Hofmannsthal überall geborgt; bald erinnert er an Goldonis feine Kostümfiguren, bald in der Kontrastierung der Dörflerin zu dem eleganten Stadthelden an die spanische Komödie, bald an das englische Lustspiel, aus dem die prächtige Gestalt des Kapitäns herkommt. In dem wilden Pedro, den sich der Kapitän aus Hinterindien mitgebracht hat, und der die lustige Person dieses wenig lustigen

Lustspiels ist, findet man eine alte Possenfigur wieder, deren erstauntes Vergleichen europäischer und eigener Gewohnheiten nie aufhören wird, Lachreiz zu erregen. Die Aufführung war in den Leistungen der Regie und der Schauspieler glänzend, konnte aber den unendlich langatmigen Schluß nicht erträglich gestalten. So errang sie wenigstens nach den ersten beiden Akten einen starken Erfolg, der dann aber in Ungeduld und Gleichgültigkeit umschlug.

(Rheinisch-Westfälische Zeitung, Nr. 173).

ca. 14. Februar 1910, Grete von Hagen¹³

Cristinas Heimreise. Komödie in 3 Akten von Hugo von Hofmannsthal

Die Vorzüge dieses Lustspiels, das Freitag abend im Deutschen Theater mit verdientem großen Erfolg seine Erstaufführung erlebte, liegen in seiner graziösen malerischen Belebtheit: eine abgelegene Kanalecke Venedigs im Morgengrauen, ein Haus voll Weibergeschrei, ein indischer Mischling auf seinen Kapitän wartend, der sich da drinnen vergnügt. Inzwischen führt sich der Gelbe wie eine groteske Bestie mit einem vorübergehenden Abbate auf, der seine junge Nichte sucht, um mit ihr in die terra ferma zurückzukehren. Der Kapitän hat bei seiner Schönen kein Glück gehabt, nach dem opulenten Schmaus setzt sie ihn vor die Tür. Da kommt aus dem Nebenhaus ein tuschelndes Liebespaar. Der Mann drückt die verschleierte Frau ins Haus zurück, um gleich darauf in die Krallen der leichtfertigen Schönen des Kapitäns zu geraten, die ihn nach einer leidenschaftlichen Eifersuchtsszene in ihr Haus zerrt und die gelben Vorhänge zuzieht. Es ist diesem Florindo nicht gelungen, sein Liebchen an den Kapitän zu verkuppeln, der, der Malayenbosheit und Tropenglut müde, mit einem guten schweren Bauernherzen und einem Sack voll holländischer Gulden nach der Heimat zurückgekehrt ist, von deren Süßigkeit, Frauen, Wiesen, Wirtshäusern er 35 Jahre lang

¹³ Vermutlich Margarete von Hagen, geb. 1885, Todesjahr nicht bekannt, Erzählerin in Berlin.

geträumt hat. Insbesondere erinnert er sich seines Fischwassers in den Bergen, von wo ihn einst als Knabe ein barscher Flußhüter verjagt hat, und das er nun für sich erstehen will. Auch von einer Witwe oder ihrer jungen Anverwandten hat er inzwischen geträumt und trägt darum das Scheitern seines ersten Liebesabenteuers mit Philosophie. Nicht so Don Pedro, sein mulattischer Diener, den die weißen Mädchen in einen dauernden Veitstanz der Erregung versetzen. – Inzwischen hat der Abbate seine Nichte Cristina gefunden, das Gepäck wird in die Gondel geladen, da ist Florindo aufgewacht, und während ihn die Zofe seines Liebchens frisiert, gewahrt er die schöne Cristina bei der Abreise und verliebt sich mit einzig erscheinender Wildheit in sie, stürzt halbangekleidet herab, heuert das Boot nach Mestre, um Fremde fern zu halten, bezaubert den Abbate, bezaubert das Mädchen, das brave, robuste Eheabsichten ohne Erfolg in die Stadt geführt hatten. Noch pittoresker ist der zweite Akt in dem Landwirthshaus, wo Florindo die, welche sich für seine Braut hält, und den Abbaten bewirtet und mit Musik und Wein betäubt. Auch der Kapitän ist wieder da, trinkt Punsch und lobt sich das Wirthshausleben, Don Pedro hängt an der Schürze Pascas, der Dienerin Cristinas. Die Geschichte geht aus, wie sie muß, Cristina wird verführt, aber es wird nicht tragisch, denn der Kapitän ist für sie der richtige Gatte. Im letzten Akt auf Cristinas Bauerngut werden beide einig, und der mit einer Gräfin und im Sammetmantel durchs Land reisende Florindo kann ihrem festgefügtten Bauernglück nichts mehr anhaben. Trotzdem ist diese Lösung keineswegs banal ausgefallen, die psychologische Schwierigkeit gelingt, daß weder Cristina als berechnende Heuchlerin, noch der Kapitän als Trottel erscheint. Unbegreiflich bleibt, daß man dieses reizende Lustspiel 4 Stunden lang dauern ließ. Warum ist die Kunst des geschickten Streichens so schlecht entwickelt? Warum müssen die famosen Späße Don Pedros durch die überflüssigen Wiederholungen zu Mätzchen ausarten? Dies ist die wunde Stelle, auf die auch sofort das Proletariat der Zischer den Finger legte, um auch dieses Stück zu Fall zu bringen. Glücklicherweise erdückte sie der laute Beifall des ganzen Hauses. Auch unter den Beifallsspendern mochten viele die Schwäche des Stückes, die locker geführte, mehr für die Erzählung geeignete Handlung empfinden. Darüber läßt sich diskutieren. Warum wird man sich aber bei uns nicht darüber klar, daß es vandalisch und niedrig ist, diskutabile Angelegenheiten, die ihre Schwächen haben mögen, mit Zischen im Theater zu zerstören?

»Cristinas Heimreise« im Licht zeitgenössischer Rezeption 213

Die Darstellung und besonders die Regie waren vortrefflich. Im Mittelpunkt des Interesses stand die Leistung des Herrn Schildkraut, der aus dem malayischen Mischling eine sich in grotesker Weise mit Europa auseinandersetzen- de Calibanfigur gemacht hat. Moissi war vielleicht, wie häufig, etwas zu nervös und zappelig, fand aber oft faszinierende Töne in der Rolle des Verführers Florindo. Fr. Heims spielte das während einer Nacht etwas verhexte Bauernmädchen kühl und robust, wie es der Rolle zukam. Diegelmann gab den heimgekehrten Kapitän ein wenig germanisch bieder, ohne jedoch dadurch zu sehr aus dem Stile des Ganzen zu fallen. Seine Wirtshausbehaglichkeit war köstlich. Es sei noch auf den feinen Abbaten des Herrn Pagay und die drollige Grobschlächtigkeit Viktor Arnolds als Hausknecht hingewiesen.

(Das Theater, Heft 12)

15. Februar 1910, Richard Nordhausen¹⁴

Der neue Hofmannsthal. Man schreibt uns aus Berlin: Diese Lustspiele ohne Lustigkeit, die sich so gerne Komödien nennen und ihre Humorarmut für höhere Weisheit ausgeben möchten! Diese mühseligen Konstruktionen, die leichten Witz zutage fördern sollen und ihn, wenn er langsam der Retorte entsteigt, sofort erdrücken! Auch Hugo v. Hofmannsthal hat im Deutschen Theater die böse Erfahrung so manches anspruchsvollen Mitstrebenden machen müssen, daß ein blutig ernstes Trauerspiel oft nicht entfernt so viel Geist und schöpferische Kraft verlangt, wie eine fidele Posse. Der Wiener ist mit seiner dreiaktigen und vierstündigen Komödie »Cristinas Heimreise« kläglich gescheitert. Abgesehen vom zweiten Bilde, das sich munter anließ und in etlichen Szenen vergnügliche Faschingsstimmung atmete, fand kein Stück des Stückes ungeteilten Beifall. Die von vornherein starke Zischerminderheit gewann im Laufe des Abends zusehends an Macht und entschied nach zehn Uhr die Niederlage. Allerdings versagte gerade im Schlußakt das dramatische Können und die Technik Hofmannsthals vollkommen. Die Bühne dampfte von seiner geschwätzigsten Redseligkeit, er wiederholte wörtlich

¹⁴ 1868 geb., Todesjahr nach 1938. Erzähler, Herausgeber der »Gegenwart«, 1897–1905 Chefredakteur der »Berliner Blätter«.

vorangegangene Dialoge und schob die Figuren mit einem Ungeschick hin und her, das mehrmals Spottgelächter entfesselte. Vielleicht hätte ein derb zufahrender Blaustift das Werk retten können. Die schwindsüchtige Handlung vertrug es nicht, daß man sie vier geschlagene Stunden lang auseinanderzerrte und ihre beängstigende Magerkeit immer von neuem zeigte. Hofmannsthal, der sich bei seinen Tragödien stets an vorhandene Stoffe und Dramen anlehnt, hatte wahrscheinlich geglaubt, eine Lustspielhandlung glatt aus eigener dürftiger Phantasie bestreiten zu können. Er erfand sich den glücklichen, allweil ungetreuen und rasch entzündlichen Liebhaber, die schöne, gediegene Jungfrau vom Dorfe und den gemühtiefen Alten, dessen Zuneigung ihr über die Nichtsnutzigkeit des hübschen Flatterhauens die Augen öffnete. Eigentlich war's ein Trauerspiel –, nicht ein Komödienstoff. Solche Herzensirrunge n kann nur ein großer, gewaltiger Komiker in helle, reine Lustspieloper umbiegen. Der Wiener suchte sich mit unmöglichen und auf die Dauer anwidernden Ulkereien zu behelfen, in mit einem Gesichter schneidenden Malayen, der unaufhörlich Liebeserklärungen im Stil seiner Heimat und unbewußte, grobe Zoten losließ. Von der Luft und dem Duft Veneziens, von der Sonne Capodipontes, die das Spiel ausgleichen soll, spürt man nichts darin. Zwischen Goldoni und Schnitzler schwankt es unentschieden hin und her, grau und lichtlos, ohne Lokalkolorit und ehrliches Heimatgefühl. Wie alle Begebenheiten, die sich im Hofmannsthal, im Lande des gepumpten Maskenkostüms und der schlechten Schminken, zutragen.

(Münchner Neueste Nachrichten, Jg. 63,1)

17. Februar 1910, *Hermann Kienzl*¹⁵

Der neue Hofmannsthal. (»Christinas Heimreise.«)

Wer doch schweigen dürfte! Nachsinnend mit allen Sinnen ... Was einer genossen, das halte er still bei sich; er verliert es halb, wenn er schwatzt.

¹⁵ 1865–1928, Journalist, Theaterkritiker, Mitherausgeber der Zeitschrift ›Das Blaubuch.

Glücklich der, der die Leute reden lassen und schweigen darf. Doch auf manchem liegt die Pflicht, zwischen seiner Innen- und der Außenwelt sozusagen einen Ausgleich zu vollziehen; den Leuten zu erzählen, wie die Brust von Freude, Helligkeit, Wärme erfüllt ist. Ach, denen es erzählen, die »Christinas Heimreise« nicht kennen! Lassen feinste Gefühle sich auf den Markt tragen?

Aber so ein Nachempfänger wie unsereiner hat nicht das Recht, zu klagen. Was bedeutet denn die Überwindung unserer Widerstände, da doch Hofmannsthal der Dichter seinen Teppich unter die Füße der Fremden breitet ... Von den bewußten zwei Seelen wird auch ihn die eine treiben, sich mitzuteilen, den Ausgleich zwischen Kunstwerk und Publikum als Pflicht auf sich zu nehmen; die andere bebt und schaudert bei der Preisgebung heimlicher und teurer Gesichter. Bebt, wenn die Menschen Beifall johlen; bebt, wenn sie höhnen und zischen. Beides ist im Berliner Deutschen Theater am 11. Februar 1910 geschehen. Eine seidenzarte Dichtung; ein roher Kampf. Nilpferde in den Gärten der Semiramis.

Berlin hat viele Verdienste um die neue Literatur erworben, viele Ehren. Auch wird man wohl sagen können, daß seine Intelligenz am 11. Februar im Ringen mit den subversiven Elementen wieder einen neuen Sieg erfochten habe; einen Sieg, der, abgeleitet von der Originalität und der Kultursattheit der Hofmannsthalschen Komödie, sogar eine Etappe zu bedeuten scheint. Wofern man groß zu würdigen geneigt ist, daß der Dichter von »Christinas Heimreise« im Radau mehr als ein Dutzend Mal an die Rampe gerufen wurde. Ja, man wußte sich im allgemeinen zu menagieren. Wußte! Wissen! Stadt der reinen Vernunft: hier galt's zu fühlen, wie bei Mozarts Don Juan ... Man stemmte sich abwehrend gegen die Übertünchten im Smoking, die der erlauchten Zivilisation des Dichters nicht gewachsen waren. Stadt der Bildungsphilister: hier galt's das erlesene Gebilde aus dem Herzen zu verstehen, nicht Bildung anzuerkennen ... Aus heißerer Sonne, aus einem schöneren Lande kam diese Lustspiieldichtung. Man lachte! Man lärmte! Man klatschte! Erregt waren viele. Bewegt, das verriet das unruhige Forum, nur wenige.

Mit einem Wort: es war das gewohnte Schauspiel der Berliner Premieren. Der Athlensport des Publikums. Man gab sich ihm mit dem gleichen Eifer und Ernst hin, wie den Aufführungen unterkitschiger

Konventionaldramen. Dieser Mangel an Unterscheidung ist das Verletzende. Wollte man gegen diese persönliche Kunst um der alten Werte und Formen willen sich erboßen: gut denn, dann hätte man den Dichter und sein Werk mit dem Zorn überschütten sollen, den die Gewohnheit naturgemäß gegen das Ungewohnte speit. Nur das scheint mir gewiß: man durfte Hofmannsthal und seine Komödie nicht wie einen unserer kleinen Götzen behandeln. Ihm nicht diese hübsche Wendung und diese nette Szene gutschreiben, dagegen jene undramatische Breite und jene kleine Niete unmäßig verargen. Denn mit all seinen einzelnen Schwächen ist »Christinas Heimreise« eine ganze Welt. Die Welt eines souveränen Dichters, mit der die Lehnsgüter, Landratskreise und Bürgermeistereien der kleinen Herren nicht verglichen werden können. Wieviel Geschmuse fesselte in diesem Jahr die Theaterfreunde ... Gebt Distanz dem Dichter!

Nach den Lagunen Venedigs zog wieder die Südsehnsucht Hofmannsthal's. Dorthin, wo sein wildes Renaissance-Drama (»Das gerettete Venedig«) in starken Farben aufleuchtete, wo sein reizvolles Versespiel »Der Abenteurer und die Sängerin« Girlanden aus Wohllaut und Gedanken wand. Mit diesem sinnigen dramatischen Gedicht aus Dichters früher Jugend ist die reife venezianische Komödie »Christinas Heimreise« mehr als ortsverwandt. Damals war der Abenteurer ein ergrauter Mann, jetzt ist's ein Jüngling: Florindo, – der Blühende. Er, wie jener Alte, von Schönheit und Weib trunken, ein Ewig-Durstender; ein das Leben Verbrausender, nicht Erlebender; auf stürmischen Fluten ein rastloser Segler – gleich jenem fliegenden Holländer; aber sein prangendes Schiff hat die hellen Wimpel der Freude. Er taumelt von Begierde zu Genuß und verschmachtet im Genuß nach Begierde. Den scheidenden Lebenskünstler im jugendlichen Gedicht überschattete Schwermut; dem jungen Florindo aber strotzen die Adern in Kraft und Seligkeit.

Doch seltsam! Wenn seine Sinne am heißesten begehren, seine Lippen nach dem Trunke schmachten, dann taucht seine Phantasie in die tiefen Mysterien einer treuen Liebe, die sich seinem rasenden Genusse wieder rasch verschließen. Und jeweils einmal in der tollen Jagd hemmt leichte Traurigkeit den Fuß. Dann ahnt er, daß er, der Strahlende, ein armer Wanderer ist, dessen Wege kein Ziel haben. »Immer auf der Reise« ... Bewußtsein und Trieb durchkreuzen sich in solchen Augenblicken. Auch noch in anderen Wirbelkreisen seines Wesens und Willens. Florindos

Bestimmung ist das Erkennen des Weibes in immerdar erneuter Gestalt. Und ob er auch weiß, daß der Frauen unendlich mannigfaltiger Reiz sich für ihn im Einerlei des letzten Genusses verliert, und der Besitz seine Liebe tötet, treibt es ihn unwiderstehlich, diese Liebe, für die er das Leben tausendfach opfern würde, im Besitze zu töten.

Don Juan ..., so naiv und überschwänglich, so jünglingschön, wie ihn keiner noch gedacht hat! Kein Prahlhans, kein Roué; ein Spielball vielmehr. Und mit dem Landmann Cagliostro teilt er die Grazie, den unbewußten Mut, die aufrichtige Verlogenheit des genialen Lumpen.

Nacht in Venedig. Das ist nicht das beliebte »Milieu«, wie es brauchbare Zeichner hinstellen. Das ist der lustvolle Atem der Dogenstadt, der tausend wonnige, weiße Busen hebt und senkt. Das ist ihr innerster Duft, ihre Glut. ...

Aus den Armen der lieben Bürgerin kommt Florindo, und schon öffnen sich ihm neue Tore. Wohin er tritt, ihm gehört das Land mit allen Rosen. Antonia und Theresa, die leichtfertigen Schwestern, setzen den ehrlichen Kapitän Tomaso an die Luft, – der, nach 35 Jahren auf den Malayeninseln, Europas Mädchen wiedersah. »Kommen Sie nach!« ruft ihm Florindo aus dem verriegelten Hause zu.

Zu den Analogien, die teils als Arabesken die Komödie umschlingen, teils wie Unterströme sie durchziehen, gehört auch diese: Wie in der lockeren Buhlschaft mit den Dirnen, gewinnt alsbald in der Nebenbuhlerschaft um eines reinen Mädchens Liebe der egoistische Räuber über den redlichen Werber den Sieg. Dem Braven bleibe, was die Sünde ihm übrig läßt! Doch des Dichters gereifter Sinn verkehrt am Ende, ohne Moral zu geigen, die Werte; und der Besiegte wird Sieger. Er gewinnt, was der andere nur im schweren Traume schimmern sah: das Glück des Bestandes.

Florindo, nach dreifach genutzter Nacht, sieht in der Morgensonne Christina: die Jungfrau in herber Schönheit; eine »Unschuld vom Lande« fast, wäre ihr Blut nicht gelehrter, als ihr Wissen. Ihre südlich-reifen Sinne sind, als wäre das Menschliche sündenlos, in keuscher Selbstverständlichkeit des Willens der Natur gewärtig.

Florindo stürzt über das Mädchen die hohen Wellen seines Feuerstromes. Wie hier Liebe zündet und der Brand sich nährt, das reicht zu den letzten Schönheiten hinan, mit denen das Liebesblut der Dichter uns je gesegnet. Nicht nur auf den Worten liegt der süße Bann. Der Zauber-

flöte seiner Verse entsagend, hat Hofmannsthal diesmal die Macht des Ausdrucks gedämpft. Um so reicher spießt ihm die Schönheit aus dem Weben der Seele.

Liebliche Erotik steigt in der verstohlenen Liebesnacht, die Florindo und Christina im Landgasthofe begehen, empor – nicht zu Dithyramben, aber zu dauernden Säulen im Tempel Aphrodites. Die Selbstverständlichkeit des Liebesopfers gewinnt eine neue dichterische Vision: Wie so klar, fest und heiter die jungfräuliche Christina will, was sie wollen muß ...

Die Nacht und der Morgen in der Herberge zu Ceneda sind die köstlichsten Stunden der Dichtung. Die Liebe lugt aus allen Ritzen des alten Gasthofes. Es sprühen Kerzenlichter; es klingen Geigen und Lieder; es wirbelt und lacht anmutig-tolle Liebeswonne; es mischen sich derbe und holde Geister. Asti spumante wärmt prickelnd unsere Adern. Das französische Rokoko hat sich – unsere Komödie spielt am Ende des 18. Jahrhunderts – im heißeren Guß Italiens noch einmal entfaltet. Unser Auge freut sich fröhlicher Vergangenenheiten, unser Herz glaubt an Gegenwarten. Zum goldenen Brokat wird das Lustspiel ...

Mit noch heißen Augen und wundgeküßten Lippen bricht Florindo die Treue. Es gab Zuschauer, die von der Richtung der ernsthaften Komödie vorher nichts gehant hatten und nun enttäuscht wurden. Sie trugen dann, verstimmt, das Charaktergemäße dem Dichter nach.

Der letzte Akt stellt freilich auch die Elastizität derjenigen, die mit dem Gedankenziel des Dichters Fühlung hatten, auf eine harte Probe. Obwohl gerade er die bedeutsamste Szene des Drama enthält. Mit einem Male ist nämlich der romantische Taumel dem fahlen Tageslicht gewichen. Das war des Spieles sicheres Ziel; aber wenn auch nicht die Einsicht, so widerstreben doch unsere Nerven gegen die scheinbare Schwenkung des Stils. Dazu kommt jetzt eine gewisse Ungeschicklichkeit in der breit ausladenden Weiterentwicklung des Dramas.

Der brave Kapitän, ein recht alter Brackenburg, ist der verlassenen Christina treulich ins Gebirgsdorf gefolgt, wo das Mädchen sein Haus bewirtschaftet. Die Verlassene? Christinas helläugige Gesundheit überwindet rasch den Schmerz. Was kam, hat kommen müssen ... Wundervoll ihr knappes Wort von den Veränderungen, die man auf Reisen erlebt; mehr sagt sie nicht – nach so grenzenloser Hingebung; nach grenzenlosem Verrat ...! (»Verrat«? Solche harte Worte, wie sie die tragischen

Dichter gern gebrauchen, verschmäht sie.) Was sollte ihr die Reue? Was sollte die Scham? »Da stehen die Leute – und da steh' ich!«

Der Kapitän, weltwandernsmüde, sehnt sich nach dem Hausherd; und liebt, noch jungwütig genug, Christina. Daß sie den Treuen, den Verlässlichen nehmen wird, wer kann's bezweifeln? verübeln? Aber Hofmannsthal fürchtete offenbar, daß die Banalen diese wahrhaft psychologische Wendung als Banalität verschreien würden. Aus Menschenfurcht, so glaub' ich, hat er eine langwierige Bezähmung der Widerspenstigen vorgenommen, die sehr ernüchternd wirkt und, was schlimmer ist, dem Charakter der Christina einigermaßen Gewalt antut. Man soll sich eben, wenn es aus einer inneren Notwendigkeit kommt, nicht scheuen, auch einmal »Schmerz« und »Herz« zu reimen ...

Doch kommt das rechte Ende: Die Beständigkeit, die Dauer (nennt's: »Die Ehe«) ist Dichters letzter Wunsch und Frieden ... An Hofmannsthals wundervolle Knabendichtung: »Der Tor und der Tod« muß ich denken. Da stirbt der Jüngling, der friedlos genossen, mit dem Wunsch des jungen Faust im Herzen, das Leben zu erleben. Noch selbst im frühen Mannesalter stehend, weiß Hofmannsthal heute dem Wunsche Gewährung zu geben. Der Faust des zweiten Teils baut Deiche, macht Land urbar, erlebt in der Beschränkung den höchsten Augenblick ...

Hofmannsthal stellt in der schon erwähnten bedeutsamen Schlusszene die zwei Männer nochmals nebeneinander: den Kapitän, der Anker geworfen hat, und Florindo, den Immer-Reisenden, der weder das Glück im Weibe noch sich selbst je besitzen kann. Dazu tritt Christina. Sie blickt auf Florindo – ohne Groll: Nichts, nichts hat ihr der Haltlose nehmen können ... Der Reigen des Gedankens schließt in einer Region, wohin das engherzige Urteil der Weltleute über Schuld und Unschuld des Weibes längst nicht hinauf reicht ...

Der dritte Akt sollte vom Dichter selbst nicht unverändert gelassen werden; unbedingt aber muß ihn der Regisseur wesentlich kürzen und das Tempo weit schneller nehmen. Bei der entzückenden Reinhardt'schen Aufführung wurde gerade in diesem Akt die Schwäche der Dichtung vermehrt statt verdeckt*). Den Kapitän gab nämlich ein Schauspieler (Diegelmann), der für behäbige bürgerliche Figuren ausgezeichnet geeignet ist, diesmal aber gütige und kluge Männlichkeit ins Philiströse breitzog. Kayßlers reife und spirituelle Energie hätte die Proportionen richtig gestellt.

Von kleinen, wundersamen Zügen der Dichtung wäre viel zu sagen. Man empfängt bunte und ernste Freude hundertfach. Neben der philosophisch vertieften Gestalt des groben Wirtes (von Viktor Arnold mit unwiderstehlicher Komik verkörpert) ist die des treuen, drollig-naiven und naiv-geilen malayischen Dieners Pedro besonders liebevoll ausgeführt. (Rudolf Schildkraut macht aus der Rolle ein Meisterstück!) Aber sehr originell ist gerade diese Figur nicht – trotz der neuen Hautfarben-Nuance. Eigentlich hat sie schon Defoe als den Sklaven Freitag in »Robinson Crusoe« entdeckt; und sie ist auch dem Japaner in Bahrs »Meister« verwandt. »Wir Wilden sind doch bessere Menschen!« ...

Höchste schauspielerische Kultur, nur erreichbar, wenn sie zugleich schönste Blüte der Natur ist; Leben, das Musik wurde, – Musik, die Leben wurde: das ist der Florindo Alexander Moïssis und die Christina der Else Heims. Weiche und herbe Klänge. Wesenswahrheiten. – Und Reinhardts Schöpferstab weckte die Welt Hofmannsthals aus dem Schlummer zu traumhaft schönem Leben. Dichter, Maler (Ernst Stern) und Schauspieler schufen Italiens Herrlichkeit auf dem Bretterboden.

*) Die Erfahrungen der Premiere hat man bei der zweiten Aufführung genutzt. Erhebliche Streichungen sind vorgenommen worden, die Wirkung war sehr tief, der Beifall sehr stark und nahezu einmütig.

D. Red.

(Das Blaubuch. Wochenschrift. Begründet von Albert Kalthoff, hg. von H. Ilgenstein, 5. Jg., 17. 2.1910, Nr. 7. S. 159–163)

19. Februar 1910, *Rudolf Lothar*¹⁶

Hugo von Hofmannsthal und seine neue Komödie.

Im Deutschen Theater gab man »Cristinas Heimreise«, eine Komödie von Hugo von Hofmannsthal. Hofmannsthal hat es verstanden, in jungen Jahren die Ehrfurcht zu ernten, die man großen Dichtern darzubringen pflegt. Und wenn ein neues Werk von ihm erscheint, so

¹⁶ Eigentl. Spitzer; 1865–1943, Journalist, Kritiker, Essayist, Erzähler und Bühnenschriftsteller.

sitzen Bewunderung, Andacht, fromme Scheu und gläubige Verehrung im Orchester und spielen die Ouvertüre. Man glaubt an ihn. Es ist die große Kunst eines gottbegnadeten Poeten, Glauben zu erwecken. Diese Kunst übt er als Meister. Die Gläubigen werden denn auch seine neueste Komödie schön und lieblich und geistvoll finden. Ich vermag es nicht.

Hofmannsthal ist das Genie der Empfänglichkeit. Was er liest, wirkt auf ihn ein, modelt ihn, ändert ihn, bestimmt ihn. Es war ein guter Einfall von ihm, sich mit Sophokles zu beschäftigen. Er kam uns ganz sophokleisch. Wehe uns, wenn ihm einmal ein Band Scheerbart in die Hände fiel. Es ist nicht auszudenken! Diese außerordentliche Sensibilität der Psyche, diese fabelhafte Rezeptionsfähigkeit des Geistes, diese Mimikry des dichterischen Ingeniums, machen seine Persönlichkeit schillern und schimmern, wie die Flügel jener wundervollen brasilianischen Schmetterlinge, die in allen Farben changieren und die man bewundernd betrachtet. Aber der Einfluß der Lektüre geht nicht tief. Hofmannsthals Kunst bleibt immer Wortkunst. »Ergründen macht Empfinden unerträglich«, schrieb er einmal. So bleibt denn seine Psychologie in den Worten stecken. Was er uns gibt, sind Maskenspiele, Spiegelscherze, artistische Gesten, im Grunde genommen, immer lebensfern und lebensfremd. Man bekennt nicht ungestraft: »Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie.« Welch ein sonderbares Bekenntnis für einen Dichter!

»Cristinas Heimreise« ist vor allem eine Lesefrucht. Casanova, Goldoni, Lessing und Shakespeare standen Gevatter. Man ahnt, was dem Dichter vorschwebte. Aber man ahnt es nur. Er hat nicht die geringste Kraft, aus dem Willen zum Lustspiel die rechte Komödie zu machen. Immer und immer wieder versinkt die Kraft in Worten. Die Gläubigen werden die feine Psychologie rühmen. Aber sie ist nur ganz leicht angedeutet. Warum denn auch in die Tiefe gehen? »Ergründen macht Empfinden unerträglich!«

Da ist ein junger Fant, einer aus dem Stamme Casanovas, einer aus dem Hause Don Juans, der ewige Liebhaber, der nimmersatte Verführer, der unstete, leichtsinnige, leichtentflammte, treulose Flattergeist. Da ist sein Gegenstück, der brave, wackere, rechtschaffene, herzensgoldene, in Worten ungeschickte Kapitän. Zwischen beiden steht ein entzückendes Mädchen, eine Lotte ins Goldonische übertragen. Florindo, der Liebhaber, lehrt sie die Liebe, der Kapitän zeigt ihr den Weg in die Ehe. Sie

fällt an den einen und heiratet den andern. Und aus der ersten, rasch verfliegenen Liebe, steigt die zweite wurzelkräftig empor. Welch ein zartes und entzückendes Lustspiel hätte das geben können! So aber wurde eine langstielige, langweilige Sache daraus, deren psychologisch-symbolische Untermalung nur die verstehen, die guten Willens sind. Da dem Dichter der Humor fehlte, seine Handlung zu führen und seine Hauptgestalten zu zeichnen, so gab er dem Kapitän einen malaischen Diener, der nach Shakespeareschem Rezept für derbe Komik zu sorgen hat. Aber dieser Wilde, dessen Sexualbegriffe mit europäischem Anstand so schwer in Einklang zu bringen sind, wirkt nur abstoßend und unappetitlich. Was bleibt übrig? Ein paar hübsche, in Wasserfarben leicht hingeworfene Veduten. Pittoreske Momente. Die Lagune im Nebel. Ein venezianisches hochgeschwungenes Brücklein über dem Kanal. Ein Balkon mit schwatzenden Schönen. Eine Barke, die schwerbeladen mit allerhand Hausrat abfährt. Dann wieder ein kleines Wirtshaus mit komischen Hausknechten und Bedienten, mit der sonderbaren Stimmung, gemischt aus Speisegeruch und Abfahrtssentimentalität usw. usw. So geht ein Maler dahin und zeichnet sich hübsche Momente ins Skizzenbuch. Vom Skizzenbuch zum Kunstwerk aber ist noch ein weiter Weg. Man muß fanatisch gläubig sein, um in seinem dem Dichter ergebenen Gemüte anzunehmen, daß dieser Weg hier zurückgelegt worden ist.

So sorgfältig die Worte gesetzt sind, so sehr man merkt, wie der Dichter die Rede feilte und putzte, auch der Dialog kommt von der Skizze nicht los. Alles Psychologische liegt in der Luft. Wir sollen es in unseren Gedanken weiterführen. (Mich stören auch die vielen Austriazismen. Die vielen »Halt«, »Wir wollen auf die Luft« usw. Aber vielleicht sind das Nuancen, die ich nicht verstehe.)

Ich glaube nicht, daß »Cristinas Heimreise« auf der Bühne ein langes Leben haben wird. Es hatte die Anlage zu einem reizenden Lustspiel, es hätte eine psychologische Grotteske werden können, vielleicht auch ein drolliger Fastnachtsscherz. So ist es von alledem etwas und im ganzen nichts. Was in der Erinnerung haften bleibt, ist ein Eckchen Venedig mit seinem wundervollen Reiz. Das war wohl die Anregung zum Ganzen. Aber die Anregung ist mir lieber als das Werk, das dadurch entstand.

(Allgemeine Zeitung, München, Beilage, S. 143)

»Cristinas Heimreise« im Licht zeitgenössischer Rezeption 223

26. Februar 1910, Paul Goldmann¹⁷

Berliner Theater. »Cristinas Heimreise« von Hugo v. Hofmannsthal.

Hugo v. Hofmannsthal ist als Bühnenschriftsteller bisher hauptsächlich auf dem Gebiete der Tragödie tätig gewesen und hat auf diesem Gebiete Erfolge erzielt. Seine »Elektra« hat es in Berlin zu einer stattlichen Anzahl von Aufführungen gebracht und macht jetzt, nachdem sie von einem dem Schriftsteller wesensverwandten Komponisten in Musik oder vielmehr in etwas gesetzt worden ist, was nach der Versicherung dieses Komponisten als Musik zu gelten hat, den Weg über die Opernbühnen. Die Gegner der Hofmannsthalschen Tragödiendichtung werden hiedurch nicht widerlegt. Diese Erfolge beweisen nur, daß das Publikum sich irren kann und daß es auch einmal Gewalttätigkeit für Kraft, Blut und Greuel für Tragik, eine künstlich überhitzte Sprache für dichterisches Temperament nimmt.

Nun hat sich Hofmannsthal auch der Komödie zugewandt; doch sein erster Versuch auf diesem Gebiete ist nicht sonderlich geglückt. Wohl war, als die Komödie »Cristinas Heimreise« im Deutschen Theater aufgeführt wurde, der Beifall stark; aber gegen den Applaus kämpfte eine Opposition, die im Laufe des Premiärenabends immer mehr anwuchs und zum Schluß beinahe die Oberhand behalten hätte. Dabei hat die Komödie alle die Qualitäten, die Hofmannsthals Anhänger an ihm so hoch schätzen. Die Liebhaber der Sprachkunst Hofmannsthals insbesondere finden darin, namentlich in der Rolle des Florindo, einen echt Hofmannsthalschen Dialog. Andererseits hat Hofmannsthal sich diesmal, namentlich in der Rolle der Cristina, bemüht, auch einen einfachen Ton zu treffen. Das richtigste Urteil über die Komödie hat wohl ein Berliner Kritiker gefällt, der schrieb, daß in ihr »eine Fülle literarischer Kultur steckt.« Wer Hofmannsthals neue dramatische Arbeit liest und sie nur aus dem Buche kennt, wird ihre literarischen Vorzüge schätzen. Im Theater jedoch hält dieser günstige Eindruck nicht stand, weil das Stück eben allzu literarisch, weil es nur literarisch ist.

¹⁷ 1865–1935, Kritiker, Feuilletonist, Erzähler, Verfasser mehrerer Bände »Polemische Aufsätze über Berliner Theaterrafführungen«, 1903–1910. Stammte aus dem Freundeskreis Schnitzlers und Beer-Hofmanns. Vgl. SW XXI Dramen 19, S. 89 und S. 299.

An diese Stelle paßt vielleicht ein Satz, den Voltaire einmal über Goldoni schrieb – paßt namentlich deshalb, weil der Vergleich zwischen der Komödie Hofmannsthals, die im achtzehnten Jahrhundert zu Venedig spielt, und den Lustspielen des großen venezianischen Komödiendichters aus dem achtzehnten Jahrhundert naheliegt. Voltaire schrieb also in einem seiner Briefe: »Goldoni, que j'ai nommé et que je nommerai toujours le peintre de la nature.« Das ist also das höchste, das Voltaire von einem Komödiendichter zu sagen weiß, daß er der Maler der Natur ist, und das ist der Mangel, an dem Hofmannsthals Komödie leidet, daß sie Literatur gibt statt Natur. Bei Goldoni das natürliche, das echte Venedig des achtzehnten Jahrhunderts – bei Hofmannsthal ein Venedig, das nicht natürlich wirkt, dem man anmerkt, wie es mit literarischen Mitteln künstlich geschaffen ist, obwohl doch auch ein natürliches Venedig des achtzehnten Jahrhunderts von einem heutigen Autor geschaffen werden könnte, der es nicht, wie Goldoni, aus eigener Anschauung kennt, wenn nur überhaupt der heutige Autor die Gabe, die große Gabe des Komödiendichters besäße, »peintre de la nature« zu sein. Bei Goldoni eine natürliche Handlung, echtes Leben auf der Bühne, aus dem wirklichen Leben heraus geschaffen – bei Hofmannsthal Literatur aus Literatur heraus geschaffen, eine Erzählung des Casanova in die dramatische Form übertragen, und in der Weise übertragen, daß die Vorgänge, die in Casanovas Erzählung voll Leben sind, in Hofmannsthals Komödie nahezu alles Leben verloren haben. Bei Goldoni natürliche, echte, lebendige Menschen – bei Hofmannsthal Theaterfiguren, die wenig Natur an sich haben und manchmal geradezu gegen die Natur handeln und sprechen, unechte, künstliche Menschen, denen der Autor glaubt, Leben verliehen zu haben, weil er sich bestrebt hat, sie auf eine möglichst vollendete und möglichst aparte Art literarisch reden zu lassen.

Alle literarischen Bestrebungen werden das Publikum nicht davon abbringen, daß es von einer Komödie beansprucht, unterhalten zu werden, und Hofmannsthals Komödie hatte keinen Erfolg, weil sie so gar nicht unterhaltend ist. Sie ist zu gekünstelt, um unterhaltend zu sein. Auf allem Gekünstelten ruht der Fluch der Langeweile. Dazu kommt, daß es dem Autor an Humor fehlt. Wohl findet man in dem Buche Geist und Witz; aber es sind eben nur Buchgeist und Buchwitz, die auf der Bühne zum großen Teil verloren gehen – es ist kein lebendiger Humor. Und wenn es auch heute Sitte geworden ist, ein Lustspiel »Komödie« zu nennen, um

dadurch anzudeuten, daß es einen ernsteren Charakter hat, so darf doch selbst ein Lustspiel mit ernsterem Charakter nicht so sehr der Lustigkeit ermangeln, wie die Hofmannsthalsche Komödie.

Der Stoff der Komödie ist, wie erwähnt, den Erinnerungen des Casanova entnommen. Es handelt sich um ein Liebesabenteuer, von dem Casanova im achten und neunten Kapitel seiner Memoiren berichtet. Eines Morgens sieht er in einer Gondel, die von Venedig nach Mestre fahren soll, ein auffallend schönes Bauernmädchen in Begleitung eines alten Priesters. Er steigt ein und beginnt ein Gespräch mit dem Mädchen und ihrem Begleiter, aus dem er erfährt, daß sie Cristina heißt und in einem Dorfe bei Treviso wohnt, daß sie die Tochter eines reichen Pächters und die Nichte des geistlichen Herrn ist, daß sie mit ihrem Onkel vierzehn Tage in Venedig war, um einen Bräutigam zu finden, und daß sie, nachdem kein Bewerber ihr zugesagt hat, jetzt in ihr Heimatdorf zurückkehrt. Casanova, von der Schönheit des Mädchens und ihrem unschuldigen und naiven Geplauder bezaubert, erglüht sofort in hellem Feuer. Er gibt sich als Schreiber bei einem Advokaten aus und bewirbt sich nun selbst um die Hand der schönen Cristina. Das ist kein bloßes Spiel; er meint es ehrlich mit seiner Bewerbung. Manches Liebesabenteuer Casanovas beginnt damit, daß er heiraten möchte. Hätte er nur eine einzige Frau gefunden, die fest geblieben wäre in dem Entschlusse, nicht Ja zu sagen ohne den Segen des Priesters – auch Casanova wäre nicht als Junggeselle gestorben. Cristina erklärt allerdings mit Entschiedenheit, daß sie nur den Mann erhören will, der ihr angetraut ist. Daraufhin übernachtet die Reisegesellschaft in einem Gasthof zu Treviso, und am nächsten Morgen ist Cristina die Geliebte Casanovas. Dieser, der noch am Tage vorher davon überzeugt war, daß er Cristina heiraten müsse, findet nun auf einmal eine Reihe nicht minder überzeugender Gründe, die gegen die Ehe sprechen. Sehr hübsch ist es, wie er das selbst ausdrückt: »Ich hatte den Gedanken gehabt, Cristina zu heiraten, als ich sie mehr als mich selbst liebte. Allein nachdem ich sie in meinen Armen gehalten, hatte sich die Wagschale so sehr auf meine Seite geneigt, daß meine Eigenliebe sich stärker erwies als meine Liebe. Ich konnte mich nicht entschließen, auf die Vorteile und Hoffnungen zu verzichten, die ich mit meiner Unabhängigkeit verbunden glaubte.« Trotzdem bringt er es nicht übers Herz, sie zu verlassen. Er liebt sie noch und will sie glücklich machen. Cristina braucht zu ihrem Glücke einen Mann. Daher kehrt Casanova

nach Venedig zurück, um ihr dort einen Mann zu suchen. Mit Hilfe von Freunden und auch unter einiger Anwendung der Kabbala findet er bald einen gewissen Carlo, einen schönen jungen Mann, Amtsschreiber beim Seewesen. Casanova führt Carlo nach Cristinas Dorf. Carlo ist begeistert von dem Mädchen, auch ihre Mitgift gefällt ihm, und da er nicht weiß, was zwischen Casanova und Cristina sich zugetragen hat, ist er gerne bereit, sie zur Frau zu nehmen. Casanova müßte nun zufrieden sein, weil alles so sehr nach Wunsch geht. Statt dessen kämpft er mit den Tränen, weil Cristina seinen Vorschlag, nicht ihm, sondern Carlo zu heiraten, gar so ruhig und gefaßt aufnimmt. Die Hochzeit, zu der Casanova natürlich geladen ist, wird in Cristinas Heimdorf gefeiert. Die ganze Gesellschaft begibt sich dann wieder nach Treviso, und am nächsten Morgen sagt Cristina zu Casanova, indem sie ihm die Hand reicht und ihn mit ihren schönen Augen anblickt: »Herr Casanova, ich bin glücklich und freue mich, Ihnen mein Glück zu verdanken.«

Der Reiz dieser kleinen Geschichte liegt hauptsächlich in der lebenswürdigen Kunst, mit der Casanova sie erzählt. Im übrigen enthalten die Erinnerungen des berühmten Frauenverführers manches Abenteuer, das interessanter, verwickelter, bewegter ist, und es bekundet nicht gerade dramatischen Instinkt, daß Hofmannsthal für seine Komödie diesen Stoff gewählt hat, der recht wenig dramatische Elemente enthält. Ein noch ungünstigeres Zeugnis für Hofmannsthals dramatische Begabung bildet die Art, wie er den Stoff behandelt hat. Die unbedeutenden Vorgänge hätten vielleicht für ein kleines, rasches Lustspiel von zwei, drei kurzen Akten ausgereicht. Hofmannsthal hat daraus drei riesige Akte gemacht, deren jeder noch in zwei Bilder zerfällt und deren Aufführung am Abend der Premiere vier Stunden dauerte. Der schleppende Gang des Stückes, die Reden und Gegenreden, deren Wortschwall gar nicht versiegen will, die endlos sich dehnenden Szenen ermüden schließlich selbst den geduldigsten und wohlwollendsten Hörer. Die Komödie Hofmannsthals hätte höchstens halb so lang sein dürfen, als sie in Wirklichkeit ist. Und wenn schon der Autor nicht die Fähigkeit besaß, sich kurz zu fassen, diese wichtigste aller dramatischen Fähigkeiten, so hätte ihm wenigstens der Regisseur des Deutschen Theaters den Dienst leisten müssen, sein Stück gehörig zusammenzustreichen. Oder gilt vielleicht Hugo v. Hofmannsthal schon so sehr als Klassiker, daß jedes seiner Worte als eine Kostbarkeit geschätzt wird und daß man keines wegzulassen wagt?

Hofmannsthals Komödie folgt ziemlich genau der Erzählung Casanovas. Nur trägt Casanova den Namen Florindo, und der Mann, der Cristina heiratet, heißt nicht Carlo und ist nicht Schreiber beim Ragionato, sondern er ist ein Schiffskapitän, namens Tomaso, der nach einer Abwesenheit von fünfunddreißig Jahren aus Hinterindien zurückgekehrt ist.

Das erste Bild hat offenbar den Zweck, Florindo als Don Juan darzustellen. Er hat ein nächtliches Stelldichein mit einer Schneidersfrau, macht dann einer leichtfertigen Person und deren Schwester einen galanten Besuch und empfängt überdies noch verschiedene Liebesbotschaften, die ihm alte Weiber oder kleine Buben überbringen. Die Charakterzeichnung ist hier mit Erotik gar zu überladen. Die Häufung von Abenteuern in einem einzigen halben Akt wirkt unwahrscheinlich, und man betrachtet skeptisch diesen Frauenverführer, der sich als ein solcher dadurch kennzeichnet, daß er unablässig nichts tut als verführen. Sonst freilich ist das erste Bild eines der gelungensten der Komödie. Ein bewegtes Treiben herrscht darin, und es ist von einer eigenartigen Nachtstimmung erfüllt. In der Ökonomie der ganzen Komödie aber ist es schädlich, trotz all seiner Reize; und es ist ein dramatischer Widersinn, daß beinahe die Hälfte des ersten Aktes verwendet wird, um breit ausgesponnene Liebeshändel vorzuführen, die lediglich zur Charakteristik des Helden dienen sollen und in denen Frauen eine Rolle spielen, die zur eigentlichen Handlung in gar keiner Beziehung stehen und in dem Stück überhaupt nicht mehr vorkommen.

Auch den Schiffskapitän Tomaso lernen wir in diesem ersten Bilde kennen. Tomaso wird am Schlusse Cristina heiraten, die Florindos Geliebte gewesen ist. Daß Cristinas Mann keinen Anstoß nimmt an dem, was vor der Ehe sich zugetragen hat, erklärt sich bei Casanova sehr natürlich dadurch, daß er es nicht weiß. Bei Hofmannsthal jedoch weiß er es, und dadurch wird seine Handlungsweise weniger natürlich. Allerdings bemüht sich Hofmannsthal, sie aus dem Charakter des Kapitäns zu erklären. Welchen Charakter nun muß ein Mann haben, der die Geliebte eines andern heiratet? Einen außerordentlich gutmütigen, meint Hofmannsthal, und so können wir uns gleich im ersten Bilde einen Begriff von dem außerordentlich gutmütigen Charakter des Kapitäns machen. Der Kapitän ist im Begriff, die leichtfertige Person zu besuchen. Da eilt Florindo an ihm vorbei und schlägt ihm die Tür vor der Nase zu.

Der Kapitän ist höchst befriedigt über diese Wendung der Dinge und zieht ab, indem er »dem munteren Burschen einen vergnügten Abend und ein fröhliches Erwachen« wünscht. Man kann allerdings nicht gutmütiger sein. Nur ist das Verhalten des Kapitäns nicht eben wahrscheinlich; und im wirklichen Leben würden wohl die Ansichten sehr geteilt sein über die Frage, ob jemand, der sich so herzlich darüber freut, daß ein anderer ihm sein Liebchen wegnimmt, als ein guter Mensch zu betrachten ist oder als ein Dummkopf.

Der Kapitän hat einen malayischen Diener, und dieser ist als die komische Hauptfigur des Stückes gedacht. Hofmannsthal hat hier die Art, wie Asiaten eine europäische Sprache radebrechen, meisterlich wiedergegeben. Das Bestreben des Malayen, sich in einer Sprache, die er nicht genügend kennt, mit der ganzen orientalischen Höflichkeit seiner eigenen auszudrücken, hat zur Folge, daß er als Höflichkeitsworte solche gebraucht, die es gar nicht sind, beispielsweise das Wort »brüllend« (»Mein Kapitän wird Sie mit brüllender Freude begrüßen«), oder daß er Artigkeitsadjektiva dahin setzt, wohin sie absolut nicht passen, wie zum Beispiel, wenn er von einem »hochachtenden Fußbad« spricht. Bei der Aufführung stellt es sich jedoch heraus, daß die Komik dieser Figur eine literarische, eine rein sprachliche ist, die auf der Bühne lange nicht so zur Geltung kommt als im Buche. Auch schaden die fortwährenden Wiederholungen. Es ist recht drollig, wenn der Malaye sich einmal über die Schwierigkeit des »europäischen Anfangs« (einer Liebschaft nämlich), beklagt und demgegenüber die Sitten seiner Heimat rühmt: »Auf den Inseln drüben ist es sehr schnell. Bei Häuptlingsfrauen kann es sehr schnell sein.« Nur ist dieser humoristische Einfall nicht so überwältigend, wie der Autor anzunehmen scheint, der ihn immer wieder vorbringt; und es belustigt schließlich gar nicht mehr, wenn man stets von neuem hört, daß es bei Häuptlingsfrauen sehr schnell sein kann.

Als weitere komische Eigenschaft des Malayen hat der Autor sich ausgedacht, daß er ein kaum bezähmbares Verlangen nach Frauen hat, daß er unablässig davon spricht und jedes weibliche Wesen begehrt, das ihm in den Weg kommt. Nun lassen sich gewiß aus der Begehrlichkeit eines Halbwilden allerlei komische Wirkungen ziehen. Solche Wirkungen hat aber der Autor nicht gezogen, sondern er scheint geglaubt zu haben, daß die Komik schon in der Begehrlichkeit selbst liegt, und hat sie daher so unverhüllt, so derb als möglich geschildert. Das ist jedoch ein großer

Irrtum; und der Malaye, der komisch sein soll, weil er begehrllich ist, läßt lediglich erkennen, daß auf der Bühne ein Mensch, der sich wie ein brünstiges Tier gebärdet, weit eher widerwärtig als komisch wirkt.

Im übrigen kann man hier sehen, daß selbst die moderne Ästhetik, die doch beansprucht, als etwas ganz Besonders, ganz Erlesenes zu gelten, das mit profanen Sinnen gar nicht erfaßt werden kann, auch die banalsten und abgebrauchtesten Theatereffekte nicht verschmäh, nur daß sie nicht versteht, sie mit Geschick zu verwenden. Hofmannsthal malayischer Diener ist, wenn man genauer zusieht, niemand anderer als der Fremde, der aus exotischen Gegenden stammt und gebrochenes Deutsch spricht, und der seit Theatergenerationen schon manchem braven deutschen Lustspiel zum Erfolge verholfen hat. Und mit besonderer Freude begegnet man später in der hyperästhetischen Sphäre einer Hofmannsthal'schen Komödie einem guten, alten Bekannten aus der deutschen Posse, dem groben Hausknecht. Bemerkenswert ist, daß am Abend der ersten Aufführung die Szenen dieses Hausknechts diejenigen waren, die beim Publikum den meisten Anklang fanden. Seine Grobheit erwies sich weit wirksamer als all der Tiefsinn, den Hofmannsthal seinem Helden Florindo in den Mund legt. Natürlich muß schließlich auch dieser Hausknecht sich literarisch ausdrücken und muß seinen Seelenzustand in längerer Rede entwickeln, aus der hervorgeht, daß ihm die Schuhe, die er täglich putzen muß, verhaßt sind, und daß er aus Widerwillen über den gemeinen Anblick solchen Schuhwerks sich auch einmal den Hals abschneiden könnte. Man hat zwar von solchen Selbstmordanwandlungen bei Hausknechten noch niemals gehört; und doch begreift man, daß gerade dieser Hausknecht den Umgang mit Schuhen als unerträglich empfindet, weil er eben kein gewöhnlicher Schuhputzer ist, weil eben bei Hofmannsthal auch ein Hausknecht ästhetisch veranlagt ist.

Florindo erblickt im zweiten Bilde des ersten Aktes Cristina, wie sie im Begriff ist, die Gondel nach Mestre zu besteigen; und nun entwickeln sich die Dinge so, wie Casanova sie erzählt. Florindo fährt mit nach Mestre, man übernachtet in einem Gasthof, und am nächsten Morgen ist Cristina die Geliebte Florindos. Der rasche Sieg des jungen Mannes über ein reines und unschuldiges Mädchen verstößt gegen alle Wahrscheinlichkeit – und doch hat Casanova in seiner Erzählung es verstanden, ihn glaubhaft zu machen. Wie der junge Mann das Mädchen für

sich zu interessieren, wie er ihre Eitelkeit aufzustacheln, wie er durch die Flamme seiner Leidenschaft ihre Leidenschaft zu entflammen weiß, das ist ein Virtuosenstück der Verführungstechnik. Zu bewundern ist es namentlich, wie er den Ton zu treffen versteht, in dem man mit einem Mädchen von der Art Cristinas spricht. Außerdem kommt ihm ein äußerer Umstand zu Hilfe, eine seltsame Gewohnheit des alten Pfarrers, die es dem Don Juan besonders leicht macht und über die man das Nähere bei Casanova selbst nachlesen möge.

Diese Motivierung fehlt zum großen Teil in der Komödie Hofmannsthals, und was er an ihre Stelle setzt, zeigt, daß er als Psychologe hinter Casanova weit zurücksteht. Hofmannsthals Begründung ist durchaus nicht überzeugend, und man begreift den leichten und raschen Sieg Florindos über Cristina nicht. Nun hatte allerdings Hofmannsthal eine schwerere Aufgabe als Casanova, da dem Erzähler die Möglichkeit gewährt ist, eine seelische Entwicklung mit all' ihren feinen Nuancen und Übergängen darzustellen, welche Möglichkeit dem Dramatiker versagt ist. Auch wenn ein bedeutenderer Dramatiker als Hofmannsthal den Stoff behandelt hätte, würde die Plötzlichkeit dieser Liebe und dieser Verführung auf der Bühne immer gar zu abrupt, gar zu gewaltsam erschienen sein. Es liegt also schon im Stoff eine für den Dramatiker nahezu unüberwindliche Schwierigkeit, und darum war es, wie gesagt, kein glücklicher Gedanke, daß Hofmannsthal für seine Komödie sich gerade diesen Stoff gewählt hat.

Wenn man in der Komödie nach den Gründen sucht, weshalb Florindo das Herz Cristinas, weshalb er überhaupt alle Frauenherzen gewinnt, so findet man eigentlich nur einen einzigen: Florindo ist unwiderstehlich, weil er redet. Er spricht viel, er spricht unablässig, er redet literarisch, er redet Hofmannsthalisch – und die Leute sagen von ihm: »Dieser deliziose Herr Florindo!«, und alle Frauen lieben ihn und wollen von ihm geliebt werden. Eben hat er Cristina auf der Straße kennen gelernt und er sagt zu ihr: »Pfu über den Lumpen, der Wörter in den Mund nimmt, deren inneren Gehalt er nicht Manns genug ist, einmal im Leben durch und durch zu fühlen. Wenn ich entzückt bin, so wie ich mich an Ihnen entzücken könnte, einzig schönste Cristina, so fährt mir das Wort allerdings nicht über die Zähne. Aber die Essenz davon, das Ding selber, wovon das Wort nur die Aufschrift ist, die kocht und gärt in meinen Adern, die kann mich gelegentlich aus dem aufrechten

Stehen hinwerfen, als wären mir die Bänder der Knie gelähmt« und so weiter. Dies ist die echte Hofmannsthalsche Redeweise, deren Tiefsinn, deren Sprachkunst seine Verehrer bewundern, während andere in dieser Sprache eher Schwulst als Kunst finden und sie den tiefen Sinn dieses Tiefsinns nicht zu entdecken vermögen. Aber mögen nun die Verehrer oder die Gegner recht haben – eines ist sicher: Es ist schon nötig, ein Ästhet zu sein wie Hofmannsthal, um zu glauben, daß man in diesem Ton zu einem Bauernmädchen spricht und daß der Hinweis auf den Unterschied zwischen dem Worte und dessen Essenz die richtige Art ist, um das Herz einer Dorfschönen zu gewinnen.

Auch daß Casanova die Cristina schließlich nicht heiratet, ist, wie schon erwähnt, in der Erzählung überzeugend motiviert. Bei Hofmannsthal fehlt diese Motivierung nahezu gänzlich. Casanova kämpft mit sich, er leidet wirklich. Florindo, der eben aus den Armen Cristinas kommt, wendet sich ohne jeden Seelenkampf sofort einem neuen Abenteuer zu. Er verläßt Cristina ganz einfach, weil er genug von ihr hat und weil er eine andere gefunden hat, die ihn mehr reizt als Cristina. Nur daß er vor seiner Abreise noch rasch den Kapitän Tomaso veranlaßt, seine Stelle als Reisebegleiter Cristinas einzunehmen. Mit Recht hat ein Berliner Kritiker geschrieben: »Bei aller Leichtfertigkeit ist Held Casanova immerhin ein Muster von Takt, Ehrlichkeit und Edelmut gegenüber diesem Florindo, der die Aufgabe, seine übernommene Verpflichtung einzulösen, einfach dem Dichter überläßt.« Florindos Benehmen gegen Cristina ist recht abstoßend und es ist bezeichnend für die modernen Ästhetiker und ihre Art, zu denken und zu dichten, daß Hugo v. Hofmannsthal aus einem nicht unsympathischen Casanova einen durchaus antipathischen Florindo macht, daß ein verliebter junger Mann, der in all' seinem Leichtsinne doch der Empfindung, ja sogar des Pflichtgefühls nicht ermangelt, sich unter den Händen dieses Autors zu einem kalten, herzlosen und gewissenlosen Egoisten gestaltet.

(Morgenblatt der »Neuen Freien Presse«, Nr. 16349)

Cristinas Heimreise

Hofmannsthal weiß selber und er sagt es auch diesmal wieder: daß es ein andres ist, ob man etwas tut, und ein andres, ob man davon redet. Seine Buchkomödie hat er getan; von seiner Bühnenkomödie hat er geredet. Man sehe diese sechs Bilder an einem Abend, und man lese die drei Akte am nächsten Morgen. Sie füllen die Bühne nicht. Ihr Schritt reicht nicht hinüber, weil sie in jedes schwebende Schrittchen, in jede ihrer wiegenden Bewegungen, aber nicht minder in jede regungslose Stellung so ehrlich selbstverliebt sind, daß sie sich nur mit Widerstreben davon trennen. Was fröhlich, schwerlos, beschwingt und anmutig geträumt war und an dem willigen Leser vorüberfliegt, bekommt auf diese Weise selbst für den willigsten Zuschauer Zentnergewicht. Es lastet unerbittlich und umso unerbittlicher, als es dazu noch literarisch und literarhistorisch fest verankert ist. Hofmannsthal hat auch zu diesem Lustspiel schrecklich viel gelesen. Sein Venedig am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist so bleich, so auffallend karg und dünn geraten, weil er sich nicht auf das verlassen zu dürfen glaubte, was seine glücklichen Augen je gesehen. Es ist ein Teilchen von Venedig, wie Hofmannsthal es sich aus Goldonis Komödien und Casanovas Memoiren möglichst zeitgetreu herstellen wollte und doch nicht recht zeitgetreu herstellen konnte, weil er ja auch diese Werke mit seinen gegenwärtigen Sinnen aufnehmen mußte. Immerhin macht dieses Teilchen von Venedig nur ein Teilchen der Dichtung aus und obendrein das erste: die nächsten Bilder geben Cristinas Heimreise von Venedig über Ceneda nach Capodiponte oder von der Ahnungslosigkeit über den Irrtum zur Wahrheit. Vielleicht ist das die Komödie.

Cristina fährt selbstverständlich mit der Postkutsche. Aber auch Hofmannsthal gelangt mit seinen Postkutschenmitteln zu keinem andern als einem Postkutschenziel. Er spricht mit der überströmenden Beredsamkeit, die wir aus seinen Dramen wie aus seinen kritischen Schriften kennen, unaufhörlich von den zwei Welten der Liebe, von der Welt der gaukelnden Falter und der Welt der beharrenden Kachelöfen, und führt zwar nicht die eine ad absurdum und die andre zum Triumph; gibt aber

¹⁸ 1881–1926, Theaterkritiker, 1905 Gründer der Zeitschrift ›Die Schaubühne‹.

so demonstrativ der bürgerlichen Zuverlässigkeit das letzte Wort, daß man das bei einem überlegten Künstler wie ihm als eine Art Glaubensbekenntnis wird auffassen können. Wie steht Florindo, der Cristina in Venedig verlockt, in Ceneda verführt und vor Capodiponte verlassen hat, am Ende da? Er ist die jüngere Ausgabe des Abenteurers aus Hofmannsthals frühem Versspiel und noch in hohem Maße fähig, von Begierde zu Genuß zu taumeln, um im Genuß nach der Begierde zu verschmachten. Er unterscheidet sich von seinem ältern Vetter dadurch, daß er nicht viel im Kopfe zu haben braucht, weil seine Männlichkeit für jeden Mangel aufkommt, und man erschrickt ein bischen, wenn er plötzlich Weisheit predigt, die denn auch mehr des Dichters als Florindos Weisheit ist, und von Florindo nur geäußert wird, um nicht befolgt zu werden. Vor Zeiten war es Schnitzlers Weisheit. Professor Wegrath und sein Felix blicken aus umfriedetem Bezirk auf Julian Fichtner und den Herrn von Sala, die ihr Egoismus zu der Straße der Verlassenheit verurteilt hat. Genau so sieht Cristina, die sich, nach dem Rausch, zu einem angejahrten Kapitän gerettet hat, an seiner breiten Brust geborgen, auf Florindo und sein Schicksal. Die Situation ist wahr, und die Stimmung, ein Gemisch von Trotz und Wehmut, rührt. Christina versteht und verzeiht, lächelt tapfer über die Vergangenheit, fügt sich ruhig in die Gegenwart und erwartet wenig von der Zukunft. Leider weiß sie ihren Zustand auch zu pointieren. Wer bei Schnitzler so etwas vermag, der ist zumeist ein Dichter und von Hause aus geschaffen, sich druckreif auszudrücken. Hofmannsthal will durch die Eindringlichkeit seiner Formulierungen, die über Stand und Bildung der Figuren weit hinausgeht, nach Möglichkeit wieder gut machen, daß der Rückzug seines Lebenslust-Spiels auf das Gelände einer philiströsen Selbstbescheidung, wo nicht für ihn, so doch für uns eine größere Überraschung ist, als die dramatische Ökonomie verträgt. Weil er nicht überzeugen kann, hofft er zu überreden. Es wäre uns wertvoll und nötig, zum mindesten überredet zu werden, wenn die Geschichte der heimreisenden Cristina wirklich Hofmannsthals Komödie wäre. Sie ist es nicht.

Die Komödie selbst ist kaum geschrieben. Was auf der Bühne steht, ist, noch einmal, umständlich, dickflüssig und vielfach langweilig. Aber bei uns liegt das Feinste und Schönste zwischen den Wörtern, sagt der alte Kapitän, der das freilich weder sagen noch auch nur empfinden wird. Für die Komödie hat er Recht. Was sie zum Kunstwerk macht, ist

nicht ihre Struktur, sondern ihr Ambiente, nicht ihr Gewicht, sondern ihre Leichtigkeit, nicht ein Inhalt, der sich erzählen ließe, sondern eine Musik, die nicht nachzuweisen ist. Sie tönt wie von Silberglöckchen aus den Szenen, in denen überhaupt nichts vorgeht. Wenn im Gasthaus zu Ceneda an der Wirtstafel der fremde alte Herr eingeschlafen ist und die junge Unbekannte – die bei Florindo Cristinas Nachfolgerin sein wird – den Kopf in die Hand gestützt, traurig ins Leere starrt; wenn im Nebenzimmer der glückliche Florindo zur Geige singt und die Dienerschaft nicht zur Ruhe kommen läßt; wenn der Aufbruch erfolgt ist, Cristina in ihrem Zimmer die erste und, was sie nicht weiß, auch einzige Nacht mit dem Geliebten heranwartet und dieser noch mit dem Kapitän und seinem Diener Punsch trinkt, sein Herz entlädt, sich an seinen Worten berauscht und den Duft der Stunde in ein paar Sätzen fängt: so ruht freilich über alledem eine menschliche Zartheit und eine artistische Noblesse, die schwerer wiegt als eine kompakte Handlung mit musterhaftem Knochenbau und vorschriftsmäßigem Bühnentrtritt. Weil das der Komödie abgeht, wird man sie nicht durchsetzen können. Aber man muß, wie der Dichter, in sie verliebt sein und muß wünschen, in sie verliebt zu machen. Sie stammt von einem Deutschen und gleißt in den südlichsten Farben. Sie ist ein Monstrum, ist zweihundertzwanzig Seiten oder vier Theaterstunden lang, kommt nicht vom Fleck und hat doch keine Spur von Fett. Sie befaßt sich mit einfachen Seelen – auch Florindo ist ein Don Juan, wie er nicht primitiver zu denken wäre – und da ist es nicht weiter erstaunlich, daß Hofmannsthal ihre Sprechweise häufig verfehlt. Aber wie echt und innig sind die Beziehungen, die er zwischen diesen Seelen herstellt? Zu dem guten alten Kapitän Tomaso gehört wie sein Schatten ein halbmalayischer Bedienter, Muley Hassans redlicherer Sprößling, den sein schwarzes Blut zu den absonderlichsten Sprüngen peitscht, und dem die Komiken des Stücks zur Hälfte aufgetragen sind. Sein Herz ist besser als seine Komik, die sich schnell erschöpft und am Ende nur noch fast verdrießlich tröpfelt. Dieser Pedro ist Tomasos Kurwenal, wie Pasca die Brangäne der Cristina ist, und es scheint ganz in der Ordnung, daß aus beiden, wie aus Marke und Isolde, schließlich auch ein Pärchen wird. Tristan bleibt allein oder wird doch immer wieder schleunigst einsam. Das humoristische Gegenstück zu diesem fanatischen Frauenfreund Florindo ist der fanatische Menschenfeind von Hausknecht, auf dem die stärkere Hälfte Hofmannsthalscher Komik

ruht. Die Komik dieses Kerls lebt nämlich nicht bloß von Verhünzungen der deutschen Sprache, sondern von einer galligen Weltanschauung, und weil er Episode ist, ermüdet er uns nicht.

Aber hätte uns denn die Komödie überhaupt ermüden müssen? Man gebe Bahrs ›Konzert‹ von Anfang bis zu Ende, und es fällt, nicht bei uns, wohl aber bei der Menge, durch. Brahm hat, nach seinem eigenen Wort, ein ›Streichkonzert‹ daraus gemacht, und der Erfolg hat ihn bestätigt und belohnt. ›Cristinas Heimreise‹ brauchte keinen schwächern Erfolg zu haben. Es durfte nur nicht so wie Wagner in Bayreuth behandelt werden. Es durfte nur, bei solchem Mangel an Massivität, nicht in sechs umfängliche Bilder, sondern höchstens in vier, zerteilt und um keinen Preis auf vier, sondern höchstens auf zwei Stunden ausgedehnt werden. Es ist schwer anzunehmen, daß das Deutsche Theater, das an praktischen Köpfen schließlich nicht ärmer ist als jedes andre Theater, allein die Schuld an dem Irrtum trägt. Es wird wohl so gewesen sein, wies meistens ist: daß der Dichter auch nicht eine Silbe hergeben wollte. Aber wenn man schon Reinhardt die Verantwortung für die Seitenzahl des Stückes, sogar des gespielten Stückes abzunehmen bereit ist, so ist man doch verpflichtet, ihm das Tempo der Aufführung vorzuwerfen. Ein Regisseur wie Reinhardt wird sich in eine Komödie wie diese noch schneller und gründlicher verlieben als ein Kritiker. Aber ist es nötig und erlaubt, sie deshalb auch zu zelebrieren? Gerade weil der Dichter sie um nichts erleichtert hatte, mußte sie auf Zehenspitzen huschen. Auf der Bühne des Deutschen Theaters biß sie sich fest. Das Ergebnis waren Genrebilder von der Kleinmalerei, die sich der Undramatiker Hofmannsthal gedacht haben mag, die ihm aber ein Theatermann verweigern mußte, weil sie den Gesetzen des Theaters Hohn spricht. Es kam die begriffliche Selbstsucht einiger Schauspieler hinzu, die merkten, daß auch die andern Faktoren der Aufführung sich Zeit ließen, die darum so behaglich wie möglich an ihren Rollen herumbastelten, trotzdem aber zum Glück, mit den übrigen, die Verpflichtung fühlten, einen ganzen Menschen mit seinem Klima, seiner Vergangenheit und womöglich noch seiner Zukunft darzustellen. So entstanden fünf Gestaltungen, die nur lebhafter aufeinander eingespielt zu werden brauchen, um auch die Absicht der Komödie, nicht bloß jeder einzelnen Figur zu erfüllen. Mir sind diese fünf Gestaltungen beinahe gleich lieb. Herr Arnold als Hausknecht ist wie ein leibhaftiger Molch, der sich in ein Igelfell gewickelt hat, und Herr Schildkraut hat

die Rasse und den Witz für seinen schwerverliebten Muley Hassan. Die drei andern wirken ebenso für sich wie als Kontraste. Der zarte Moissi und der mächtige Diegelmann, und die blonde Heims und der dunkle Moissi: das sind von vornherein malerische Werte, aus denen aber auch schauspielerische Werte werden, weil Diegelmann den unnachahmlich wahren Ton der mannhaften Biederkeit für seinen Kapitän im dicken Halse hat, weil die Heims Cristinas seelenvolle Reinheit im ersten und ihre still und rasch entschlossene Überlegenheit im letzten Drittel ohne Mühe trifft, und weil Moissi mit seiner Grazie, seinem Blick und immer wieder seiner Stimme nicht allein Cristinas Willen lähmt.

(Die Schaubühne S. 167–170)

1. März 1910, Hermann Kienzl¹⁹

Von den Berliner Theatern 1909/10

Mit einer dreiaktigen Komödie »Cristinas Heimreise« hat Hugo von Hofmannsthal am 11. Februar im Deutschen Theater als Lustspieldichter debütiert. Ein etwas biedermeierisch anmutender Titel für ein Stück aus dem galanten Zeitalter des Rokoko. Casanova, dessen Schatten Hofmannsthal schon in dem kleinen Drama von dem Abenteurer und der Sängerin beschworen, steht im Mittelpunkt, allerdings unter dem Namen Florindo. Das sollte keine Verschleierung der Quelle, die gar zu durchsichtig ist, bedeuten, war aber trotzdem nicht wohlgetan, indem der moderne Nachdichter sich von einzelnen nicht oder nicht genügend informierten Kritikern Vorhaltungen über die Fassung und Glaubwürdigkeit der Fabel gefallen lassen mußte, für die nicht er, sondern Freund Casanova verantwortlich zeichnet. Der vielgeliebte Italiener erzählt im 9. Kapitel des 2. Bandes seiner Memoiren, wie er als junger Mensch einmal ein schön geputztes Bauernmädchen, das neben einem alten Priester in einer Gondel saß, erblickte, wie er flugs ins Boot herabsprang, seine Reisegeossen durch seine Liebenswürdigkeit und Freigebigkeit bezau-

¹⁹ 1865–1928, Journalist, Theaterkritiker, Mitherausgeber der Zeitschrift ›Das Blaubuch.

berte, das junge Mädchen, das in Venedig vergeblich auf Brautschau gewesen war, nach seiner Gewohnheit rasch zur Geliebten gewann, aber, von einem neuen Magneten angezogen, ebenso rasch wieder verließ und der Schönen zum Trost einen braven jungen Mann zum Gatten verschaffte, so daß dies Abenteuer schließlich zu aller Zufriedenheit verlief. Hofmannsthal hat diese Fabel von der Pfarrersnichte, die über Mestre in ihre Bergheimat zurückkehrt, nicht nur in den Grundzügen, sondern auch in manchen Einzelheiten (z. B. die Beschaffung des Dispenses zur Heirat während der Fastenzeit) übernommen. Und wie er einzelne Motive fallen gelassen oder ausgestaltet und das Ganze mit Zutaten eigener Erfindung aufgeputzt hat, ist für den Kenner der Vorlage zu beobachten reizvoll. Über mehreren Szenen des ersten und zweiten Aktes schwebt der Geist Goldonis und Watteaus. Wir verspüren einen starken Hauch jener Sinnenlust, die gleichwohl durch die ihr beigeesellte Grazie und Ritterlichkeit des Empfindens selbst eingefleischte Moralisten entwarfnet. Wie Florindo, vom nächtlichen Stelldichein kommend, die Eifersucht der Courtisanen entflammt und, ungesättigt vom Genuß, in die Arme der leichtfertigen Antonia taumelt, um am Morgen in neuer Leidenschaft für die schöne, unschuldige Cristina zu entbrennen, wie er seiner Reisegefährtin, dem alten Pfarrer und der derben Amme im Wirtshause, an der Stätte mancher früheren Orgie, das Mahl rüsten läßt und nicht genug Musik und strahlende Kerzen haben kann, wie er dann, als alles zu Ruhe gegangen ist, mit der Sicherheit des siegewohnten Lebemannes und zugleich mit der zitternden Unruhe des zum erstenmal dem Liebesglück Entgegenharrenden in Cristinas schlecht behütete Kammer schleicht und Umarmungen, Küsse, Tränen und feurige Schwüre tauscht, um am Morgen nach der Liebesnacht an der Seite einer neuen interessanten Zufallsbekanntschaft nach Venedig heimzukehren, das alles ist nahezu restlos gelungene Dramatisierung epischer Schilderung und zeigt von neuem, wie der ästhetische Feinschmecker Hofmannsthal den Geist einer Zeit und den Charakter eines ungewöhnlichen Menschen zu begreifen versteht. Aber Hofmannsthal wollte kein Sittengemälde, sondern ein Lustspiel schreiben und glaubte wohl unglücklicherweise, dem Geschmack des Familienpublikums im Theater nach dieser Richtung einige Konzessionen machen zu müssen. So schob er die Episodengestalt des braven jungen Mannes, der die verführte Cristina heiratet, in den Vordergrund des letzten Aktes und machte aus

dem unbedeutenden Schreiber Casanovas einen alten Seebär von Kapitän, der sich 35 Jahre in den ostasiatischen Gewässern herumgetrieben, mancherlei Fährlichkeiten bestanden, aber auch ein hübsches Stück Geld auf die Seite gelegt hat und nun mit seinem treuen Diener, einem malaischen Mischling, nach Venetien heimgekehrt ist, um ein braves Weib zu freien und als guter Familienvater ruhiges Behagen auf seine alten Tage zu genießen. Dieser biedere Seemann und sein origineller Diener, halb Caliban, halb Muley Hassan, der sich in Europens übertünchte Sitte und Höflichkeit noch nicht völlig zu finden weiß und das Herz auf der Zunge trägt, wirken wie Ausschnitte aus einem alten englischen Familienroman. Leider wird auch die Herzengeschichte des Kapitäns, seine schüchterne Werbung um die schöne Pfarrersnichte, die übrigens reiche Erbin und wohlbestallte Inhaberin einer Posthalterei ist, und die endliche Eroberung des schwerfälligen Freiers durch die das erlösende Wort sprechende resolute Frau mit der ganzen Weitschweifigkeit und treuherzigen Umständlichkeit des englischen Genres vorgeführt. Das naiv brünstige Werben des Malaien um Cristinas Vertraute, eine dralle Wittib, bildet die Parallelhandlung. Florindo-Casanova taucht nur zum Schluß noch einmal flüchtig auf, als er mit der aus dem dritten Bande der Memoiren bekannten Henriette auf der großen Tour nach Deutschland die Poststation während des Pferdewechsels betritt, und nimmt die teils beruhigende, teils schmerzliche Gewißheit mit sich, daß er hier nichts mehr gut zu machen hat, aber auch kein Andenken zurückläßt. Denn das schöne Bauernmädchen war nicht vom Stamme der Asra und der Kapitän kommt über seinen Vorgänger in der Gunst seiner Erwählten hinweg. Auf diejenigen Zuschauer, die Hofmannsthals Quelle nicht kannten, ja vielleicht nicht einmal ahnten, hat die Wahl dieser anscheinend so einfachen Liebesgeschichte befremdend gewirkt, und die Geduld der Feinschmecker, die sich am dramatisierten Casanova ergötzen, hat der Dichter mit der Liebesgeschichte des Kapitäns einer zu starken Belastungsprobe unterzogen. So gab es denn fast nach jedem Bilde und vornehmlich am Schlusse einen lärmenden Kampf zwischen den Anhängern des Wiener Poeten und einer Opposition, die sich neuerdings wie auf Verabredung in den schärfsten und geschmacklosesten Formen gefällt. Die Inszenierung der Komödie bot Max Reinhardt reichlich Gelegenheit, sich als Regiekünstler zu zeigen. Freilich hat er im Bestreben, Stimmung und Milieu herauszuarbeiten, die äußere Bühnenwirkung nicht immer

genügend bedacht und da, wo er Schleppendes hätte beflügeln sollen, durch zu liebevolles Eingehen auf Einzelheiten das Tempo der Komödie seinerseits verzögert. Wenn der Direktor des Deutschen Theaters dies Stück im besonderen im Hinblick auf Alexander Moissi angenommen hätte, so wäre es kein Wunder, denn der geborene Italiener mit dem klingenden Organ und jener Mischung von weltmännischer Eleganz und pueriler Leidenschaft kann als der geborene Darsteller des Casanova gelten. Else Heims als Cristina wirkte wieder einmal am stärksten durch ihre halb mädchenhafte, halb frauliche Erscheinung; als betuliche Wirtin schritt sie wie eine schöne griechische Kanephore. Zum Schluß schlug sie, um die vollkommene Gewissensruhe und Selbstsicherheit einer mit den Wechselfällen des Lebens sich abfindenden Frau anzudeuten, einen gar zu gemüthlichen, nüchternen Ton an. Daß Rudolf Schildkraut mit dem originalen Malaiensprößling groteske Wirkungen erzielen würde, war vorauszusehen. Dasselbe gilt von Victor Arnolds grobem philosophierenden Hausknecht. Wilhelm Diegelmanns vierschrötiger Kapitän darf, wie die Rolle einmal vom Dichter vorgezeichnet ist, als ideale Verkörperung, wenn der Ausdruck hier erlaubt ist, gelten. Die Frage, ob Hofmannsthal, der tragische Dichter des »Oedipus« und der »Elektra«, auch eine Hoffnung unseres deutschen Lustspiels werden kann, muß nach dieser Probe noch als eine offene gelten.

(Bühne und Welt XII, 11, S. 488f.)

1. März. 1910, *Julius Elias*²⁰

»Cristinas Heimreise«

Vier Jahre hat Hugo von Hofmannsthal nichts für die Bühne geschrieben. Nun ließ er im »Deutschen Theater« ein neues Stück aufführen. Die Wartezeit war ausgefüllt mit Versuchen, einen neuen dramatischen Stil zu finden. Der Weg zur Prosaform, der Schritt von der hohen Tragödie

²⁰ 1861–1927, Literaturwissenschaftler, Kunsthistoriker, Journalist. Mitherausgeber von Ibsens Werken. 1906–09 hatte er mit Hofmannsthal wegen *Elektra* korrespondiert (SW VII Dramen 5, S. 425f., S. 440, S. 448).

zur Komödie der Liebe und des Lebens, war diesem leidenschaftlichen Verskünstler nicht leichte Arbeit. Der Prosa-Ausdruck, den er für sich schuf, ist von höchstem kolloquialen Reize; nichts Buchmäßiges haftet seiner Fülle an: das lebendige Satzgefüge legt sich sprechbar die Rede auf die Lippen des Schauspielers, so daß im Feuer des Gewühls ein so stürmisches Herunterwirbeln der Worte möglich ist, wie es sonst nur romanischen Sprache eignet. Diese Prosa ist reich und geistreich; ein nuancenvolles Gefäß für das verschiedenartigste Gedanken- und Seelenleben und für die mannigfachsten Naturstimmungen. Dabei leicht umhaucht, dem Zeit- und Lokalkolorit entsprechend, von dem antikisierenden Sprachton, den das achtzehnte Jahrhundert seinem Anbeter abwarf: kräftig und leicht, schwebend und fest, filigran und getriebene Arbeit. Es ist hoher Genuß, dieser Prosa zu lauschen: hätte ein französischer Dichter sie geschrieben, wäre sie vor ein Pariser Publikum gekommen, – es hätte einen ganz besonderen, einen rauschenden Erfolg der Dialogkunst gegeben. Denn eine romanische Zuhörerschaft kann wirklich zuhören; sie genießt das schöne Wort, die reizende, pointierte Gedankenfolge als ein eigenes Glück. Unser Theaterpublikum aber, dessen künstlerische Erziehung wesentlich auf tragische oder komische Erschütterungen von stofflicher Stärke eingerichtet ist, hat den aufmerksamen Zuhörerdienst am Wort bisher nicht gelernt, und es ist sehr die Frage, ob es ihn je lernen wird.

Durch Streichungen, durch die das Spiel um eine Theaterstunde verkürzt worden wäre, konnte Reinhardt dem Dichter und sich einen andauernden Erfolg verschaffen; er hat nicht zum Operationsmesser gegriffen und ist doch sonst nicht heikel. Das spricht für einen Kunstverstand, der sich auf sich selbst besinnt. Doch er hätte praktisch mehr für die Dichtung tun können. Er hätte interessante und weniger hausbackene Darsteller auf die wichtigeren Posten verschieben müssen; dann wäre die so notwendige Flottheit der Tempi von selbst gekommen. Ein Moissi macht keinen Sommer.

Sommerluft, Liebesglanz, Herzensromantik und Jugendlust liegt über dieser schönen Dichtung. Es drängt die Menschen von ihrer Scholle fort, Reisen zu tun in ein unbekanntes Land des Glücks. Wohl hängt auch Gewitterluft über diesen Fahrten, doch nach dem Wetter gibt es einen neu beruhigten Himmel. Da ist Florindo, der Abenteurer; er ist immer auf Reisen, stürzt von Genuß zu Genuß, ein Dämon der Lebensfreude.

Ein Asket ist anspruchsvoll – der Weltling aber, durch kein Gewissen belastet, kostet mit gleichem Behagen die Höhen wie die Tiefen durch. Es scheint mir nicht ganz richtig zu sein, Florindo mit einer früheren Tragikomödiengestalt Hofmannsthals, dem Herrn von Seingalt, zu vergleichen: die Frivolität jenes Desperado war alternd und abgeschmackt, sein Cynismus gallenbitter. Hier aber ist ein einfacher »homme à femmes«, ein liebenswürdiger Hochstapler, mit lyrischen Wallungen im verzärtelten Mannesbusen. Er kommt und weiß nicht woher, und zieht, er weiß nicht wohin. Ein Zufallsleben; heute einen vollen Beutel, morgen die Taschen leer. Er hat nichts gelernt als die Liebe und die kleinen Lebenskünste. Er hört Advokaten wie Schneidermeister und wird doch bei der Erinnerung an das Eheidyll von Philemon und Baucis butterweich. Jetzt schläft er bei einer Dirne, und eine Stunde später läuft er der Unschuld vom Lande nach. Der Lockerste in einer lockeren Welt.

Das Mädchen vom Lande, die tapfere und gefühlvolle Cristina, ist ihm gewachsen; nicht daß sie ihn auf den rechten Weg brächte: das vermag auch die Herzengüte und der Bonsens dieser Bauernnatur nicht. Insofern aber findet er seinen Meister an dem Opfer seiner Sinnenlust, als Cristina ihm zum Bewußtsein bringt, daß auch er nur eine Episode in ihrem Leben war, eine überwundene Episode, ein böser Traum, den der tätige Mensch sich aus den Augen wischt, wenn die Sonne einen neuen Tag heraufführt, – daß er diesen Fall nicht mit der Eitelkeit des professionellen Mädchenbeschwätzers betrachten dürfe: er ist gewöhnt, alles zu sein im Dasein der Weiber, denen er seine Gunst schenkte, – hier ist er wenig oder nichts gewesen. Cristina tat eine Reise, um ihrer erwachenden Weiblichkeit einen Mann zu holen, ihrem schlecht regierten Anwesen einen Wirt, und ihre Unweltläufigkeit erlebt eine Täuschung: in einer Welt, mit der sie nicht vertraut ist, hat sie raffinierten Schmeichelsinn für echte Empfindung, Geschlechtsinstinkte für Mannhaftigkeit genommen. Sie will einen Landfahrer seßhaft, ein Flatterherz beständig machen – Don Juan im Ehejoche, als Gasthofhalter und Spießbürger. Er wäre in der nächsten Stunde davongelaufen. Cristina erkennt den Irrtum und stirbt nicht dran, ja klagt nicht einmal. Sie nimmt ihr Leben wieder in ihre Hand.

Und findet ihren Mann, weil der Mann doch nun einmal zum Weibe gehört. In Florindos Schatten stand ein anderer Landfahrer, Kapitän Tomaso, ein Bursche mit schwerer Zunge, von gutem Herzen. Einer,

der die Reife zur Seßhaftigkeit hat, weil in ihm die Sehnsucht nach der Heimat am Ende die stärkste Macht geworden ist. Ein Mensch von Mut und Demut. Zwar kein schimmernder Prinz der Mädchenträume, aber ein standhafter Ritter. Und durch seine männliche Geduld, die immer unauffällig, unaufdringlich ist, gewinnt er Cristina. Er weiß alles und begnügt sich mit den Überbleibseln einer Liebe, ohne Sentimentalität, – weil er des Mädchens Schicksal achtet, und weil ihn ein langes Leben gelehrt hat, die Wünsche nicht über das Erreichbare hinaus zu spannen. Er gewinnt sein Mädchen nicht leicht. Der dritte Akt ist der menschlich schönste im Stück, von einem verhaltenen Ernst, von einem stillen Humor. Ein Kampf um eine Lebenszukunft, in dem der Mann zunächst unterliegt. Florindo konnte nicht weinen und war doch ein Schwächling. Tomaso ist ein Wetterfester, aus hartem Holz Geschnitzter und schämt sich doch der Tränen nicht, der Tränen, die von Trotz und Liebe kommen. Cristina nimmt nun das große Kind in ihre Arme, denn dieses Kind hat in ihr den Glauben an den Mann neu befestigt.

Eine Art Parodie des Kapitäns läuft durch die Komödie, wie die lustige Person, der treue Diener seines Herrn, durch die altitalienische Komödie (wir sind in Carlo Gozzis Zeiten). Aber der Typus hat eine frische, lustige Physiognomie erhalten. Der Begleiter aus exotischen Ländern ist ein begieriger, doch nicht sehr gelehriger Schüler in europäischen Liebessitten. Ins verfeinerte Venedig bricht ein unlackierter Halbwilder herein, gescheit, mutterwitzig, lüstern. Das gute Beispiel seines Kapitäns hält diesen malaiischen Pedro nur schwer im Zaum. Mischung in Blut und Sitten, komisch wirkend im gegensätzlichen Spiel des treibenden Instinkts und der auferzwungenen Unnatur. Sein Herr und Meister sucht mit dem Herzen das Weib; Pedro sucht es in der Brunst der Sinne, mit der man Fortune macht, wenn man, wie Florindo, den »Anfang« kennt. Aber für den armen Sunda-Insulaner ist er »schwer, der europäische Anfang«.

(Nord-Süd 1. 3. 10, S. 422–424)

Hofmannsthals Heimreise.

Berlin. Der Rückweg aus Griechenland nach Deutschland führt noch immer am bequemsten über Italien. Auch die Heimatssehnsucht des (im Grunde) deutschen Dichters Hofmannsthal hat jetzt dort Poststation gemacht. Die Pfarrersnichte von Capodiponte – ein Name, sächsische Hochzeitsreisende von Sinnen zu bringen – ist seiner neuesten Komödie Helden. Die junge Bäuerin zieht nach Landesbrauch aus ihrem Gebirgsdörfchen hinab ins Venezianische auf die Mannsfreite und landet, nach einer mißglückten Generalprobe in den Armen eines casanovisch angehauchten Windbeutel am ersehnten Ziel. Ein heimgekehrter Kapitän, ein stolpernder Hüne mit Kindergemüt, übernimmt sie aus den Händen ihres verdufteten Florindo, dankbar wie ein Hund und edelmütig wie eine Flunder. So ist das Leben ... würde Wedekind sagen. Ich sage: Stoffe wie dieses Intermezzo erotico könnten unserer Bühne – eventuell – wiedererobert werden. Ein ewiges Problem hat Hofmannsthal herausgefordert – und wenn die Spitze seines filigranen Degens diesmal noch zerbrach, so wars in Ehren. Auch er ist nicht der Mann, den Don Juan-Gedanken zu meistern, geschweige denn auszuschöpfen. Was Mozart, das göttliche Kind, aus seiner gebändigten Musikantenseele heraus ahndevoll hinschwelgte, in seiner vom Himmel gefallenen, gottgegebenen Tonsprache – einmal wie in vorüberzuckender Helle aufblitzen ließ – ergeborene, philologiebeschwerte Poëtaſter werden sich daran nur immer wieder unbedankt die Zähne ausbeißen. Der Herr Oberlehrer aus Lübeck so gut wie der Ästhet von Rodaun. Er vermag, zur Not, griechische Übermenschen in hysterische, nervöse Zeitgenossen zu deklassieren. Aber das Verwandeln nach oben, das Hinausheben eines Stoffes über sich selbst, das Potenzieren seines Gehalts bis an die Grenze des Typischen, das prometheische Schaffen blutvoller, formsprengender Kreaturen ist seine Sache nicht. Und nur prometheisch ist Don Juan zu fassen, als der große Gegenpapst der Keuschheit, als der unwiderstehliche Kunder des Reiches, das nur von dieser Welt, als die letzte, betörendste Inkarnation des Antichrist, der wie der Heiland

²¹ Nicht ermittelt.

alle Sünden der Menschheit auf sich nimmt, aber nicht, um sie entsagend zu tilgen, sondern um sie genießend wie einen verfluchten Samen in den Acker der Jahrhunderte zu säen. Von alledem ist freilich in der erotischen Komödie von »Christinas Heimreise« nicht eines Hauches Zehntel zu verspüren. Eine stark auf Dekorationskünste und stilistische Finessen gestellte Abenteuererpoesie muß zum Ersatz dienen. Dieser Hofmannsthalsche Mädchengott Florindo möchte uns gar zu gern von seiner Don Juan-Ähnlichkeit überzeugen, bleibt aber bei allen verzweifelten Anstrengungen eben immer nur – Casanova. Hofmannsthal ist damit zu seiner Jugendliebe heimgereist – aber um wieviel echter und eigenbürtiger empfindet man heute noch jenes von ihm nicht wieder erreichte dramatische Gedicht »Der Abenteuerer und die Sängerin«. Damals lebte der Dichter noch uneingeschränkt, im Guten wie im Bösen, vom eigenen Kapital. Seither hat er das Kreditgeschäft gelernt. Und man gräbt nicht ungestraft jahraus jahrein in fremden Gärten. Die Jahre rächen sich, in denen man den eigenen, schaffenssüchtigen Geist immer und immer wieder aus totem Gestein Funken schlagen ließ. Man wird dabei günstigenfalls ein großer Stilist. Aber ich kenne keine üblere Nachrede, die man einem Dichter anhängen könnte, als die verwünschte Anmerkung: er hat Stil. Denn was ist Stil? Das ausgezogene Rezept aus den Unsterblichkeiten der geniegesegneten Epochen, bestimmt, als Lückenbüßer und Kliché für Epigonen vorzuhalten, bis der nächste Grad erklimmt ist. Wäre ich ein Dichter – nicht um alles in der Welt möcht ich so dastehen vor einem Ibsen, einem Hauptmann, einem Wedekind in meines Stils durchbohrendem Gefühle. Lieber mit meinen eigenen armseligen paar Groschen verhöhnt und vor die Tür gesetzt werden, als so mit fremdem, sei es auch ehrlich geborgtem Eigentum den Zechpreller des Ruhmes spielen.

Deswegen begrüße ich laut und mit unverholener Freude die Abkehr Hofmannsthals von den Irrpfaden raffinierter klügelnder Exotik, seine Heimreise ins Heimatland der eigenen Phantasie. Auch wenn es ihm nicht geglückt ist, uns das Drama Don Juans zu schenken, sondern nur ein witzig ausstaffiertes Casanova-Abenteuer. Auch wenn er nicht einen Übermenschen geformt hat nach seinem Bilde – »zu leiden, zu weinen, zu genießen und zu freuen sich und Gott nicht zu achten«. Sondern nur eine idealisierte Zerline, einen veredelten Masetto und einen Don Juan in Taschenformat. Was zwischen diesen dreien sich begibt, ist – mir

wenigstens – belanglos gegenüber der großen, weichgewordenen Kunst, Stimmungen hervorzuzaubern und festzuhalten, die der Nachdichter der »Elektra« hier in Vollendung meistert. Da ist der nach fünfunddreißigjähriger Abwesenheit heimgekehrte Kapitän Tomaso, der veredelte Masetto. Er schleppt ein kurioses Stück Mensch, das malaiische Halbtier Pedro, das um alles in der Welt Europäer sein möchte, mit sich, und wenn nun dieser selbst nicht mehr bodensichere Seebär, dem eine heilige Andacht vor allem Heimatlichen in den Knochen steckt, seinem Faktotum Unterricht im Europäertum erteilt – das gibt Szenen von einem ganz köstlichen, eigenfärbigen Humor. Und so noch vieles andere. Wenn Stimmung im letzten Grunde nichts mehr bedeutet als die innere seelische Spannweite, die sich aus der Kreuzung von Charakter und Zufall zwischen den führenden Personen eines Dramas allmählich herauskrystallisiert, so ist Hofmannsthals jüngste Komödie ein Juwel an Farbenkunst und Stimmungszauber. Schade nur, daß das Stück – das treffender »Tomasos Heimreise« heißen würde – nicht konsequent den schönen Gedanken festhält und ausbaut, den dieser sein eigentlicher Held ausspricht: »Europa! Du bist das Wunderland, nicht die gottverdammten giftigen Sümpfe da drüben.« Ein reizvoll altertümelnder Kupferstich hätte es werden können: »Die Reise nach dem Daheim.« So aber werden ganze Szenen verschwendet an einen mürrischen Hausknecht, der ins »Weiße Rößl« gehört, und an langatmige Schilderungen der Vorbereitungen zu einer Verführung, die schließlich höchst fatal ans »Chambre séparée« gemahnen.

Die Aufführung bei Reinhardt, reich und packend wie immer im Szenischen und Dekorativen, vergriff sich teilweise in der Tönung. Die Erotik erwürgte die Poesie, zumal Schildkraut den Mischling Pedro mit Mikosch zu verwechseln schien. Diegelmann als Kapitän troff von Biederkeit, die Heims war ein süßes Zerlinchen und Moissi als Pseudo-Casanova trillerte seine Verführungsarien berückend schön. Die Prinzessin August Wilhelm kann bedauern, daß sie mitten im zweiten Akt moralisch entrüstet aus dem Theater floh. Es kam dann noch viel schöner. ...

(Der Merker. Heft 11. 1. Jahr S. 479f. Berichte.)

13. März 1910, Josef Viktor Widmann²²

Kunst und Literatur

Cristinas Heimreise. Komödie von Hugo von Hofmannsthal (S. Fischer, Verlag, Berlin 1910)

Die in sehr hübscher Ausstattung vorliegende venetianische Komödie des Wiener Dichters gemahnt an gewisse ebenfalls in italienisches Kostüm hineinphantasierte kleine Komödien Alfred de Mussets. Aber der deutsche Dichter bietet viel mehr. Schon seine der Romantik zwar ebenfalls nicht entbehrende, aber doch weit realistischere Kostümtreue bedeutet den vollen Fortschritt eines Jahrhunderts seit Musset. Und auch die Charaktere sind tiefer gefaßt. Weiter aber kommt ein köstlicher Humor hinzu, der diese glücklich ersonnene und meisterhaft durchgeführte Komödie zu einem viel höher stehenden Werke macht, als irgend eines jener graziösen Theaterstücke des französischen Dichters. Und doch wird in all dem vielen Spaß und Witz das Hauptproblem der Dichtung – die Liebe zwischen Mann und Weib auf der natürlichen Basis der unberechenbaren wechselseitigen Anziehung – mit poetischem Ernst behandelt und in einem Sinne gelöst, mit dem auch der rigoroseste Moralist einverstanden sein kann, indem die mannhafte Treue eines redlichen Charakters zuletzt in der Seele des von einem bezaubernden Don Juan betörten Landmädchens den Sieg davon trägt. Beinahe hätte ich geschrieben: »eines einfachen Landmädchens«, was hier eine arge Gedankenlosigkeit gewesen wäre, da die Cristina dieses Stückes zwar eine Wirtstochter vom Lande, aber bei all ihrer Treuherzigkeit doch eine feinere und sogar – im Schlußakt wenigstens – ziemlich komplizierte Natur ist. Überhaupt zeigt Hofmannsthal in dieser Komödie auch an den andern weiblichen Figuren, selbst an der Kurtisane Antonia, die eifersüchtig die Tugend ihrer jungen Schwester Theresa bewacht, daß jedes Weib in der Liebe seine individuellen seelischen Eigenheiten hat. Nur im letzten Punkt – meint sein Don Juan Florindo, der alle zu fangen weiß – sind sie alle gleich und darum verläßt er sie auch, wenn er sein Ziel erreicht hat, nicht ohne eine gewisse Sentimentalität, denn er ist ein rührseliger Don Juan, der unendlich komisch wirkt, wenn er in dem

²² 1842–1911, Schriftsteller und Feuilletonist am Berner »Bund«.

Augenblick, in dem er ein Eheversprechen löst, das Glück einer langen dauerhaften Ehe überschwänglich preist und ernsthaft versichert, daß ihm bei der Geschichte von Philemon und Baucis immer »die Tränen in den Hals steigen«. Die komischste Figur der Komödie ist jedoch Pedro, ein malayischer Diener des wackern Schiffskapitäns Tomaso, ein von seinem Herrn notdürftig mit der äußerlichen europäischen Zivilisation bekleideter Naturbursche, der im Herzen ganz der naive Wilde geblieben ist und in den drolligsten Ausdrücken sich immerfort wundert, daß in Europa die Liebe eine so umständliche Sache sei. Mir scheint, die Komiker der besten Bühnen werden sich um diesen Pedro reißen. Aber auch der ewig malkontente grobe Hausknecht im Wirtshaus des zweiten Aktes ist als dankbare Rolle nicht zu verachten. Überhaupt sind alle, selbst die kleinsten Nebenfiguren, mit einer plastischen Lebendigkeit auf die Beine gestellt, wie man es nicht bald wieder in einem Lustspiel antreffen wird. Und wie blitzt der Prosadialog der ganzen Komödie von Geist und Witz! Wenn Josef Hofmiller in seinem neuesten Buche »Zeitgenossen«, in dem er auch Hugo v. Hofmannsthal mit liebevollem Verständnis eingehend behandelt, doch bei Besprechung der ältern kleinen Dramen dieses Dichters bemerkt: »Eines allerdings wird er schwerlich lernen: Die anmutige Frechheit, den geistreichen Übermut Alfred de Mussets« – so kann nun der Dichter ruhig lächelnd auf »Cristinas Heimreise« deuten und sein Kritiker wird gern gestehen, daß Hofmannsthal von Musset nichts mehr zu lernen hat. Wir möchten unserem Berner Stadttheater diese feine Lustspielnovität dringend empfehlen; aber auch das Lesen der Komödie ist ein literarischer Genuß ungetrübtester Heiterkeit.

(Sonntagsblatt des ›Bund‹ (Bern), 1910. Nr. 11)

15. März 1910, Arthur Eloesser²³

»Christinas Heimreise.« Komödie von Hugo v. Hofmannsthal. (Deutsches Theater, 11. Februar.) Buchausgabe bei S. Fischers Verlag in Berlin.

Es ist schon acht Tage her, daß ich »Christinas Heimreise« gesehen habe, und ich spüre kein sehr heftiges Bedürfnis mehr, mich mit dieser Komödie auseinanderzusetzen. Hofmannsthal hat sie geschrieben, also dürften wir auf jeden Fall den sanften Fluß der Sprache, die rhythmische Vorsicht, den Schliff und den Glanz des Ausdrucks loben. »Erlaube mir, dir zu sagen, daß dein Gemüt hier auf Vorzügen verweilt, die ihren größten Wert dadurch bewiesen haben würden, daß du sie gar nicht bemerkt hättest. Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen legen könnte: so wäre, die Wahrheit zu gestehen, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt. Und auch dir, Freund, dünkt mich, bliebe nichts zu wünschen übrig: dem Durstigen kommt es, als solchem, auf die Schale nicht an, sondern auf die Früchte, die man ihm darin bringt.« So meint Heinrich von Kleist, der eigentlichste Dramatiker unserer Literatur. Nun hatte dieser Kleist gut reden, er war eine tragische Natur, die von Katastrophe zu Katastrophe fiel oder stieg, und von dem Blute, das sie ihm kosteten, konnte er seine dramatischen Figuren füttern, daß ihnen die Adern schwoilen bis zum Springen. Sie haben alle Temperament und haben sein Temperament, die Farbe seines Gemütes, seines Schicksals. Wir können von niemandem verlangen, daß er bis zum Totschießen tragisch lebt. Aber wir haben staunend gesehen, wie ein korrekter, egoistischer, durch einen wundervollen Selbsterhaltungstrieb gesicherter Bürger, nämlich Ibsen, sei es im Tragischen, sei es im Komischen, aus der Gabe des Leids, des tiefen Erlebens schuf, wie er sich selbst fortwährend umschuf, weil er von den beängstigenden Fragen sittlicher Probleme heimgesucht wurde. Auch Schnitzler hat bei allem Wienertum und Walzertum seine ethischen Sorgen, seine schwermütigen Anfechtungen und ein Etwas an menschlichem Solidaritätsgefühl. Es

²³ 1870–1938, Theaterkritiker und Dramaturg am Berliner Lessing-Theater, Literaturwissenschaftler.

gibt Erscheinungen, für die er sich verantwortlich fühlt, für die er sich vielleicht schämt, als der Mitwisser, der Mitschuldige, als den sich jeder Dichter bezichtigt. Hofmannsthal allein ist der reine Ästhet geblieben, der nie zum eigentlichen Dramatiker werden kann, auch wenn er an dem tragischen Scheiterhaufen der Äschylos und Sophokles seine Fackel anzündet. Literarisch durch und durch stellt er an sich hohe Ansprüche, aber eben mit der inneren Forderung der Seele bedrängt er uns nicht. Nachdem wir seinen verführerischen Esprit, seine Anmut, seine hoch kultivierte Eleganz gebührend bewundert haben, bleibt an ihm, wenn es auf den Schöpfer ankommt, etwas von einem Pagen, der einem wohlküstümierten Ideal von Schönheit und Lust der Welt die Schleppe getragen hat. Seine Welt ist ohne Not und darum klein und wenig veränderlich. Es ist ihm nicht gelungen, beim Dichten einen Gedanken im Busen zu ergreifen und ihn mit Händen ohne weitere Zutat in den meinigen zu legen. Deshalb sind seine Dichtungen, obgleich mit allen Essenzen des Rausches durchsetzt, der Gefahr des schnellen Alterns ausgesetzt. Man lese wieder einmal das blendende artistische Kunststück vom Abenteurer und der Sängerin, und wer es nicht gleich merkte, der wird staunen, wieviel an Farbe und Glanz diese ingeniose Maskerade schon eingeübt hat.

Auch die neue Komödie beginnt schon nach acht Tagen zu erleben. Gewiß, während der Vorstellung schmückt sie sich mit einigen dekorativen bildmäßigen Reizen. Wenn Florindo, der verjüngte Casanova (den ein guter Witz Deflorindo genannt hat), für die zu verführende Christina ein herrliches Mahl anrichten läßt, wenn zwei Dutzend brennende Leuchter auftreten, wenn hier der Kapitän speist, dort der geheimnisvolle Paralytiker mit seiner unerklärlichen Gefährtin, wenn die Kellner rennen, wenn der gelbe Diener des Kapitäns mit ihnen um die Speisen rauft, wenn aus dem Hintergrunde Musik ertönt, aus der offenen Tür ein Strom von Licht quillt, wenn dann der Cavalier und der Kapitän an einem Tischchen des Speisesaales sich zum Punsch niederlassen, dann mag man sich ruhig mit allen Sinnen verführen und verwöhnen lassen. Aber das Schlimme ist, daß die Gedanken so oft von dem Stück fortschweifen zu allen möglichen Nichtigkeiten, mit denen sich meine ärgerliche, gar nicht los zu werdende Bildung zerstreut. Daß der unwiderstehliche Florindo Christina das Bauernmädchen verführen, daß der gute Kapitän sie leicht beschädigt zur Frau nehmen wird, das

nehme ich recht unbeteiligt hin, und ich weiß auch, daß beide mit sehr sinnigen Argumenten darüber hinwegkommen werden. Streuen doch diese Primitiven, der alte Seebär und die Bäuerin, die nicht schreiben kann, genau so glänzende Pointen um sich wie der Abenteurer, bei dem es zum Metier gehört. Aber ich kann nicht einmal den Punsch naiv und ohne Nebengedanken trinken sehen. Ich muß mich erinnern, daß dieses von Schiller gefeierte Getränk im 18. Jahrhundert Mode war, daß es mit seinem Namen aus Indien kam, und daß Hofmannsthal als feiner Kenner das genau so gut und noch besser weiß als ich. Wenn sich die venetianische Nacht aufzutut mit Gondeln, Kupplerinnen, leichten Mädchen, wenn es girt und schwirrt von Liebesabenteuern, dann singt mir Musset hinein:

Et qui dans l'Italie
N'a son grain de folie,
Qui ne donne à l'amour
Ses plus beaux jours!

Dieses grain de folie hatte im »Abenteurer und der Sängerin« noch einen unverbrauchteren Saft; es treibt schon etwas widerwillig. Und dieses Venedig ist doch schon entwertet durch den Zufluß von poetischen Reisenden, die ihre Figuren Messer und Madonna betiteln. Der feine Hofmannsthal sollte sich diese Gesellschaft einmal ansehen. Man steigt nicht zweimal in denselben Fluß, sagt der alte Philosoph, und besonders nicht, wenn noch so viel andere Leute ihn als poetische Badeanstalt benutzen.

Der brave Kapitän hat einen braven malaiischen Diener, der über die weiße Rasse, besonders über ihre umständliche Erotik sehr gelbe Dinge sagt. Der Kerl vertritt zugleich die Stimme der Natur, den Hanswurst und den Räsonneur, etwa wie ein bahrscher Japaner oder ein sudermanscher Kaffeekönig oder irgendein Lustpielnigger (Blumenthal?), und er macht sich durch dauernde Anwesenheit und Rechthaberei schließlich lästig. Selbstverständlich hat Hofmannsthal für diese Figur von keinem zeitgenössischen Schwank- oder Tendenzmacher profitiert, sie haben nur die Banalität gemeinsam, aber wenn ich diesem biederen Malaien und Lebensretter seines Herrn durch sechs lange und breite Bühnenbilder zuhöre, wie er eine überaus korrekte deutsche Grammatik durch einige Naivitäten zur Primitivität deformiert, dann belustigt mich eine ferne Reminiszenz an den talentvollen skrupellosen Kotzebue. Hat

der gelehrte Hofmannsthal vielleicht die »Indianer in England« gelesen und ist davon ganz unversehens etwas sitzen geblieben?

Calibans Herr, der Kapitän, mit der Unschuld des männlichen Fünfzigers, mit seiner zarten Achtung alles Menschlichen, eine famose Figur, die beste, die gute des Stückes! Höchst begreiflich die Schwäche der langsamen, ruhigen, ehrbaren Kraft für die graziöse Leichtigkeit des Verführers Florindo. Aber dieses Verhältnis kommt mir so bekannt vor; ich muß einmal im Balzac nachsehen, den Hofmannsthal so innig gefeiert hat. Oder denke ich nicht vielmehr an Donnays »Amants«, wo irgendein Erfolgreicher, Erfahrener sagt: Herr, meine Mätressen sind alle glückliche und ehrbare Frauen geworden. Florindo ist ein Schrittmacher der Liebe; wer sich von ihm ziehen läßt, gewinnt nicht den Sieg, aber wenigstens den Platz, und da bei Christina das Blümlein weg ist, bleiben für ihren Mann, den Kapitän, immer noch die Früchte. Sie werden zufrieden sein in ihrem Dorfe, blühende Kinder werden um sie spielen, während Florindo, der nie etwas erworben und besessen hat, weiter sucht und irrt seinen »einsamen Weg«. Aber der gehört ja Schnitzler. Wir kommen immer wieder von dem Stück ab. Also, um bei der Sache zu bleiben, Christina, die abwechselnd geistreich und natürlich, schelmisch und pathetisch sprach, kommt über ihren Fall hinweg, sie schämt sich nicht vor der Welt und nicht vor sich selbst. »Das hätten Sie mögen ungesagt sein lassen. Schämen? Ich? Vor wem? Vor den Leuten? Die Leute sind dort, und ich bin hier –« Das klingt ja einfach, resolut und beinahe bäurisch. Das klingt ja nach Rose oder wenigstens nach einer Rosina Berndt. Wir sind schon wieder abgekommen.

Aber Florindo selbst? Der erinnert nur an Hofmannsthal. Das ist der Verführer, wie er im Buch steht, aber gewiß nicht mehr in der Wirklichkeit. Zum Schluß wird er von den beiden Verlobten gedemütigt und herausgeworfen, die Lob und Preis der Ehe anstimmen. Hoffentlich bedeutet dieser Abgesang für Hofmannsthal eine Abwendung, eine Umkehr und Einkehr. Der Verführer ist, was leicht zu begründen, eine dramatisch ziemlich unbrauchbare Persönlichkeit. In der Ehe als der zwangsvollsten, notwendigsten, scheinbar einfachen, in Wahrheit fast unausdenkbar komplizierten Einrichtung ruhen die tiefsten und ergiebigsten Probleme, die zurzeit für den modernen Dichter übrig bleiben. Wenn Hofmannsthal, der doch nicht immer Page und Schleppenträger bleiben kann, in eine wirklichere Wirklichkeit eintreten wollte, so würde

sich für ihn die gesunde Notwendigkeit ergeben, daß er wenigstens zum Versuch einmal das Maskenwesen aufgeben muß. Man möge mich nicht mißverstehen! Es liegt mir fern, zu vermuten, daß ein Schriftsteller von seinem unbestreitbaren Rang sich zu literarischer Kostgängerei herabläßt, aber weil er an allen Kulturen leckt, immer das Feine und Seltene, das schon einmal fertig war, noch einmal neuromantisch stilisiert, so kann es nicht ausbleiben, daß wir hinter seinen Figuren statt der wirkenden Natur nur die Verschiebungen eines Bildungsmosaiks entdecken. Man preist ihn als das größte Formtalent der gegenwärtigen Literatur, und es ist für ihn zu fürchten, daß er diesen Ruhm zu lange trägt. »Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form,« sagt Kleist weiter, »daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn wie ein schlechter Spiegel gebunden hält und uns an nichts erinnert als an sich selbst. – – Aber diese Unempfindlichkeit gegen das Wesen und den Kern der Poesie, bei der bis zur Krankheit ausgebildeten Reizbarkeit für das Zufällige und die Form, klebt deinem Gemüt überhaupt, meine ich, von der Schule an, aus welcher du kommst; ohne Zweifel gegen die Absicht dieser Schule, welche selbst geistreicher war als irgendeine, die je unter uns auftrat, obschon nicht ganz, bei dem paradoxen Mutwillen ihrer Lehrart, ohne ihre Schuld.«

(Das literarische Echo,
Halbmonatsschrift für Literaturfreunde,
hg. von Dr. Josef Ettliger, 12. Jahr, 15. März 1910,
H. 12, S. 888–891. Echo der Bühnen, Berlin)

20. April 1910, Alfred Klaar²⁴

Auf einer ganz anderen Linie modernster Extravaganz bewegt sich Hofmannsthals neueste Komödie »Cristinas Heimreise«. In der Handlung selbst begibt sich da nichts, was unserem Gefühle, was der Voraussetzung des Natürlichen, die wir in uns tragen, widerspräche. Was befremdet, was unsicher anmutet, was auch da jenes tastende Ausgreifen nach entlegenen Hilfsmitteln bekundet, das für die jüngste Dramatik so

²⁴ 1848–1927, Bühnenschriftsteller, Literaturwissenschaftler und Journalist.

charakteristisch ist, das ist der Eklektizismus dieser wunderbar bunten Arbeit, das Spiel mit den verschiedensten Stilarten, an dem sich der Artist ergötzt. Die Handlung ist aus Episoden des Casanova, der in dem Stücke Florindo heißt, entnommen. Sie versetzt uns im ersten Akte in eine venezianische Liebesnacht, aus deren tollem Kourtsanenge triebe sich zuletzt eine Idylle abhebt, in deren Mittelpunkt Cristina steht, eine Dorfschöne, die ehrenfeste Posthalterin eines norditalienischen Nestes, die mit ihrem Oheim, einem naiven Landpfarrer, in die Lagunenstadt gekommen, um Geschäfte zu erledigen und vielleicht auch einen Freier für sich auszuspähen. Florindo, der zwischen den Sumpfpflanzen der Dirnenwelt diese holde Wiesenblume entdeckt, brennt vor Begier, sie zu pflücken. Spielend gewinnt er in scheinbar bescheidener Werbung das naive Mädchen, schließt sich am Morgen ihrer und ihres Onkels Heimreise an und läßt auf einer Zwischenstation, wo die ganze Gesellschaft mitsamt einem ehrsamem Kapitän aus Australien, der in seine italienische Heimat zurückkehrt, übernachtet, alle Künste des Verführers spielen, um die naiven Leute zu blenden und mit dem Mädchen, das sich längst für seine Braut hält, eine Liebesnacht zu feiern. Kaum aber ist dies geschehen, so wird er auch schon des Abenteuers müde und kehrt, angezogen durch eine neue weibliche Erscheinung, die ihm im Gasthof begegnet, nach Venedig zurück und denkt nicht mehr an das Schicksal der Geliebten, die sich ihm im vollen Vertrauen hingegeben hat. Cristina aber verzweifelt nicht; sie leidet wohl, doch mit Frauenstolz und gesunder Bauernlogik wächst sie über das Abenteuer und den verächtlichen Verführer hinaus, findet in dem angejahrten Kapitän, der ihr als ehrlicher und schüchterner Freier naht, einen starken Lebenshalt und straft den Bummler und Betrüger, der gelegentlich in ihrem Dorfe für ein Weilchen Halt macht, durch die stolze Gleichgültigkeit der Frau, die einen Windbeutel abzutun weiß. Hofmannsthal steht zu hoch, um sich in den Wirbel jener Paradoxe reißen zu lassen, die ein Shaw mit zweideutiger Ironie auf der Oberfläche des Dialogs spielen läßt, während einige unserer jüngsten Autoren sie tief ernst nehmen, und sich so durch das Unhaltbare ad absurdum führen lassen, anstatt es ad absurdum zu führen. Die Handlung seiner Komödie ist gut motiviert und hat zweifellos in ihrem Schlusse, in der Art, wie sich das tapfere, rustikale Naturell über Irrtum, Treubruch und das Geschwätz der Nachbarn erhebt, einen Zug gesunder Originalität. Wenn das Stück dennoch kalt läßt, nur durch

das feine Ornament der Szenenbildung interessiert, aber nicht in das Leben der Gestalten mit hineinzieht, so liegt das an der wunderlichen Art, in der Hofmannsthal mit dem Stoffe spielt, in der er mit einer gewissen Virtuosenfreude allerhand Stilstudien ineinanderarbeitet, so daß jener einheitliche Zug abhanden kommt, in dem wir uns allein etwas Lebendiges denken können. Ein gut Teil der Szenen ist mit großer Kunst der Verfeinerung aus Casanova herausgedichtet, erotisch romantisch und südlich im Stil. Andere Momente sind der Wiener Possensphäre entnommen und für die idyllischen Schlußszenen scheut sich Hofmannsthal nicht, die Geister Ifflands und der Birch-Pfeiffer zu Hilfe zu rufen. Eine gewisse elegische Weichheit, die ihm selbst eigentümlich ist, verbindet diese Tonarten; aber das Ganze bleibt doch ein buntes Kunstgewebe, das den Kenner durch sein Farbenspiel ergötzt, ohne das Gefühl lebhaft zu bewegen. Hofmannsthal ist nicht mit den irrenden Talenten zu vergleichen, die sich von Grund aus vergreifen; aber als jüngerer Meister zeigt auch er, nicht in der Form sondern im Wesen jene suchende Unsicherheit, die lieber zur schillernden Kombination greift, als in überzeugender Tonart sich den innerlich notwendigen Ausdruck schafft, die mit den Richtungen spielt, um nicht eine Richtung bekennen zu müssen.

(Berliner Theaterbrief,
Die Propyläen VII (1909/10), 29)

1910, *anonym*

Cristinas Heimreise. Von Hugo von Hofmannsthal.
Zur Erstaufführung im Deutschen Theater, Berlin.

Die ganze, so eigentümlich lächelnde Schwermut Hofmannsthals liegt über diesem seinem neuesten Stücke. Obgleich wir den Schmelz seiner Verse, die Getragenheit seiner Rhythmen, das betäubende Narkotikum seiner Jambensprache bisher nur äußerst schwer von dem sonstigen Gehalt seiner Gedichte, seiner Dramen abzuziehen vermochten, so zeigt sich nun, daß der Dichter in der Tat auch aus dem Spiel und Widerspiel höchst ungebundener, ja selbst derb-drastischer und blödelallender Reden ein Destillat gewinnen konnte, das wieder unrecht-hof-

»Cristinas Heimreise« im Licht zeitgenössischer Rezeption 255

mannsthalisch im tiefsten Wesen und Aroma anmutet. Also beruhte wohl doch nicht immer bloß in Äußerlichkeiten, was dieser Zauberer schon von je zu beschwören fähig war; ein Drama ist hier an unseren Augen vorbeigeglitten, ja geglitten, geschwebt, äußerst unruhvoll und disharmonisch, ja kreischend bunt und toll in allen seinen Bildern und Szenen und doch unendlich überwölbt von einem unsagbar-heiteren, blauen blauen Himmel, der heimlichst auch wieder so rührend ist. Also auch kein Drama vermutlich wieder, das mindestens zeitweise die schauerliche, zitternmachende Bewölkung heischt; nein, nein – ein Stückchen Lebensphilosophie, meinethalben eine ganze, große Lebensphilosophie, aber daß sie eben zwischen einigen Gruppen nichtschwankender, man möchte fast sagen von Ewigkeit her bestimmter Menschen so schmerzlos, so rastlos sich austönen, abwickeln, abspielen kann, das gerade bezeugt mir ihre Urechtheit und Wahrheit, ihre tiefernste Empfundeneheit! Was – Drama; eine Zeit wie die unsre, nicht etwa unethisch, bewahre, sondern nur so fürchterlich unsicher und schwankend gemacht, wo denn nun das Von-Grund-aus-Ethische eigentlich zu suchen sei, woher soll sie plötzlich auch in der Fabel die allen ebenso nachgehenden, allen gleich schwerwiegenden Seelenkonflikte und inneren Antagonismen nehmen? Eine Luft, wie sie in Hebbels »Maria Magdalena« weht, in der äußerlich gesehen nur dasselbe vorgeht wie zum Teil in »Cristinas Heimreise,« wie wäre sie doch zum Ersticken dick und grobdünstig für den modernen Dichter, der auch das schauende, genießende und betrachtende Verhalten der Welt gegenüber als wichtiges Agens aller Lebensfunktionen nicht gering achten kann und dafür statt der einzelnen zugespitzten Höhepunkte und Sonderverläufe mehr die allgemeinen Linien und Schicksalsformen der Menschen zu gewinnen scheint. So sitzen und schauen und genießen denn auch wir im Parterre aus allem, was da Bild an Bild an uns vorüberwandelt, mehr die subjektive Anschauung und Empfindungsweise eines milde lächelnden Dichters, als daß es uns irgendwo allzuheftig und selbstvergessen in die Kämpfe und Erlebnisse der hier dargestellten Wesen risse; aber es ist, glaub ich auch darum, weil eben mit einer in uns noch unbesiegtten Skepsis, die selbst vor dem Ernsthaftesten nicht kapitulieren würde, schon gerechnet wird, daß alle diese beredten Szenen und Figuren, auch da wo sie sich nicht sonderlich steigern oder zu erhitzen scheinen, uns doch seltsam lebhaft fesseln und interessieren.

Wir genießen es, so glaube ich, den letzten Grund dieses harmonischen Effekts zu erkennen, mit dem Dichter selber, daß er uns in Zeiten und Orte versetzt, die allem, was die Menschen hier handeln, so merkwürdig verwandt sind; u. wiederum daß er Vorgänge und Handlungen von solcher vollkommenen und lebenswürdigen Einfachheit vorübergaukeln läßt, daß eben eine unbestimmte Sehnsucht nach jenen Tagen wach wird, wo wir einmal eine viel quellfrischere und blütigere Kultur mit wertherisch-gesundeten Trieben, das andere Mal auch die ganze biedermännische Einfachheit und bäurische Schlichtheit der brotschneidenden Lotte noch erblicken. In Venedig sind wir und bei Venedig, im flachen italischen Lande; und wiederum zu Ende des 18. Jahrhunderts halten wir – huscht nicht irgendwo der Schatten Goethes durch die Lagunen, werden wir ihm nicht selbst begegnen, wenn er jetzt wie Florindo von irgend einem nächtlichen Abenteuer heimkehrt? Florindo – so schwärmend, so schweifend, so ganz Jüngling, halbgenießersch, halbsentimental, halb schon blasiert, so ging ja einst auch der junge Goethe zwischen Straßburgs geputzten und gepuderten Schönen, frisierte sich eifrig, um auf dem Ballsaal aus den Armen Emiliens in diejenigen Luzindens zu flattern, genau wie Florindo aus denen Antoniens in die Teresens (wohlgemerkt: ich sage nicht im geringsten, daß Hofmannsthal diese Parallele vorgeschwebt hat, nein, im Traum nicht!); bis beiden in jener Art frühesten sinnlicher Übersättigung erst das wirklich erste robuste Liebesabenteuer begegnet, und zwar bezeichnenderweise mit einer Dorfschönen grade, der naiven Einfalt vom Lande. Nicht in echter Raffiniertheit etwa oder Rückkehr zur Natur bereits, auch in endgültiger Beruhigung nicht etwa; sondern grade um diese Jünglinge zu belehren, wie jung sie im Grunde doch seien, und wie weit und endlos sich von hier aus erst die Straße des immer höheren, tieferen und feineren, nur leider auch unersättlichen Genusses dehnen würde! Florindo sieht in Venedig die schöne Bäuerin Cristina, die auf der Heimreise nach Capodiponte auf dem Lande begriffen ist, und augenblicklich verläßt er sein bisheriges nichtssagendes Getändel, um im ersten echteren Entflammen alles nur an ihren Besitz zu setzen. Hier aber beginnt die ganz besondere Gestaltung der Hofmannsthalschen Fabel, daß auch Cristina wie im Gefühl, einer unüberwindlichen mächtigeren Idee zu dienen, sich fast kampfflos hingeben muß, infolgedessen, da Florindo natürlich wieder nur eine Station seiner Wanderung zurückgelegt hat,

»Cristinas Heimreise« im Licht zeitgenössischer Rezeption 257

mindestens eine tröstliche Ahnung der unser Leben bestimmenden Dämonie gewinnt und gänzlich ohne larmoyante Reue bleiben kann. Aber Florindo, dessen Name ja vermutlich auch im Alter nie »Goethe« heißen wird, trägt selbstverständlich schon von dem jungen nur ganz zerstreute, vereinzelte Züge, lediglich die donjuanhafte, die der Bühne leicht dienstbar zu machen sind; so ist er im weiteren Verlauf mehr und mehr das bloß rastlose schweifende Prinzip als solches, die Allegorie jener, die ewig friedlos nur eben hindurch müssen, und denen das Leben eine beständige Reise, ohne deutlich fühlbaren Gewinn. Ihm gegenüber steht Tomaso, der Schiffskapitän, der trotz jahrelanger buchstäblicher Reisen dafür im Herzen der ewig Seßhafte geblieben ist, dessen Sehnsucht im Grunde fünfunddreißig Jahre hindurch nach einem kleinen Fischteich in der Heimat und nach bravem Familienglück gestanden hat; (gewissermaßen, um im Bilde zu bleiben, der alternde Goethe mit der hausbackenen Vulpius verheiratet, der unterwegs immer ein gekochtes Huhn im Ränzel führt, und natürlich – ganz ohne die unsterblichen Werke!) So darf er denn zuletzt der grundgutmütige, herzliche, polternde, ungeschickte, ahnungslose, kreuzbrave Mann, die im Innersten ähnliche Cristina, die nur einmal der wesenlos gebliebene Rausch einer Sekunde geküßt hat, heimführen und zeitlebens beglücken!

Indem wir also die Menschen hier alle, da sie sich flüchtig verwickeln und grade ein leichtes Stirnrunzeln auf dem Antlitz der Parze hervorgehockt zu haben scheinen, schließlich jeden so ganz in seiner natürlichen, von Anbeginn bestimmten Sphäre verharrn sehn, so entsteht diese heiter-köstliche Stimmung am Ende, dieser friedvolle Schwung durch das Ganze und versöhnliche Ausklang, der uns noch lange im Gemüte nachtönt. Dazwischen blickt man immer wieder bei der Art, wie die beiden zurecht erkannten parallelen Lebenslinien der Ruhe und des Schweifens ihre Illustration erfahren, in echt hofmannsthalsche Züge: der Jüngere, der die Jagd nach Genüssen schon planvoller aufgenommen und begriffen hat, erkennt diese natürlich nicht bloß in den einseitigen Freuden der Liebe, sondern wie instinktmäßig in allem wieder, was die Vorstellungen von etwas Materiellem, Sinnlichem und Greifbarem unterstützt; so wird er stets den feinsten Geschmack im Nomieren, im Arrangement einer schönen Tafel etc. zeigen, ja, er wird zuletzt die Zubereitung eines erlesenen Salats sogar eigenhändig vornehmen können. Der Ältere, der Kapitän, hat sich von seinen Auslandsreisen eine vortreff-

liche komische Person, den malayischen Diener Pedro, mitgebracht: der Dichter gebraucht ihn auf die geschickteste und zugleich ausgelassenste und groteskteste Weise, um selbst der naiven, tölpisch bäuerlichen Weise noch ihre künstliche Verzerrung gegenüber der Urnatur im Spiegel zu zeigen und dadurch noch auf einem anderen Wege die etwa zwischen Florindo und Tomaso und ihren Lebenswelten aufgerissenen Gegensätze wieder zu nähern und friedlich zu schlichten.

(Masken, Düsseldorf, 5 (1910), S. 438–442)

10. Mai 1910

Theater und Musik. (Hofmannsthals zweiter Mißerfolg.)

Das Budapester Publikum nahm am Montag Abend in besonderer Hochstimmung die Plätze ein. Wieso auch nicht! Schließlichs ging es darum, daß Hugo v. Hofmannsthals Stück, die Cristinas Heimreise genannte dreiaktige Komödie, hier in Budapest zum ersten Mal in seiner neuen Form aufgeführt wird, und es vom Verhalten des Budapester Publikums abhängig ist, ob es während des Winters in Berlin eine Reprise erfährt. Wir halten die Berliner Kritik nicht für die heilige Schrift, wir beurteilen den Geschmack des Berliner Publikums als ein Beispiel, dem unser Publikum <nicht> unbedingt folgen sollte, aber wir fänden es richtiger, wenn Reinhardt nicht auf der Haut des Budapester Publikums Experimente zugunsten Berlins durchführen würde. Wenn man eingeladen wird, erzählt man der Gastgeberin nicht eine Anekdote, auch nicht abgeändert, mit der man schon zu Hause, am eigenen Tisch, keinen Erfolg hatte und besonders nicht mit der Absicht, daß die Gastgeberin als Versuchskaninchen dasteht. Reinhardt ist bei uns ein gern gesehener Gast, weil wir bislang die Erfahrung gemacht haben, daß er sein Geld wert ist. Ein gutes Geschäft, besonders für das Publikum, dem er mit ganzer Hingabe dient, auch zuungunsten der Literatur. Diesen Reinhardt haben wir am Montag Abend vergebens gesucht. Statt des genialen Regisseurs, dem mit dem Seziermesser arbeitenden Dramaturgen, haben wir einen chauvinistischen Deutschen bekommen, der sich nicht damit abfinden kann, daß ein berühmter und geschätzter deutscher

»Cristinas Heimreise« im Licht zeitgenössischer Rezeption 259

Autor sich in Berlin als schlechter Komödienautor entpuppte. Vaterlands-
liebe ist selbst in der Übertreibung zu respektieren, und wenn er dessen
Geflüster folgend in Berlin erneut dieses Hofmannsthalstück aufführen
läßt, wird Reinhardt wohl kein Haar gekrümmt werden. Es ist gut, wenn
die Direktoren manchmal dem Publikum in Erinnerung rufen, daß der
einzige Gott nicht die Kasse ist und daß sie für die nationale Literatur
selbst vor Opfern nicht zurückscheuen. Aber diesen zuhause in Ehren
gehaltenen Chauvinismus ins Ausland zu bringen, ist riskant und ein
schlechtes Geschäft, wie es der Montag Abend beweist, der gleichzeitig
zu Hofmannsthals zweitem Mißerfolg wurde. Wir kennen sein Stück
in seiner älteren Form nicht, aber es interessiert es uns auch nicht, weil
selbst die am Montag gesehene Überarbeitung mehr als blutarm war.
Ihre Stimmung und Idee gehören Boccaccio, ihre Instrumente sind nur
ab und zu literarisch und meistens ohne jegliche Originalität. Im Mittel-
punkt des Stückes stehen Florindo und Cristina, der erstere ist ein lüster-
ner Bengel, die zweite zählt zu den Lilien, deren Typen in der Literatur
bis zur Ermüdung bekannt sind und die wir dämlich-liebenswertig zu
nennen pflegen. Während die naive Cristina auf dem Weg in ihr Dorf
ist, wird sie von Florindo verführt, der sie am Ende, wenn wir es richtig
vermuten, einem Kapitän zuschachert. Wenn wir es richtig vermuten, es
ist uns nämlich nicht ganz klar, da das Publikum am Ende des dritten
Aktes nicht glauben konnte, daß das Stück zu Ende ist. Es vergingen
gute zwanzig Minuten, bis das Theater sich leerte, obwohl unser Pu-
blikum leider dafür bekannt ist, daß es das Ende eines Stückes schon
weit vor der letzten Szene spürt und das Theater leer ist, kaum daß die
Darsteller ihren letzten Satz gesagt haben. Aber heute sind alle auf ihren
Plätzen geblieben, applaudierten und riefen die Schauspieler zurück, in
der Hoffnung, daß das Stück noch nicht zu Ende sei. Schließlich ist ge-
nau so blöd und tollpatschig wie das ganze Stück auch sein Ende. Den
Glauben des Publikums hat auch bestärkt, daß auf dem Programmblatt
mit winzigen Buchstaben folgendes zu lesen war: Nach dem dritten Bild
eine längere Pause, wobei diese längere Pause sich auf den zweiten Akt
bezogen hat. Schließlich hat Dániel Jób, ein Regisseur des Theaters, die
Eisentür des Vorhangs aufgemacht und verkündet, daß die Angabe des
Programmblattes falsch und Stück schon zuende sei. Daraufhin stürzte
das Publikum aus dem Theater, aber über die dabei gemachten Bemerkungen wollen wir hier nicht reden, denn sie könnten für Reinhardt und

Hofmannsthal übersetzt werden. Schließlich sind sie unsere Gäste. Über die Darsteller ist nichts Besonderes zu bemerken.

(Pesti Hirlap, Budapest, S. 7; Übersetzung Zsafia Török)

14. Mai 1910, *St<efan> Gr<ofsmann>*²⁵

Gastspiel Max Reinhardt. Es hilft nichts, auch Banalitäten müssen gesagt sein, wenn's nötig ist! Also: Diese vierzehn Tage, an denen Max Reinhardt unser Gast ist, sind reicher als diese verdammt mittelmäßige Spielzeit unserer Wiener Theater, die nun, gottlob, zu Ende geht. Gestern brachten sie uns die neue Komödie von Hofmannsthal: »Cristinas Heimreise« in einer bezaubernden Aufführung, Hofmannsthal hat die nächtliche Heimat von »Elektra« und »Orestes« verlassen, seine Sonne ist aufgegangen, er ist zu seiner Heiterkeit, zu einem feinen, zart schattierenden Humor gekommen. Die beiden ersten Akte sind lustvollstes Lustspiel, in fröhlich-farbigen Kontrasten, vom Lyrischen bis ins Burleske reichend. Die Gestalt der Cristina, die sich in so holder Einfalt unbedenklich verschenkt, ist mit anbetungswürdiger Grazie aufgezeichnet. Wer hätte diese Volksliedöne Hofmannsthal zugetraut? Der dritte Akt stellt unser gut bürgerliches Publikum auf eine Probe. Hier wird das Lustspiel der Cristina mit einer vielleicht doch nicht genug vorbereiteten Wendung zur ans Tragische streifenden Don Juan-Komödie. Da geschieht dem sittlich empfindenden Publikum zu hart und mancher treffliche Bürger legte die leicht gewebte Dichtung auf eine Wage, die er mit schwerstem sittlichen Gewicht belud. Da sank die Schale mit den moralischen Zehnkilogrammen. Der zweite Akt, der beste des Stückes, von Reinhardt mit einem musikalischen Mitgefühl inszeniert, wurde übrigens ganz einstimmig bejubelt. Da konnte Hofmannsthal, sehr bleich, erscheinen und vielmals danken. Die Cristina gab Fräulein Heims wunderschön, zart-humorvoll, mit klarer Einfalt. Herr Moissi als junger Abenteurer von italienischer Melodik, in Süßheit schwelgend. Einen Mestizen, beinahe Affe, kaum schon Mensch, gab Herr Schildkraut

²⁵ 1875–1935, Redakteur der Arbeiterzeitung; Sozialdemokrat, später in Berlin; als Dramatiker und Erzähler aktiv.

mit prachtvoller Phantastik. Dem breitschultrigen, gütigen, behaglichen Herrn Diegelmann möchte man dankbarst auf den mächtigen Rücken klopfen und schnell noch dem ausgezeichneten Herrn Arnold zu seinem starken Komikerfolg gratulieren. Über die Komödie, über Max Reinhardt, über Berliner und Wiener Arbeitsweise wird noch zu reden sein. Alle unsere Schmerzen werden ja laut, wenn die Berliner kommen!

(Arbeiterzeitung, Nr. 131)

19. Mai 1910, Eugen Mohácsi²⁶

Christina in Budapest

Es ist wirklich tragikomisch, wie ›Cristinas Heimreise‹ in Budapest vor einem Publikum, das Hofmannsthals Werke kennt, hochschätzt und liebt und mit dem Vorsatz ins Theater kam, einem deutschen Dichter in der Fremde Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, jämmerlich zu Falle kam. Man war seit Tagen für den Autor begeistert: hatte man doch über das berliner Mißgeschick der Komödie in den Zeitungen gelesen. Man fühlte sich geschmeichelt, ein berliner Gottesurteil überprüfen zu dürfen, und stürmte Buchhandlungen und Leihbibliotheken um Hofmannsthals neuestes Werk. Auf der Galerie gab es junge Leute, die der Aufführung Wort für Wort im Buch folgten, als ob es eine Opernpartitur wäre. Aber keine Zeile blieb aus, keine Zutaten fielen auf. Hofmannsthal opferte nicht einen einzigen Satz, und er tat wohl daran. Man ging in alles ein, was in den Zeilen stand, zwischen den Zeilen schwebte, empfand voll den Stimmungszauber des dekadenten Venedig, berauschte sich an Moissi-Florindos Stimme, verliebte sich in Heims-Cristinas ländliche Jungfräulichkeit, erbaute sich an Diegelmann-Tomasos Treuherzigkeit, ergötzte sich an Schildkraut-Pedros groteskem Halbbarbarentum, und alles schlug ein, kein Wort und kein Witz ging verloren. Im budapester Lustspieltheater war, alles in allem, das beste, dankbarste Publikum der Welt versammelt – ach, und ›Cristinas Heimreise‹ hat doch Fiasko erlitten.

²⁶ *1886, Lyriker, Dramatiker, Übersetzer.

Das kam aber so. Nach Ende des zweiten Aktes, wo Florindo die Verführte verläßt, um sich nach Venedig zur Einholung der Ehedispensation zu begeben, und seiner Braut den Kapitän als Begleiter aufdringt, wartete das Publikum der Dinge, die noch kommen mußten. Aha, dachte man sich, jetzt wird umgearbeitet. Der dritte Akt muß den Ausschlag geben. Da tritt plötzlich ein Herr vor den Vorhang und ruft: »Das Stück ist aus!« Das will man nicht glauben, kann man nicht glauben, und doch ist es so. Die ›Umarbeitung‹ von ›Cristinas Heimreise‹ ist vor dem dritten Akt aus. Hofmannsthal, dem das Herz um jede weggelassene Zeile blutet, hat seiner Komödie ein Stück Fleisch, einen wesentlichen Teil, den rechten Arm weggeschnitten und dem Moloch Publikum auf den Altar gelegt. Aber nun ist das Stück als Bühnenwerk vollends ein Krüppel. Als Dichtung? Vielleicht nicht. Florindo, der Gott des Augenblicks, der sein Leben darum geben könnte, einem unbekanntem, schönen Weib die Hand zu küssen, der ganz in der Minute aufgeht, reist nun in Gesellschaft fremder Leute ab: aber ein sechzehnjähriges, trauriges, in sich gekehrtes Mädchen ist darunter, und da wissen wir schon: Florindo kehrt niemals wieder. Und der Kapitän, der zur Treue geboren ist, wie sein Malaye, wird Cristina ein treuer Hund sein und sie bewachen und sie zur Frau begehren. Eigentlich können wir das alles auch ohne einen besondern Akt wissen. Aber das wohlpräparierte budapester Publikum sah sich um seinen dritten Akt, der doch wirklich nur noch leise austönt, betrogen, betrogen. Man empfand das Werk als Torso und verließ mit dem Gefühl der Unbefriedigtheit, beinahe wütend das Haus. Das war die budapester Tragikomödie der Hofmannsthalschen Komödie.

(Die Schaubühne 6 (1910), S. 541)

28. Mai 1910, *St<efan> Gr<ofsmann>*

Hofmannsthals Lustspiel.

»Christinas Heimreise«, Komödie von Hugo v. Hofmannsthal, aufgeführt während des Gastspiels des Deutschen Theaters aus Berlin.

Hofmannsthal ist kein Bekenner. Er gehört zu den drei oder vier deutschen Dichtern, die nicht unter Ibsens unwiderstehlichem Zwange

»Christinas Heimreise« im Licht zeitgenössischer Rezeption 263

stehen. Sein Dichten bedeutet nicht »Gerichtstag halten über sein eigenes Ich«, seinen Werken fehlt das Monologische des Ibsenismus. Aus einem Werk wie »Die versunkene Glocke« ist viel Sichereres auf seinen Verfasser zu schließen als aus der »Elektra« oder auch aus diesem Lustspiel Hofmannsthals. Er ist um ein Jahrhundert zu spät oder um zwei Jahrhunderte zu früh auf die Welt gekommen. Hofmannsthal trägt seine Welt nicht nur christlich-moralisch in sich, er weiß sich zu vergessen und sich den Eindrücken der Welt, der Künste, namentlich den Künsten, hinzugeben. Ibsen dichtete aus seinem erlebnisbeschwerten Gemüt heraus, Hofmannsthal sieht nicht in sich, sondern um sich. Als Jüngling hat er diese ausnehmende Art, die sich beschenken läßt, in dem Bekenntnis dargestellt:

Von meiner Tür ist keiner noch gegangen,
Der nicht Verständnis mindestens empfangen.

An diese Tür hat einmal der alte Sophokles geklopft, ein andermal der junge Mozart. »Christinas Heimreise« ist eine Komödie für leichte Musik. Wir sind an die Heiterkeit, die aus diesem Werke strahlt, nicht gewöhnt. Wenn wir einen heiteren Autor auf der Bühne sehen, sind wir gewöhnt, zu fragen: Heiter – worüber? Auch in unserem Lachen liegt noch Gesinnung. So ist Bernard Shaw über die Ehe, über die Wohltätigkeit, über Napoleon heiter. Hofmannsthal aber ist in dieser Komödie über gar kein Thema heiter, geschweige denn, daß er sich über irgend eines lustig machte. Mozart hat an seine Tür geklopft und er ist heiter über die ganze glänzende Welt, er sieht ein schönes, von der Welt unberührtes Dorfkind und freut sich seiner; er sieht einen jungen Abenteurer, der von einer Leidenschaft in die andere stürzt, und die Berauschtigkeit dieses abenteuernden Don Juan steckt ihn an; er sieht einen breitschultrigen, treuen Deutschen, der nach einem Seefahrerdasein in den Armen eines Weibes sesshaft werden will, und da es eben die ist, die der Abenteurer gerade verlassen hat, so erfüllt ihn dieser glückliche Ausgleich der Dinge mit Heiterkeit. Wohin er schaut, dort sieht er Feste, italienische Nächte, hundert Liebesgeschichten in einem Winkel, das Glück des einzelnen bei einem Glase Wein, die Scherze der Eifersucht, einen herrlichen Festschmaus bei hundert Kerzen, Musik und Stille, Lärm und ganz unbelauschtes Nachtglück. Aus jeder Szene dieser Komödie glänzt die allgemeine Heiterkeit eines Dichters, der beim ewigen Wolfgang Amadäus angeklopft hat.

Hofmannsthal hat seine Komödie, die in Berlin nicht sanft genug behandelt worden ist, für die Wiener Aufführung neu bearbeitet. Die Titelgestalt ist dabei ein wenig verkleinert worden, denn ursprünglich war gezeigt worden, wie gesund in ihren guten Instinkten die schöne Christina ist. Wie leicht die Starke auch ein tollkühnes Abenteuer überwindet! Der Rausch mit Florindo, dem Don Juan, gibt dem Bauernkind erst recht die Standhaftigkeit fürs ganze Leben, nun erst ist sie das richtige Gegenstück zu dem fest über die Erde schreitenden Kapitän. In der neuen Fassung tritt Christinas Werdegang in den Hintergrund, und Florindo, der von Liebsstunde zu Liebsstunde fliegt, steht ganz vorn. Die Komödie soll nicht mehr »Christinas Heimreise«, sondern »Florindos Fahrten« heißen. Wie sehr auch die Komödie in der neuen Fassung dramaturgisch gewonnen hat, Christinas Schlußidyll fehlt ihr, ein letzter Schnörkel, mit dem das Dorfmadchen so rund gezeichnet war, wurde grausam weggeschnitten.

Die feine geistige Heiterkeit dieser Komödie stammt aus ihren Kontrasten. Im ersten Akt: Ein verrufener italienischer Winkel, mitten drin die unberührte Christina und ihr blindguter Onkel, der Pfarrer. Florindo, der Schwärmer, der süßeste Wortmacher, der lockende Verführer, und neben ihm der treue (deutsche) Kapitän mit seinem malaiischen Diener Pedro, einem Mischling, dem die Gier aus den Augen schießt und der von jedem Weibsbild nur eines will, »die gute Sache«. Dieses Durcheinander von bunten Kontrasten gibt der Komödie etwas Malerisches. Zarter, viel mehr ins Geistige gesteigert sind die Kontraste des zweiten Aktes. Um Florindo herum wird das Leben zum Fest, zum Lichterspiel, zum Gelage mit Musik und Liebe; um den Kapitän herum wird's still und deutsch, nachdenklich, einsam, sehnsüchtig. (Wunderschön hat dies Reinhardt herausgearbeitet: hinten im Lichterglanz Florindos Fest, vorn am leeren Tische im Dunkel der Kapitän, mit dem Rücken zum Publikum.) Das Gespräch zwischen dem Kapitän und Florindo enthält die feinste Heiterkeit der Komödie. Da sitzt der alte Deutsche und bedenkt die ganze Welt mit seinem Wohlwollen, und der Abenteurer, in seligster Erwartung der beginnenden Nacht, singt sein Glück heraus: »Da lebt man so hin, einer neben dem anderen, wofür eigentlich? So scheintot immerfort, wo doch alles zum Leben will. Alles will sich verströmen in Liebe. Und dann ist man mit einem zusammen in dieser Stunde, in einem Gasthause. Sie sind mir sympathisch, Kapitän. Sie sollen leben, Kapitän!«

»Christinas Heimreise« im Licht zeitgenössischer Rezeption 265

Im nächsten Akte ist Florindo schon auf der Flucht. Aber er hat – wogegen sich die Zimmerlichkeit des Bürgers (im Theater) auflehnt – den ahnungslosen Kapitän mit seinen Vollmachten ausgestattet. Im Wagen Christinas ist für den guten, breiten Tomaso kein Platz mehr, aber er darf hinter dem Wagen einherfahren und (wie feiner Witz liegt in diesen zarten Kleinigkeiten!) auf den Stationen darf er mit Christina plaudern. Wir Zuschauer sind beruhigt, ganz besonders jene, die auch die erste Fassung der Komödie kennen und also wissen, daß Christina zu jenen Kernmenschen gehört, die nicht umzubringen sind. Dieser dritte Akt hat wieder eine fröhliche Kontrastfigur, den ewig mürrischen Hausknecht im Gasthof. Wie der in der Frühdämmerung sitzt und mit Überzeugung auf die Stiefel der Gäste spuckt und in dem verstaubten, vertretenen Schuhwerk der Herrschaften den »Abdruck ihrer läppischen Existenzen« erkennt, das hat die Stärke des nestroyschen Humors. Dieser mieselsüchtige Hausknecht spricht das letzte Wort der Komödie. Florindo zieht mit »Nummer dreizehn« weiter, während der Kapitän mit »Nummer sieben« ins Gebirge fährt; da brummt der Hausknecht: »Das übertrifft meine Erwartungen!« ...

Hofmannsthal ist mit diesem Lustspiel zu [f/s]einer Heiterkeit gekommen und er ist dabei nicht gröber geworden, sondern geblieben, der er war. Möglich, daß die zarte Fröhlichkeit seiner Dichtung heute noch nicht allenthalben nachgeföhlt werden kann. Nun, Hofmannsthal kann die nächste Generation abwarten.

(Arbeiterzeitung, Nr. 144)

10. Juni 1910, Richard Specht²⁷

Theater. Vom Reinhardt-Gastspiel

Acht Dramen hat Reinhardt diesmal vorgeführt. Darunter zwei neue Werke neuer Dichter und von diesen wieder eines, das längst vom Burgtheater, das es ja nachträglich »angenommen« hat, hätte gezeigt

²⁷ 1870–1932, Musikkritiker und Schriftsteller in Wien, Gründer der Halbmonatsschrift »Der Merker«, Studien u. a. über Mahler, Strauss (auch »Die Frau ohne Schatten«, 1919!), Schreker, Schnitzler, Werfel.

werden müssen. Nicht nur wegen des Rangs seines Dichters Hugo von Hofmannsthal und weil dieser Dichter ein Wiener ist. Vor allem auch um der Komödie selber willen, die bei aller Unstraffheit des eigentlich Dramatischen, und trotz manch wuchernder Episodik von einer leichten Anmut sondergleichen ist, von einem Ariel der Dichtkunst erzählt, ganz gewichtslos, wunderschönen Wolken gleich vorüberschwebend, von einer zärtlichen Heiterkeit voll und einer seligen Jugend, die mit glitzernden Bällen spielt: und der eine ist eine Schicksalskugel, der andere ein geschliffener Weisheitsstein und der dritte und vierte wieder nur ein schöner Tand oder eine runde rote Frucht – alle durcheinander in die blaue Luft geworfen und wieder gefangen von immer gleich sicheren und elastischen Händen, als wären alle von gleicher Schwere. Das Stoffliche in diesem Spiel von »Cristinas Heimreise« ist fast gleichgiltig, – die Geschichte des schönen Dorfkindes, das von Einem zum Weib gemacht wird, der sonst nichts mit ihrem Leben zu tun hat, der ihr eben nur dies Weibwerden zu schenken, aber nichts zu nehmen und nichts zu bedeuten vermochte, – oder die Geschichte des jungen Florindo, der nichts ist als jung, dem jedes Erlebnis welk wird im Augenblick des Empfangens und den die neue Stunde mit tausend Rätseln und tausend Möglichkeiten aller Abenteuer lockt, die wieder gleich alt geworden vor seiner schwebenden Jugend, von ihm abfallen – oder die Geschichte des Kapitäns, der von fremden Menschen kommend, Europa erst als das wahre Wunderland erkennt, der seinen Gott durch einen wilden Malayen erkennen gelernt hat, in einer Stunde, in die Leben und Tod ineinanderflossen und der für Christina die Heimat bedeutet, zu der sie festen und unbeirrten Schritts gewissensfroh aus einem Erlebnis heimkehrt, das sie in verruchte Ferne zu reißen schien und von dem doch nichts für sie zurückblieb, als ein starkes und freudig-ruhiges Erkennen ihres Selbst – . Oder all die anderen Schicksale, die das entzückend bewimpelte leichte Schifflin dieses Spiels vorüberführt. Sie sind fast gleichgiltig dem ganzen Ton des Werks gegenübergehalten, seinem wundervoll schwebenden Stil, der vielleicht zum ersten Male der deutschen Komödie das allzurobuste, ungelenke, erdenrestschwere fortnimmt und in fast romanischer, verklärter Grazie diesen Maskenzug wundervoller Jugend zum Reigen schlingt. Ein Stern tanzte am Himmel der Dichtkunst, als dieses Stück geboren wurde, über dem das gleiche Lächeln liegt, das der in froher Klugheit seligen Lustspielfrauen des Shakespeare. Und dieser tanzende Stern stand auch

über der Aufführung, die Reinhardt der »Cristina« gab. Die strahlend lächelnde Cristina der Else Heims in ihrer sicheren, frohen Unbefangtheit, die auf die verfänglichste Erotik gleichsam sachlich in unerschrockener Kindlichkeit losgeht, Diegelmann, derb, tüchtig, baumeisterlich als Kapitän, bei dem man hinter jedem Wort ein besonderes Exemplar einer würzig gereiften, schamhaft verschlossenen, aber verlässlichen und männlichen Menschlichkeit spürt. Arnold als Hausknecht, der den Grundgedanken der Komödie als scheinbar bissige, aber schmerzlich erlebte Philosophie in köstlicher Gestaltung vorträgt; Schildkraut als Malaye, ein liebes, gutes Tier, das Menschen beschämen könnte. Und schließlich oder vor allen Moissi als Florindo. Vielleicht zu gesucht, zu preziös in seiner Art, die einem Bauernmädchen eher wunderlich und fremd als bezaubernd dünken mag, – aber bezaubernd für jeden anderen ist diese kosende Sinnlichkeit, diese in tausend Strahlen durcheinanderzuckende Liebenswürdigkeit, diese werbende Wärme eines abenteuernden Epheben, dem man es glaubt, daß ein Blick aus niezuvorgesehenen stillen Augen für ihn mehr bedeutet als Verzweiflung oder Tod, die er verschuldet, indem er seinem Bisher den Rücken dreht. Reinhardt hat übrigens die Komödie hier in der neuen Fassung gespielt, die der Dichter dem Stück jetzt gegeben hat: ohne den letzten Akt der Buchausgabe. (Nochmals: eine Kürzung, die Hofmannsthal selbst vorgenommen hat und nicht Reinhardt, dem man dies, böswillig und ohne gewissenhaftere Information einzuholen, als eigenmächtige Brutalität vorgeworfen hat.) Es ist schade um diesen Akt, – weil gerade in ihm erst Christinas Gestalt lebendig wird, weil erst in ihm dies schöne Wesen einer in sich geschlossenen, durch nichts zu verstörenden Weibessele gezeigt wird. Die jetzigen drei Akte müßten Florindo, nicht Christina im Titel führen. Aber durch diese Kürzung ist anders gewonnen: mehr Perspektive, mehr Nachschwingendes, phantasievoll im Hörer Weiterwebendes, – weniger reale Bestimmtheit und mehr verschleiert dämmeriges Winken allerlei bunter und grauer Zukunftsmöglichkeiten. Ganz wie es für dieses unwirkliche und doch mit allen »Geschenken des Lebens« beladene zarte Spiel taugt.

(Der Merker. 1. Jahr. Heft 17, S. 729/30)

Hugo v. Hofmannsthal: *Christinas Heimreise*. Komödie in 3 Akten.

Wenn das Lustspiel zur Zeit des Realismus verpönt war und höchstens unter der Maske der Satire Eingang fand, so mehren sich seit Gerhart Hauptmanns (freilich völlig verunglückten) »Jungfern vom Bischofsberg« bei der jüngeren Generation die Arbeiten dieser Gattung. Jetzt ist selbst Hugo v. Hofmannsthal, der uns soeben erst die Welt der Griechen unter dem Drucke finstrier Schicksalsmächte und tief in blutige Nebel gehüllt zeigte, den Pfad der Komödie, und zwar der Komödie in Prosa, geschritten. Dabei stellt er eine Figur in den Mittelpunkt, die wiederum unsre jüngere Dichtergeneration lebhaft beschäftigt, nämlich Don Juan, der hier den Namen Florindo führt. Und auch darin stimmt Hofmannsthal mit andern modernen Dramatikern überein, daß er diesen Don Juan (als oberflächlichen Genießer) immerhin skeptisch betrachtet, freilich erst nachdem er auch die Höhepunkte seiner Lebens- und Liebesweise aufgezeigt. Selbst ein Ton leise spottenden Humors mischt sich hinein.

Dies Stück spielt in und nahe bei Venedig, dieser Welt Goldonis, an den die Haltung der ganzen Komödie erinnert. Florindo, der von einer Schönen zur andern flattert, wird plötzlich durch die Erscheinung des Bauernmädchens Christina mächtig angezogen, so daß er ihr in die Barke nachspringt, sie aber nach einer Liebesnacht, seiner Natur gemäß, wieder verläßt und einer zweifelhaften Abenteuerin folgt. Aber nicht Christina ist im Grunde die zweite Hauptperson des Stückes und das Gegenüber Florindos, sondern Tomaso, der im Gegensatz zu dem Juan den Hang zur Ehe vertritt. Sie ist diesem schwer beweglichen, im Innersten redlichen und kindlichen Mann, den Hofmannsthal vortrefflich gezeichnet hat, ein Kulturideal, nachdem er die Liebe in Hinterindien in ihrer natürlichen, wenige Umstände machenden Art erfahren hat. So vollzieht sich die Handlung glatt. Tomaso tritt an die Stelle Florindos, und Christina vergift den Flatterer, der nur ihre Sinne wachgepeitscht, ihr aber nach ihren eignen Worten »nichts genommen« hat. Ähnlich wie es in Otto Anthes »Don Juans letztem Abenteuer« der Fall war, ergibt

²⁸ 1867–1954, Erzähler und Dramatiker, als Lehrer tätig. Drama »Don Juans letztes Abenteuer«, 1909.

sich schließlich das Resultat, daß die innige, bleibende Liebe wertvoller als Strohfeuer und Sonneglut sei. Man wundert sich, von dem Eklektiker Hugo v. Hofmannsthal, der als Dichter selbst Don Juan-artig von Blüte zu Blüte eilt und wenig Bodenständigkeit besitzt, das Lob der Heimat und Ehe anstimmen zu hören. Freilich ergeht es ihm ein wenig wie seinem Florindo, dem beim Anhören der Sage von Philemon und Baucis die Tränen in den Hals steigen, – weil sie für ihn ganz Sehnsucht bleibt, und er so wenig Begabung nach dieser Richtung hin hat.

Als Stück krankt »Christinas Heimreise« daran, daß keiner der Charaktere Entwicklung aufweist und so keine innere Handlung aufkommen kann. Für den Humor besitzt Hofmannsthal dagegen eine Anlage, die sich als Kind aus dem Mannesalter wohl fortentwickeln wird. Einflüsse anderer sind bei ihm wieder überreich. Man denkt an Goldoni, an Casanova, an Goethe (z. B. »Stella«), an Lessings »Minna von Barnhelm« und schließlich sogar selbst an Nestroy. Wenigstens gehören Episodenfiguren, wie der mürrische Stiefelputzer und der malaiische Diener Tomasos, mehr ins Gebiet der Posse. Auch Hofmannsthals alte Redseligkeit tritt in den Längen der Komödie wieder zutage, die aber, wie gesagt, dennoch Erwartungen erweckt.

(Aus den Theatern. Deutsches Theater zu Berlin)

März/April 1911, A. Tíbal²⁹

La comédie de Hofmannsthal, Cristinas Heimreise est, si je sais bien compter, la troisième ou la quatrième pièce de cet auteur qui se déroule à Venise ou dans ses environs. L'Italie des XVI^e–XVII^e siècles et la Grèce héroïque, Hofmannsthal n'est pas encore sorti de là*. Cristina, la nièce de don Blasius, le curé de Capodiponte, est venu chercher mari à Venise; cette jeune campagnarde, assez naïve et de décision prompte, ne trouve au bord des lagunes qu'un amant, Florindo, qu'elle ramène sur la terre ferme. Ce Florindo, joueur et quelque peu rufian, est vite las de l'aventure, mais un consolateur en même temps qu'un époux s'offre à la pauvre Cristina en la personne du capitaine Tomaso, fraîchement revenu des îles de la

²⁹ Nicht ermittelt.

Sonde, où, en trente-cinq ans de tribulations, il amassa une honnête fortune.

Ce vieux loup de mer ne rêve plus que de revoir son village natal, Capodiponte, ou le pays avoisinant, d'y épouser quelque simple et robuste paysanne et d'y faire souche de petits capitaines, passant par ailleurs son temps à fumer sa pipe et à pêcher dans certain étang dont le souvenir ne le quitta jamais sur les côtes de Java. C'est une âme sensible sous de farouches dehors et malgré tous les pirates qu'il a envoyés dans l'autre monde; c'est un homme de bien, mais ce n'est pas un orateur, et, s'il n'avait que son éloquence pour convaincre Cristina, il pourrait faire ses malles, ainsi qu'il y songe un moment. Cependant ce prétendant éconduit fait si piteuse mine et Cristina le sait du reste si brave homme qu'elle dit oui un peu par pitié et beaucoup par sincère affection. Florindo repasse juste à temps pour être témoin des fiançailles et pour poser le personnage de l'aventurier qui court à travers le monde, goûtant et donnant çà et là le bonheur, nouant et rompant sans cesse des liens, brillant, prestigieux, fêté de tous, insouciant en apparence et parfois cependant mélancolique en se voyant balayé par le vent comme une paille légère qui ne connaîtra jamais le repos, le type de Casanova et du héros de *Der Abenteurer und die Sängerin*.

Le sujet de la comédie est mince et le rire en est attendri. Quelques scènes se détachent, le début surtout, dans le style de la comédie italienne: la place publique au clair de lune, la vieille entremetteuse, le prêtre, le valet, les deux filles à la fenêtre et leur dispute avec leur protecteur. Mais la muse comique de Hofmannsthal a le souffle court; je ne trouve que médiocrement drôles le valet d'auberge qui philosophe sur les souliers à la façon de Carlyle, ou Pedro, le domestique du capitaine Tomaso, un Malais frotté de culture européenne, dans le genre de ces sauvages qu'affectionne la littérature de la fin du XVIII^e siècle. La conclusion relève de la comédie larmoyante. C'est le divertissement d'une soirée.

* Ceci n'est plus tout à fait vrai depuis le «Cavalier à la Rose».

(Revue germanique, Nr. 2, Mars–Avril 1911, S. 221–223)

Erinnerung an Cristina. Von Arnold Zweig

Komm hervor, kleine Cristina, lass uns sehen, was viele Monate des Vergessens von dir übrig gelassen haben. Auch du, Florindo, komm herbei, Meister gewagter Sprünge, Anstifter springender Gewagtheiten, und Ihr, Herr Kapitän, der Ihr wuchtig auftratet und zarte Worte und Handlungen hattet; aber du, drolliger Pedro, rühre dich nicht, gröblicher und verzerrender Sprecher von deines Herren feinsten Wünschen: wir haben über dich gelacht, aber jetzt bedürfen wir deiner nicht, und so rühre dich nicht, sonst wirst du geschlagen.

Als wir dich kennen lernten, Cristina, silberne Nadeln im Haar, wie naiv warst du da, und als du zuletzt vor uns standest, gegen Ende des Abends, verkündetest du uns die Moral der Geschehnisse. Woher warst du so weise? Ist dir dein Erlebnis zur Vertiefung deiner Betrachtungen gediehen. Aber du verwahrst dich ausdrücklich dagegen! Du verkündest laut, dass dieser Herr Florindo an keiner Menschen Seele rühren könne; woher also deine Erkenntnis? Auch jetzt noch verschweigst du es uns. Dir, Don Florindo, ist es schlimm ergangen: ein Sieger erschienst du am Anfang und am Ende stehst du wortlos in der Nähe der Tür, hältst deinen Hut in der Hand, und zwei Robustere als du bereiten dir eine Demütigung, um so schmerzlicher fühlbar, als du mit ihnen wie mit Puppen zu spielen gedachtest und anfangs wirklich spieltest. Du hast Phantasie, mein Bursch, und konntest also gut mit einer Frau auskommen, mit dieser simplen Cristina, denn du würdest sie leichtlich zur Prinzessin, zur Geliebten oder zur Dirne umdichten können – wenn du mit ihr allein auf Robinsons Insel wärest. Aber es gibt so viele Frauen, alle verschieden, und da du Fantasie hast, ahnst du in jeder das Unerhörte, und sie zieht dich an sich. Vielleicht wäre es dein Wunsch, mit Cristina deine Tage zu beschliessen; aber da kommt dir jemand in den Weg, ein Weib und wieder ein Weib, und sie reissen dich fort, sie überwältigen dich, du bist ihr Opfer, und sie können dich wohl verführen, denn du hast ja die Fantasie. Du bist ein betrauernswerter Narr, Florindo, und du würdest trefflich in eine Komödie passen; aber nicht in diese. Denn auch hier liegt

³⁰ 1887–1968, Schriftsteller und Essayist, 1912 erschienen die »Novellen um Claudia«, 1927 der Roman »Der Streit um den Sergeanten Grischa«.

das Beste zwischen den Worten, aber die Maschen dieses Wortulkes sind weit, seine Fäden dünn, und so bleibt das Beste nicht hängen, sondern wir müssen uns mühsam bücken und es hineinhängen, weil wir zu wissen glauben, dass es dem Dichter und dort hinein gehört.

Und Ihr, Kapitän? Gegen Ende des Abends wandtet Ihr uns den Rücken zu und schämte Euch fürchterlich, denn Ihr hattet Tränen in den Augen; und auch Cristina weinte, aber später und als beinahe alles wieder gut war. Aber vorher wartet Ihr sehr traurig, grosser, prächtiger Seebär mit den Moralien eines weit späteren Jahrhunderts, und wir betrachteten Euch und lächelten: »er weint.« Doch es war nicht das rechte Lächeln. Wir hätten in uns eine heitere Traurigkeit fühlen müssen, wie Leute sie fühlen, die alles, woran Ihr leidet, an der eigenen Seele gespürt haben, vor langer Zeit, und die sich jetzt dessen erinnern: dieser Nieverständnisse zwischen geliebten Personen, diese Ferne, wenn glaubt am nächsten zu sein ... und die nun lächeln können. Statt dieser Gefühle hatten wir ein wenig Spott, ein wenig Langweile und das Bewußtsein, in der Komödie zu sitzen. Ihr erlebtet nicht eindringlich genug, Herr Kapitän, das, was es zu erleben gab – und so hatten wir nur Wohlgefallen an Euch, ein kühles Wohlgefallen, und wir spürten nicht, dass wir in Euere Seele verzaubert waren, für die Dauer dreier Stunden und einer langen Erinnerung.

Du hast noch nicht heimgefunden, Cristina, Du wirst noch einmal wiederkommen und eine Spur Venedigs mitbringen, Deinen würdigen Oheim, den Glanz von Wachskerzen vor Spiegeln und den Klang der gedämpften Geigen. Der bitterweise Hausknecht wird über das Schuhwerk der missratenen Reisenden filosofieren, Pedro wird seine Buntheit verlieren und gezähmt werden, und am Ende wird Florindo in neue Abenteuer hineingeschleppt werden. Wir werden wieder da sein und über Dich unsere Betrachtungen anstellen, und Dein Dichter wird wiederkommen, um sich vor dem lauten Hause zu verneigen. Er kommt von den tragischen Trieben her, er hat vorher die Hingerissenen zu gestalten versucht, die von den tragischen Tränen fortgeschwemmt werden, und diesmal will er uns zeigen, dass er diese schwarzen Gewässer, die ihm wohlbekannt sind, hinter sich hat, und auf dem Wege zur Komödie begriffen ist, zu hohen Genden, von denen man vieles überschaut und auch jene Ströme ... Hoffen wir, dass er sie erreicht.

(Die Aktion 2 (1912), Sp. 437–439)

»Cristinas Heimreise« im Licht zeitgenössischer Rezeption 273

Hugo v. Hofmannsthal in den Kammerspielen.

Wenn es noch eines Verweises bedürfte für die völlige Blutleere der Hofmannsthalschen Kunst, so sind es die beispiellosen chirurgischen Eingriffe und Amputationen, die man an seinen Stücken vornehmen zu müssen glaubt. Sein dramatisches Gedicht »Der Abenteurer und die Sängerin« hatte einst Otto Brahm um die Hälfte verkürzt, er hatte erkannt, daß der zweite Akt lediglich eine lyrische Paraphrase über den ersten war. Gestern stückte man das abgetrennte Glied wieder an, dafür gab man das ehemals in fünf Akten dargebotene Spiel »Cristinas Heimreise«, jetzt auf zwei Szenen (!) verkürzt, unter dem Titel »Florinda«. Man sieht: Hofmannsthals Stücke bluten nicht, mag man noch so heftig darin herumerschneiden, sie sind leblose Puppen, die lyrische Gedichte deklamieren und sich mit affektierter Grazie spreizen, denen es auf ein Glied mehr oder weniger nicht ankommt, ja die nach chirurgischer Auslösung der Herzkammern und des Hirns noch genau so munter weiterleben wie vorher. Bedingung ist nur, daß die Stimme zu lyrischem Vortrag erhalten bleibt, zu jener blasierten Philosophie eines Schöngelstes, der schrecklich viel gelesen hat und über ein reichsortiertes Lager von lyrischen Perlen und glitzernden Geistjuwelen verfügt, die er aus aller Herren Ländern, vor allem aber aus Venedig, der Heimat Casanovas, bezogen hat. Weshalb diese Ausgrabung? Was vermag uns Heutigen diese treibhauslaue, raffinierte, spitzfindig suchende, auslesende, zusammenstückende, durch und durch unnatürliche Schaffensart eines geckenhaften Antiquars zu geben? Wir brauchen warmes, starkes Leben, keine artistische Verschnörkelung, keinen getragenen Bombast, keine Dekorationskunst, die aus Bildungsgefühlen gezüchtet ist.

Die Triebfeder dieser schwer zu rechtfertigenden Kunstübung war offenbar Alexander Moissi. Er wollte zwei Rollen, vielmehr zwei Rollen haben, und so wurden diese beiden verzuckerten Nippsächelchen aus der verdienten Rumpelkammer hervorgeholt. Diese Erzeugnisse eines Kunstgewerbes, das vor zwanzig Jahren Mode war, bieten in der Tat zwei

³¹ 1862–1933, Journalist und Theaterreferent in Berlin, seit 1901 bei der »Täglichen Rundschau«, Erzähler und Biograph.

Spieleraufgaben, wie sie Moissi, dem graziösen Liebhaber, dem Liebling nicht nur der Backfische, besonders zusagen: als vornehmer Venetianer darf er in der Tracht des achtzehnten Jahrhunderts drei Stunden lang den »geistreichen« Schwerenöter, den jungen wie den alten Casanova spielen und glatte, wohlklingende Verse sprechen. Das macht er nicht nur sehr hübsch, er weiß auch in dem Spiel »Der Abenteurer und die Sängerin« als Baron Weidenstamm, menschlichere und ergreifendere Töne zu finden, als sie die spielerische Obenhin-Philosophie des Ästheten Hofmannsthal bietet. Immerhin bleibt auch Moissis Kunst an der glitzernden Oberfläche. Zwar überträgt sich die Selbstverliebtheit des Dichters restlos auf den Darsteller, aber sie verleitet ihn auch, Hofmannsthal noch zu übertrumpfen an Ziererei und Schnörkelei, verleitet ihn zu Pausen, die innerlich so leere Verse ganz und gar nicht vertragen; da muß der schöne Klang unausgesetzt wie eine Musik rauschen und den Hörer nicht zum Nachdenken kommen lassen. Übrigens war dies ein Fehler der Spielleitung (Bernhard Reich), die Hofmannsthal zu tief sinnig und feierlich nahm. Lina Lossen freilich stand für sich. Ihre Vittoria war herzergreifend auf jener Grenze, wo die Schönheit und das Liebenswerte des Weibes in die Heiligkeit des Mütterlichen sich wandelt; die Seele ihres klaren Auges schwebte wie eine Sonne über dem bunten Spiel. Gülstorff war ein alter Priester voll Humor und milder Güte, Liselotte Denera eine erfrischend natürliche Cristina, was um so angenehmer auffiel, als im Bannkreise Hofmannsthalscher Poesie sonst gerade das Erfrischende und Natürliche kein Heimatsrecht hat.

(Tägliche Rundschau)

9. *Januar 1921, M<onty> J<acobs>*³²

Hoffmansthals Casanovaspiele. Kammerspiele.

Dies ist die Woche der Auferstehungen. Wenn heute Brahm herniederstiege, so würde er sich völlig zu Hause fühlen. Zur Rechten »Florian Geyer«, zur Linken der »Abenteurer und die Sängerin«. Josef Kainz und Oscar Sauer würde er freilich vermissen.

³² 1875–1945, Berliner Theaterkritiker, ab 1921 Feuilletonchef der »Vossischen Zeitung«.

Hugo von Hofmannsthal hat in seiner Jugend dieses Gedicht aus Casanovas buntem Buch gepflückt. Aus einer Quelle also, die den Wiener Dichtern heute so viel bedeutet wie ihren Ahnen zu Grillparzers und Halms Zeiten einst die Spanier. Als das Werk neu war, entzückte es in seiner Versmelodie und sein Dichter wurde wohlwollend gerüffelt, weil er das Dramatische noch nicht recht weg habe.

Inzwischen braucht Hofmannsthal sich zum Glück keine Ratschläge mehr für seine Zukunft eines Wunderkindes geben zu lassen. Wir können seine Bühnengedichte als einen deutschen Besitz genießen, ohne auf eine aussichtslose Bekehrung zum Dramatiker zu harren. Gerade sein Casanovaspield beweist ja schon sonnenklar, worüber er gebietet und was ihm unerreichbar bleibt.

Denn was die Faust eines Dramatikers zusammengepreßt hätte, das läßt hier eine lässige Hand in zwei Hälften auseinanderbrechen. Erster Akt: Casanovas Heimkehr nach Venedig, Wiedersehen mit Vittoria, der Sängerin, freier Übermut des einzigen Jahrhunderts und der einzigen Stadt, in Glanz und Grazie auferweckt. Zweiter Akt: Vertiefung des Zufälligen ins Typische, Problem und Reflexion, Rückfall ins Monologische. Was für die Frau einstmals ein Erlebnis war, bedeutet für den Mann nur ein Abenteuer. Im ersten Akt klingt leise auf, was im zweiten breit ausströmt. Selbst der Sohn, den Vittoria seinem heimgekehrten Vater zuführt, kann keine Steigerung bringen. »Frauen sind Mütter, Männer – Männer.« Auch dieses Wunder bleibt für Casanova nur ein Abenteuer und weil das Alter draußen an die Tür pocht, reißt er nur desto hastiger den Becher an den Mund.

Wer ein Gedicht als Dramatiker erlebt, wird niemals auseinanderklaffen lassen, was so eng zusammengehört. So scheint uns heute Brahms Einsicht klug, grausam klug. Denn der große Streichkünstler tilgte einfach den zweiten Teil und ließ das Temperament der venezianischen Nacht am Spieltisch für sich allein sprühen.

Was gewannen wir, da nun zum erstenmal die Sängerin ihr mütterliches Geheimnis aufschloß? Gedichte, wunderschöne Hofmannsthalsche Gedichte, und letzten Endes doch nur ein Anhängsel an ein Vorspiel, ein Nachklang, Beschaulichkeit an Unrast und Bewegung.

Gedichte sind freilich keine Konterbande auf der Szene, wenn Lina Lossen sie spricht. Ihr Frauentum, ihr Menschenwert, ihre mütterliche Heiligkeit fanden endlich eine Aufgabe, wie Berlin sie dieser Künstlerin

so beharrlich vorenthält. Ihr Partner, der Abenteurer, ist jetzt Alexander Moissi. Er soll mit der billigen Berufung auf unsere stolzesten Kainz-Erinnerungen verschont bleiben. Aber er war als alternder Casanova wieder einmal ganz Technik, im Innersten erlebnislos.

Als junger Casanova hatte er freilich vorher schon spüren lassen, was er mit grauem Haar versagte. Denn in den Kammerspielen wird jetzt mit dem Drama vom Abenteurer die Komödie »Florindo« zusammenge-spannt. Sie ist ähnlich entstanden, wie einstmals Brahms Fragment. Denn man hat einfach von Hofmannsthals vielgespieltem Lustspiel »Christinas Heimreise« die beiden letzten Akte abgetrennt. Der Rest wird in einer frühen Fassung geboten. Hofmannsthal-Philologie also, Ur-Cristina.

Hiergegen läßt sich einwenden, daß das Verkoppeln der beiden Casanova-Spiele einen allzu reichlichen Reigen aus Don Juans Ballett wirbeln läßt. Niemand kann dem Abenteurer mehr übel nehmen, daß er Genua und Neapel verwechselt, der vorher seinen Frauenkonsum in Florindos Gestalt kontrolliert hat. Für diese Verschwendung wird desto mehr Ökonomie an Humor getrieben. Denn die beiden lustigen Figuren aus Cristinas Heimreise, der Malaie und der brummige Hausknecht (oh Victor Arnold!) sind auf dem Wege der Philologie verloren gegangen.

Moissi brachte den Mangel durch Laune ein, Gülstorff als Pfarrer war sein bester Helfer, und Liselotte Denera machte als eine frische Cristina auf die Zukunft begierig.

Das Publikum mißachtete das heimliche Hausgesetz der Kammer-spiele, das mürrischen Abzug gebietet. Denn es klatsche sehr angeregt Hofmannsthal an die Rampe.

(Vossische Zeitung)

9. Januar 1921, Herbert Jhering³³

Hofmannsthal-Abend
Kammerspiele.

Als gestern »Florindo«, die Urgestalt von Hofmannsthals Lustspiel »Cristinas Heimreise«, aufgeführt wurde, schien der Theaterstil Max

³³ 1888–1977, Theaterkritiker und Dramaturg, nach 1946 Chefdramaturg am Deutschen Theater Berlin.

Reinhardts Tradition geworden zu sein. Das Theater als Spiel, als Laune, als Stimmung, das Theater als Improvisation, als Scherz, als Farce wiederholte sich noch einmal, um die Meinung zu widerlegen, daß Max Reinhardt nur Vorstellungen, aber keinen Grundton, nur Inszenierungen, aber keinen einheitlichen Ausdruck hinterlassen habe. Die Aufführung lebte von der Erinnerung an alte Abende der Kammerspiele und des Deutschen Theaters. Der Regisseur, Bernhard Reich, leitete die Überlieferung aus sich heraus in seinem Zug weiter, aber er störte sie auch nicht.

Hofmannsthal war der Partiturschreiber dieses Theaters, das heute historisch ist. Der innere Widersinn einer vergangenen Anschauung von Bühnenkunst enthüllt sich an keinem Beispiel deutlicher als an ihm. Hofmannsthal ist Literat (in einem nicht unedlen Sinne). Reinhardt war Schauspieler (in einem potenzierten Sinne). Wenn der Literatur zur Bühne wollte, gab er sich nicht dem inneren Gesicht »Drama« hin, sondern dem angelesenen Willen »Spiel«. Wenn der Schauspieler zur Dichtung wollte, suchte er sie nicht als Kunst, sondern als Literatur. So wurde der Schriftsteller Hofmannsthal zum Hausdichter des Schauspielers Reinhardt. Beide kamen zusammen nicht aus der Notwendigkeit innerer Ergänzung, sondern aus der Sehnsucht nach öffentlicher Bestätigung. Der vornehme Literat Hugo v. Hofmannsthal brauchte die Legitimierung durch den blutvollen Komödianten Max Reinhardt. Der blutvolle Komödiant Max Reinhardt brauchte die Anerkennung durch den zurückhaltenden Literaten Hugo v. Hofmannsthal.

Daß der Schriftsteller das Theater als Spiel, der Regisseur die Dichtung als Literatur sah, das wurde deshalb gefährlich, weil nun auch das, was wirklich Spiel, und das, was wirklich Literatur ist, verwirrt wurde. Das Drama, das Reinhardt als Regiebuch übersetzen mußte, schien Regiebuch, bevor es gedichtet war. Die Inszenierung wurde (illustrierte) Literatur, bevor sie an einem Drama schöpferisch werden konnte.

Bühnenkunst ist die Kunst des besessenen Körpers, der mit dem Wort die Geste, mit der Geste das Wort herausschleudert. Hofmannsthal wußte um Körper und Wort – aber sein Wort ging neben dem Körper, sein Körperausdruck neben dem Wort her. Hofmannsthals Dichtungen setzen an die Stelle des produktiven Körpers die ergänzende Geste. Sie lassen sich nicht aus dem Leibe heraus schaffen, sondern nur durch Gebärden begleiten. Hofmannsthals Sprache kommt aus keinem mimi-

schen Gefühl. Es ist Deklamation, die durch Gliederspiel versinnlicht wird. (Während die heute angegriffenen »lyrischen« Dramen, soweit sie echt sind, zum mindesten aus dem Körper gestaltet werden können, weil sie innere Bewegung haben. Hofmannsthal aber kennt nicht inneren Strom; er fixiert aneinandergereihte Stimmungen.)

So fielen gerade zu der Zeit, als das Theater zum Selbstzweck ernannt wurde, die Partituren dieses Theaters in Sprache und Geste auseinander und verwirren die Entwicklung. Die Sprache wurde auf Umwegen wieder Rezitation, die Gebärde Verzerrung. Und um den Widerspruch zwischen Körper und Wort aufzuheben, braucht man den Maler, der die verbindenden, ineinanderstimmenden Farben schuf. Nicht nur die zufällige Nachbarschaft der »Florian Geyer«- und der »Florindo«-Aufführung weist darauf hin. Daß Gerhart Hauptmann (mit seinen Gipfelwerken) von jeder Zeit neu gesehn, Hugo v. Hofmannsthal nur vom vergangenen Theater her empfunden werden kann.

Der leuchtendste Exponent dieses Theaters ist Alexander Moissi. Er spielt mit seinem ganzen gelockerten, strömenden Körper. Aber gerade sein Körperspiel, das sich nie erschöpft, das sich an sich selbst entzündet, steht mit allen seinen Variationen im entscheidenden Gegensatz zu dem, was ein neuer Ausdruck will. Es ist bezaubernd, wie Moissi nicht nur den Florindo selbst spielt, wie er das ganze Tempo, die ganze Farbenskala des Stückes bestimmt. Wie er die Romantik, die Stimmung der Komödie hält, die den jungen Casanova in Venedig von Frau zu Frau stürzen läßt, bis er dem heimkehrenden Landmädchen Cristina ins Boot nachspringt. (Die Fortsetzung dieser Rückkehr gab das früher aufgeführte Lustspiel »Cristinas Heimreise«.) Aber die unversiegbare schauspielerische Phantasie dient im Grunde nur einer leuchtenden, rankenden Illustration. Moissi musiziert die Szenen des Florindo mit seiner Stimme, mit seinen Gliedern. Er gibt das Orchester, das die Auftritte untermalt, übertönt, umgeigt. Er spielt eine Paraphrase über das Werk, aber nicht das Werk selbst.

Als Moissi im zweiten Stück, in »Der Abenteurer und die Sängerin«, Hofmannsthals Melodie verinnerlichen, das heißt durch den Rhythmus seines Leibes intensivieren sollte versagte er. Hier, wo der Leib die Töne stützen, die Worte durch expressive Energie motivieren mußte, sank seine Kunst zusammen. Im Seelischen enthüllte sie ihre Technik, im Menschlichen ihre Routine. Was der Beweis für die Körperkunst sein

mußte, widerlegte sie. Und was der Beweis für Hofmannsthals »Theater« sein mußte: der Gehalt, löschte es aus.

»Der Abenteurer und die Sängerin« bleibt heute stumm. Stumm, weil die Lyrik des Gedichts Arabeske, seine Menschlichkeit Haltung, seine Tiefe Nebel ist. Ob man, wie Brahm es tat, nur den ersten Akt spielt, ob man, wie gestern, beide Akte gibt, weder der alternde Casanova, noch seine frühere Geliebte, die Sängerin Vittoria, werden lebendig. Das Versagen der inneren Kraft ist um so erschreckender, als das Gedicht Eingebungen hat, die wundervoll sind: wie den Auftritt des alten Komponisten, der seine eigenen Werke nicht mehr erkennt und nun wieder Kind geworden, nach der nahen Fruchtschüssel greift, wie den Schluß: der Abschied des Jugendgeliebten gibt Vittoria die schmerzliche Kraft, die Arie wieder zu singen, die sie seit Jahren nicht sang. Aber diese Einfälle bleiben Einfälle. Sie sind nicht gestaltet, sie sind aufgesetzt. Sie sind Literatur.

Lina Lossen gab in der regielosen, uneinheitlichen Aufführung die Sängerin. Wenn sie kurze Einwürfe zwischen Lachen und Überwindung spricht, ist sie herrlich. Herrlich in ihrer Reinheit, in ihrer Stille. Wenn sie zu den Versen kommt, spannt sie sich an, aber diese Spannung wird nicht Ausdruck.

Die bessere Inszenierung des »Florindo« hatte auch die glücklicheren Darsteller: Max Gülstorff wundervoll in seiner leisen Phantastik als weltfernen Dorfpfarrer. Peter Eysoldt als Gassenjungen. Es war wieder beängstigend, mit welcher Instinktsicherheit dieses Kind aus seinem Körper spielte, wie es ohne Mühe den derben Lausbuben von dem verzärtelten Prinzen Ptolomäus in »Cäsar und Cleopatra« unterschied.

Die Cristina spielte eine für Berlin neue Schauspielerin: die junge Liselotte Denera. Sie war entzückend in der Mischung von unbewußter Drolerie und naiver Schwerfälligkeit. Wenn man ihr etwas für die Zukunft wünschen soll, so ist es dieses: daß sie vorsichtig mit ihren hohen Tönen umgeht. Hier könnte die Gefahr sein, daß ihr reines Talent auf der einen Seite zu betonter Innigkeit, auf der andern zu betonter Neckerei verführt wird.

(Der Tag. Ausgabe A)

Entsagt aber nur den höchsten Zielen, nicht der literarischen Betätigung überhaupt, auch abgesehen von den Werken wie »Jedermann«, die, aus Notwendigkeit moralischen Geistes, diese Auseinandersetzung begleiten. Noch ein Werk, an Erfindung und Umfang des beherrschten Gehalts seinen größten Schöpfungen gewachsen, steht an dieser Stelle: das Lustspiel »Christinas Heimreise«. An diesem Punkte also erfolgt die Entdeckung einer ganz neuen ästhetischen Kategorie für Hofmannsthal, die Entdeckung des Komischen. Eine bisher ausschließlich tragisch sehende Phantasie erlebt also hier eine so entscheidende Änderung der Haltung, eine so überraschende Überzeugtheit von einer neuen Gesinnung – die sich sofort in ganz reifer Meisterschaft äußert, daß hier eine eingehendere Analyse Anlaß finden müßte, das Allgemeinste in ihre Ausführungen hereinzubeziehen. Dieses geistreiche Werk führt dem Leser die Heimreise eines jungen Mädchens von Venedig vor, wo sie sich, ergebnislos, aufhielt, einen Gatten zu suchen. Unterwegs fällt sie, trotzdem sie in Begleitung ihres Onkels, eines Pfarrers, reist, dem jungen Florindo auf, einem Lebemann und Verführer, der sie ein Stück begleitet – der zweite Akt spielt in einem Dorfgasthaus – sie erobert und sich, da er erwischt wird, mit dem Versprechen, die Vorbereitungen zur Hochzeit zu treffen, nach Venedig zurückbegibt – ein delikater Schluß, denn die Menschenkenntnis des Zuschauers allein ist nun veranlaßt zu erraten, daß er endgültig verschwindet.

Thema ist also die Situation des Verführers, der hier steht als Symbol der zugleich komischen und tragischen Position des Genießenden überhaupt in der Welt. Der Verführer wirkt tragisch, denn er ist im Irrtum und der Irrtum ist das allein Tragische. Und sein Irrtum besteht darin, daß er glaubt, den Moment verewigen zu können. Im Moment kann man das Unendliche aktualisieren, selbst im Genusse, und der Irrtum liegt in dem Glauben, das Leben durch Forcierung der Erlebnismomente erfüllen zu können. Komisch aber ist der Genießende durch die Naivität, mit der er sich, das Subjekt des Genusses, zum *Zentrum* setzt, für den alles da ist oder sein soll. So ist jede Absolutierung des Ich schlechthin komisch, vom Weltprozeß aus gesehen, und jede Aufgabe des Ich, ob

³⁴ 1904–1976, Philosoph und Soziologe.

erzungen – wie im Irrtum – oder freiwillig, tragisch, wozwischen wir die Wahl haben. Die 1003 Frauen machen den Don Juan tragisch, denn es sind 1003 Irrtümer, er selbst aber ist im tiefsten Sinne komisch, denn er will sich. Er ist der betrogene Betrüger, die wahre Tragikomödie.

Ich habe Ihnen vorhin die Ratlosigkeit des bewußten Menschen zu schildern unternommen, deren Ausdruck und versuchte Entscheidungen die großen Übersetzungen sind. »Christinas Heimreise« ist die Bestätigung dieser Ratlosigkeit, denn es ist eine Komödie. Wo Hofmannsthal den tragischen Ton fand, ist er stets irgendwie bejahend – ich habe dies schon vorhin gesagt –, jetzt sieht er die Welt als Komödie, und wir haben nur die Konsequenz eines Charakters zu bewundern, der in seinem ersten und seinem letzten großen Werke dieselbe Problematik, die des ästhetischen, des genießenden Menschen entschied. Daß er die Welt jetzt als Komödie sieht, bedeutet den Verzicht auf eine positive oder negative Stellungnahme des *ganzen* Menschen, wie sie in den Ödipusdramen zu begründen noch versucht wurde, bedeutet den Rückzug auf die rein durchschauende, willenlose Erkenntnis. Jetzt gibt es kein Entweder-Oder mehr, wie für den Wollenden, das Organ der Erkenntnis – und die Komik bedingt das Weltbild des rein Erkennenden – das Organ der Erkenntnis ist antinomisch, es ist jetzt *Beides* da und die Komödie ist fertig.

»Christinas Heimreise« bedeutet also das Résumé eines ganzen künstlerischen Lebens, eine Konfession, die an Breite der Voraussetzungen schlechterdings nur mit den entsprechenden Werken Ibsens oder Hauptmanns vergleichbar ist. Hier hat Hofmannsthal den archimedischen Punkt gefunden, der ihm gestattete, seine gesamte Bedingtheit, seine Person und sein Schicksal, gewissermaßen von außen zu sehen, und er hat dies alles jetzt mit einem erbarmungslos künstlerischen Gewissen begriffen. Dann hat er seine große Vers- und Sprachbegabung in den Dienst der Literatur weiteren Sinnes gestellt, ist Librettist, Essayist, Übersetzer und Publizist geworden – er hat in den »Neuen Deutschen Beiträgen« ein Organ von unbestreitbarem Niveau. Er hat sich für die Wiederbelebung des Lustspiels eingesetzt, Calderon übertragen und in seiner eigenen Komödie »Der Schwierige« den noblen, verbindlichen und lebenswürdigen Ton Calderons mit Glück in rein gesellschaftlichem und konventionellem Sinne aufgenommen. Im »Salzburger großen Welttheater« hat er seine alte Neigung zu symbolischen Spielen wieder gewähren lassen, – es ist dies das letzte größere Werk, das von ihm vor-

liegt. In ganz moralischer Absicht wird die Gleichheit der Menschen vor Gott betont, der nur darauf sieht, wie jeder seine Rolle im Leben spielt, ohne Ansehung des Erfolges, eine Gesinnung, deren Voraussetzungen wir jetzt ermessen können.

(Rede über Hofmannsthal.
In: Philosophische Schriften I (1925–1933),
Frankfurt a. M., S. 15–17)

25. April 1926, Felix Salten³⁵

»Christinas Heimreise.«
Theater in der Josefstadt.
Über dem Leben.

In dieser Komödie kommt nichts dem Banalitätsbedürfnis der Menge entgegen. Nichts dem Bedürfnis nach Banalität, das auch die Kultivierten im Theater empfinden. Die volle, durchfühlte und durchdachte Kenntnis des Lebens spricht aus Gestalten, Verknüpfungen, Konflikten wie aus Worten, die herrlich aufleuchten. Alle Vorgänge aber und alle Figuren sind über die Gewöhnlichkeit des Daseins hoch hinausgehoben.

Die Entfernung vom Gewöhnlichen, das selbstverständliche, das notwendige Verweilen im höheren Bezirk zwischen Phantasie und Wirklichkeit, gehört zu Hofmannsthals Eigenart. Es ist der Auftrieb seines Wesens.

Man folgt ihm gern. Oft mit Begeisterung.

Natürlich gibt es Leute, die ihm nicht folgen. Ganz einfach, weil sie nicht können. Andere, weil sie spüren, daß sie nicht mitkönnen, wenn sie gleich wollten. Und wieder andere, weil sie justament und absolut nicht dazu bereit sind.

An diese Leute das Wort zu richten, bleibt vergeblich. Sie brauchen deshalb gar nicht erst weiter zu lesen.

Essenzen.

Essenz des Lebens enthält »Christinas Heimreise«, feinste Essenzen des Theaters. Sprühen von Jugendkraft ist darin, Frühlingsduft der Liebe.

³⁵ Pseudonym für Siegmund Salzmann, 1869–1947, Schriftsteller, Feuilletonist, ab 1925 Präsident des Österreichischen PEN-Clubs, 1938 Emigration in die Schweiz.

Heimweh atmet durch die drei Akte. Sattes, müdes Glück der Heimkehr. Lust an Abenteuern, Begierde an grenzenlosen Möglichkeiten. Stilles Genügen, das sich nach geringer Erfüllung sehnt. All das poetisch gesteigert, von einer zarten Musik der Seele durchklungen. In handwerklichen Hemmungen manchmal gebunden. Und keine, keine einzige Banalität.

Das Mädchen.

Christina kommt vom Land in die Stadt, von Capodiponte nach Venedig. Ein reiches, junges Bauernmädchen. Sie sucht einen Ehemann und findet die Liebe. Daß sie sorgsam behütet wurde, hat sie so wenig wie alle anderen sorgsam behüteten Mädchen gehindert, sich über das Leben und Treiben der Welt die richtigen Gedanken zu machen. Daß sie bewacht wird, hält sie nicht ab, eine Nacht lang dem Jüngling anzugehören, der sie im Sturm erobert.

Den Vorwürfen entgegnet sie: »Auch meine selige Mutter, bevor sie hat meine Mutter werden können, hat müssen ihres Mannes Frau werden.« Sie sagt: »Ich hätte nicht im Mädchenstand sterben mögen. Man ist arm und dumm in dem Stand.« Wie aber Pasca, die treue Magd, den Verführer einen hergelaufenen Menschen nennt, antwortet Christina: »Irgendwo hergelaufen kommt ein jeder.«

Ihr gesunder Sinn wird es verwinden, daß Florindo sie im Stich läßt. Dem braven Kapitän wird sie eine brave Hausfrau sein und gleich so vielen, vielen braven Hausfrauen wird sie sich ohne Reue der kurzen Zeit erinnern, in der es ihr beschieden war, Leidenschaft, Abenteuer und Hingabe zu erleben.

Der Christina gibt Helene Thimig den ganzen Reiz erlösten Mädchenstums, gibt ihr die Anmut, die eine gute Werktagstüchtigkeit haben kann, und läßt all die Poesie fühlen, von der solche jungen Geschöpfe vor ihrem Eintritt in das Gewöhnliche umblüht sind.

Der Frühling.

Florindo ist der Jüngling, der nach dem Dasein dürstet. Sein Begehren ist so unstillbar, daß alle, die mit ihm in Berührung kommen, davon berauscht werden. In den Armen der einen verschmachtet er nach der nächsten. Zwischen zwei Buhlschaften entdeckt er Christina, merkt, daß sie noch unberührt ist, wird von ihrer Jungfräulichkeit hingerissen, folgt ihr auf die Reise und gewinnt ihre Hingabe. Aber er merkt auch, daß

Christina nur geschaffen ist, ein ruhig gleichmäßiges Glück zu leben, daß sie der Hochglut sinnbetörender Leidenschaft kaum standhalten könnte. Er weiß instinktiv, daß er ihrer bald satt wäre, und er verlässt sie, da er sein Ziel erreicht hat, verlässt sie in dem Moment, in dem er sie noch liebt, in dem jedoch ein neues Wild seinen Jägertrieb lockt.

Seine rastlose Gier empfindet Respekt vor den Beständigen. Während er Christina dem Kapitän Tomaso ausliefert, sagt er über das Verhältnis von Mann und Frau: »Daß sie beieinander zu bleiben vermögen, das ist wundervoll. Das geht über die gemeinen Kräfte. Das ist ein Mysterium – kaum zu fassen ist es.«

Aus den Memoiren des Casanova geholt, läuft das Begebnis der Komödie nicht die Zufallstraße persönlicher Erinnerungen, sondern den Schicksalsweg allen Erlebens und aller Liebe. Florindo hat nicht einmal den Namen jenes Abenteurers behalten. Er saust durch die drei Akte als ein Urbild männlicher Jugend, männlichen Daseinshungers, unbedenklicher Lebenslust des Jünglings.

Diesen Florindo spielt Herr Gründgens, den man hier zum erstenmal sieht. Er ist jung, hübsch und begabt. Er weiß, daß er jung, daß er hübsch und begabt ist. Er wirkt angenehm.

Der Mann.

In die Komödie ist der Schiffskapitän Tomaso gesetzt, eine Gestalt, die Hofmannsthal ersonnen hat. Eine prachtvolle, eine dichterisch meisterhafte Gestalt. Tomaso kehrt aus Hinterindien zurück, ein reifer, von Erfahrung und Erlebnissen gesättigter Mann. Der vollkommene Gegenspieler des Florindo, kennt er jetzt nur eine einzige Seligkeit: die Heimkehr, empfindet er nur eine einzige Sehnsucht: in den heimatlichen Bergen, deren Duft er liebt, still zu sitzen, eine Frau sein eigen zu nennen, die da oben geboren wurde und aufgewachsen ist. Gleich viel, was für eine Frau, wenn sie nur ihre Haare mit goldenen Nadeln steckt, wie die Frauen droben, im heimatlichen Gebirge. An Tomaso ist weder Sturm noch Leidenschaft, nur inbrünstige Heiterkeit, nur dankbares, bewunderndes Genießen, nur liebenswürdiges Behagen. Er wird die von Florindos Feuer versengte Christina tröstlich kühlen. Er wird sie herzlich lieb haben, wird ihr das ruhige Gleichmaß geben, dessen ihr geordnetes Wesen bedarf. Und sie wird ihm gut sein.

Dieser Kapitän Tomaso gewinnt durch Waldau eine rührende Trans-

parenz. Waldau bezwingt durch die stille, schamvoll liebenswürdige Noblesse seiner Person. Man glaubt ihm die Güte, man glaubt ihm die sanfte Seligkeit des Heimgekehrten. Man ist entzückt, wenn er auftritt, wie man von einem wahrhaft reinen Menschen immer unwiderstehlich entzückt ist.

Der Spießler.

Manche werden sagen, der Hausknecht sei doch oft schon dagewesen, also im Grunde banal. Allerdings hat es auf der Bühne immer wieder Hausknechte gegeben und sie waren fast immer grob. Dieser jedoch hat seine ganz besondere, musikalisch kontrapunktische Stellung in der Komödie. Zwischen der flammenden Jugend des Florindo und der wilden Lebensfreude des Tomaso ist dieser Hausknecht das verdrossene Alter. Zwischen dem Jüngling, der Abenteuern nachjagt, und Tomaso, der von Abenteuern genug hat, ist dieser Hausknecht der Sumper, den Abenteuer niemals locken konnten. Das Dasein, das ihm nichts beschieden hat, weil er nie etwas von ihm verlangte, schätzt er gering. Und die Leute, deren Schuhe er im Gasthaus putzen muß, die verachtet er nicht ohne Haß. »Sie kommen,« sagt er von den Reisenden, »man weist ihnen ein Zimmer an, sie machen Unreinlichkeit und gehen wieder.« Er meint, daß es in der Welt nichts Dümmeres gäbe, als dieses ewige Ankommen und Wiederabfahren. Man begreift, daß er das ganze Dasein mit dieser Meinung umfängt. Und man lacht dazu.

Man brüllt vor Lachen bei jedem Wort, das Herr Moser als Hausknecht redet. Daran hat der Hausknecht seinen Anteil. Aber auch die Natur des Herrn Moser. Sie ist ein komisches Element, diese Art des Herrn Moser. Sie scheint das Einfachste zu sein, das es gibt. Und sie ist dabei so unergründlich und so geheimnisvoll, wie jede wirkliche Einfachheit.

Figuren.

Ein ganzer Reigen komischer und charakteristischer Figuren schlingt sich um die Hauptgestalten.

Da ist Pedro, der Diener des Kapitäns, ein Mischling von den Malaisischen Inseln. Sein Zusammentreffen mit europäischen Sitten, mit europäischen Frauen macht ihn zum Kritiker der Zivilisation. Er räsoniert, halb ungebärdig, halb gebändigt, und erinnert damit an die halbzustimmende, halb widerstrebende Ironie der Neger, aus der wohl *Cake-walk* und Jazzband entstanden.

Den *Cake-walk* wie die Jazzband der Worte, die Pedro zu sagen hat, macht die fettleibige Dämonie des Herrn Homolka überaus eindrucksvoll.

Aber die norddeutsche Komik, mit der Herr Gronau den Wirt spielt, der den Florindo bewundert, diese Komik reizt hier keinen Menschen zum Lächeln.

Herr Goetz gibt dem Onkel Pfarrer so viel greisenhafte Ahnungslosigkeit, daß man gerührt wird. Und Frau Terwin zeichnet Pasca, die Magd, so sicher, daß die gute Charakterfigur voll zur Geltung kommt. Sehr lebendig ist Adrienne Getzner als jüngere Schwester einer Buhlerin. Sie versteht sich darauf, kleinen Rollen große Wirklichkeit zu verleihen. Lina Woiwode als Buhlerin schlägt die Akzente, die zu Anfang für die Kenntnis des Florindo wichtig sind, mit eindringlicher Sicherheit an.

Ein Bübchen.

In dieser Aufführung, die Stephan Hock verständnisvoll geleitet und zu der alle Kostüme wie die Dekorationen Alfred Kunz mit dem bedeutenden Bühnentalent, das ihn auszeichnet, geliefert hat, bleibt neben dem eigentümlich schwermütigen Bedienten des Herrn Kirschner noch der kleine Junge zu erwähnen, der am Schlusse des ersten Aktes den Brief bringt. Das ist Nils Nilson, der Sohn des Komponisten Einar Nilson. Ein Bürschchen, bildhübsch und fabelhaft begabt. Echtes Theaterblut.

Anmerkung.

Seit man »Christinas Heimreise« zum erstenmal sah, sind fast zwanzig Jahre verstrichen. Auch damals brachte Max Reinhardt die wienerisch-venezianische Komödie zu uns. Fast das gesamt Bühnenwerk Hofmannsthals ist ja von Max Reinhardt gespielt worden. In Berlin. In Salzburg. Manchmal in Wien.

Seltsam, daß kein Theater in dieser Theaterstadt sich jemals ernsthaft um Hofmannsthal bemüht hat. Seltsam auch die Stellung des Publikums gerade diesem Dichter gegenüber, der zu den edelsten Geistern der Gegenwart gehört.

Darüber reden wir noch einmal bei Gelegenheit.

(Neue freie Presse. Nr. 22/3)

25. April 1926, Moriz Scheyer³⁶

»Cristinas Heimreise.« Komödie in drei Akten von Hugo v. Hofmannsthal. Zur Erstaufführung bei Reinhardt im Josefstädter Theater.

Mit jeder neuen Frau ist Don Juan noch immer einsam geblieben: auf jede neue Frau hat Don Juan – mag er nun Don Juan, Casanova oder Florindo heißen – wie auf einen nächtlichen Einbruch in das Leben gehofft, und nach jeder wurde es nur ein Stück Sterben statt eines Erwachens, verdämmernde Erinnerung an eine traumhaft ungewisse Begebenheit, ein ewig von der Sehnsucht unbeantworteter Brief an die Sehnsucht, und er kann sich kaum mehr seines Wortlautes entsinnen.

Irgendwo in seinem Stück läßt Hugo v. Hofmannsthal seinen Don Juan, der diesmal Florindo heißt, irgendwo also läßt er ihn sagen: »... es geht jede Stunde des Tages von irgendeinem Platz weg eine Barke, Kapitän, es war das Unmöglichste, nicht in eine dieser Barken zu springen ...«

Jene Barke, die zu jeder Stunde des Tages von irgendeinem Platz weggeht, sie soll aus dem engen, begrenzten Alltag in unerreichbar weite Meere führen, aus dem Unzulänglichen ins Erhabene. Jene Barke ist die wilde Empörerwollust, die ziellose Flucht aus einer schleierlosen, nackten Welt in das erregende Zwielficht und den Abenteuerschein des Geheimnisses, als würde Don Juan nicht im voraus zutiefst fühlen, daß ihn jedes Geheimnis von neuem enttäuschen müsse, daß es ihm niemals gelingen werde, auf der Heimreise den magischen Schlüssel zum Leben mitzubringen.

Bei jeder flüchtigen Begegnung, bei jedem Wechseln eines Blickes mit einem fremden, schönen, unbekanntem Weibe empfindet Don Juan seinen leidenschaftlichen Willen nach Ekstase und Vereinigung, und es ist im Grunde nichts anderes als das gierige, ewig ungestillte Begehren nach Einssein, nach Eingebundensein mit sich selbst, nach Bestätigung, nach der Kunst: sich selbst als Eines und Ganzes zu fühlen, nicht in feindliche Teile zerspalten, nach Gottes Stimme oder der Stimme des eigenen, innersten Ich, jenseits von allen Lügen, Masken und Komödien.

³⁶ 1886–1949, ursprünglich Jurist, dann Schauspiel und Literaturreferent am »Neuen Wiener Tagblatt«, 1938 Emigration nach Frankreich.

Jene Stimme: bei jeder neuen Frau möchte er sie wiederfinden, herbei-locken wie einen kostbaren, scheuen Vogel, der hoch oben und versteckt auf einem Aste sitzt und im Abend singt. Man darf nicht näher hinschauen, sonst verschwindet der Vogel wie ein Gespenst, das wesenlos vorüberstreicht, wenn man den vollen Blick darauf richtet.

Warum können wir Menschen nicht gleich jenem Vogel, nicht gleich jener Stimme eingehen in Gras und Baum, in Wolke und Blume, ewig bewegt und doch unbewegt? Jedes Gesicht, verwandt und zugleich unsagbar verschieden, schimmert von seinem unlöslichen und unteilbaren Schicksal wie vom schweren Anhauch eines undurchdringlichen Gartens der Einsamkeit.

Es gibt nur eine Erlösung: zu lieben. Gläubig und einfach das große Vertrauen zu üben.

Auch für den Künstler gibt es nur diese Erlösung, diese Rettung, diese Möglichkeit, dem bösen Augenblick zu entrinnen, wo die einst überreiche Musik des Schaffens nur noch müde und verstimmte Saiten findet, wo tausend verschüttete Schönheiten mit Zwang und nutzlos vergeudeteten Worten bezahlt werden müssen. Kunst ist Betrachtung im Zustand der Liebe.

Hofmannsthals verschlungene Dichtung ist der inbrünstige, mühevoll-wille zur Liebe, aber nicht die Liebe selbst. Er spricht von Entzücken, spricht von Rausch und von Vergessen, von Lust und Glück, von Täuschung, von Leid und von Verzicht, er spricht und spricht, und es bleibt ein geistreiches Mißverständnis. Er glaubt, Gott nahe zu sein, glaubt ein Geschöpf lebend in den Armen zu halten, und es ist nur ein Gedanke, blendend dargestellt, aber tot. Musik des Unterganges und der Auferstehung möchte er anstimmen, Musik des Voneinandermüssens und des Zueinanderstrebens, heiße, sinnliche, venezianische Musik, und es bleiben viele, viele Worte ohne ein Lied. Man wird gestreichelt, gewiegt, betäubt von diesen Worten, schmeichelnd gleiten sie vorüber wie alabasterne Lichter in einer kupplerischen, venezianischen Sommernacht, aber man wartet vergebens auf eine Erschütterung, auf eine Berührung jener unsichtbaren Hand, die einzig und allein macht, daß wir beklommenen Atems taumelnd zu Boden gedrückt und zugleich mit befreiter Brust hoch emporgerissen werden. Tragisches Wetterleuchten über dem Haupte, möchte Hofmannsthal ein Stück Welt aus dem rät-

selvollen Dunkel der Seele reißen und es in Flammen vor unsre Augen halten: es wird ein gepflegter, koketter, köstlich stilisierter Garten daraus, wo ein glänzendes und gefahrloses Feuerwerk seine opernhafte bunten Leuchtkugeln in die Luft steigen läßt.

Lebt in diesem Florindo, der Don Juans Abenteuer fiebernd durchleiden möchte, auch nur ein Hauch von seinem großen Vorbild? Schwingt aus diesem spitzfindigen Intellektuellen etwas von jener hinreißenden, wortlosen, heroischen Magie, die alle Dinge ringsum höher atmen und festlich leuchten macht? Ist das Antlitz dieses Florindo wie von wilden, lästerlichen Gebeten versengt und verwüstet? Dieser Florindo ist ein ziemlich trivialer Emporkömmling, nicht eben wählerisch, und die Art, wie er mit Frauen verfährt, sei es mit »leichtfertigen Personen«, sei es mit dem arglosen Landmädchen, mit der jungfräulichen Cristina aus Capodiponte, diese Art wirkt etwas unsympathisch, ohne menschliche Tiefe, ohne Größe, ja selbst ohne Verruchtheit.

Auch um Christina braucht es einem nicht bang zu sein: auf der Heimreise von Venedig nach Capodiponte hat sie sich zwar von Herrn Florindo verführen lassen, aber die Vorsehung hat ihr zugleich einen Kapitän auf den Weg mitgegeben, einen goldigen alten Seebären, der einen weiten Horizont gewohnt ist und sich nichts daraus macht, sein heimwehkrankes Schiff von einem andern in den Hafen der Ehe bugsieren zu wissen. Herr Florindo ist schließlich auf eine leibhaftige Gräfin gestoßen, deren »Eigentum« er bleibt, der gute Kapitän Tommaso hat seine Cristina – wenn auch aus zweiter Hand – übernommen, und dann ist noch Pedro da, Diener des Kapitäns, ein exotisch halbgezügelter, selbstverständlich getaufter Morgenländer, der Raisonleur und Ennuyeur der Komödie, der – Ende gut, alles gut – seine Pasca heimführt.

Bewunderungswürdig, meisterlich wie immer die sprachliche Virtuosität, der höchst reizvolle, ästhetische Faltenwurf, mit dem Hofmannsthal seine kostbaren, stilechten Kostüme um undramatische Figurinen zu drapieren versteht. Das Stück dürfte an die sechzehn Jahre alt sein, aber schon damals wie heute ist es dieselbe überlegene, etwas preziöse Geste, mit der Hofmannsthal die kandierten Früchte vom Baume seiner Erkenntnis darreicht.

Der Abend, der sich für Hofmannsthal zu einem schönen Erfolg entfaltet, hinterließ gemischte Gefühle.

Zwar die Regie Dr. Hocks suchte die Dichtung auch von innen her zu beleuchten, verborgenen Rhythmus, verborgene Stimmen aufklingen zu machen, schattenhaften Masken ein wirkliches Antlitz aufzudrücken. Aber schon die Besetzung der Titelrolle mit Frau Helene Thimig ist ein Mißgriff. Es fehlt dieser Cristina die frühlingshafte Anmut, es fehlt ihr die dunkle, zuerst verhaltene Leidenschaft, die in dieser Romanin dann plötzlich aufschießt wie ein purpurner Springquell, es fehlt ihr der sinnliche Zauber. Eine Künstlerin von der starken Individualität Helene Thimigs kann zwar jede Rolle technisch schließlich irgendwie zum Gehorsam zwingen, aber diesmal wird man – und das muß offen gesagt werden – eben dieses peinliche Gefühl des Zwanges nicht einen Augenblick los.

Auch Tommaso, der Kapitän, »liebt« Herrn Waldau eigentlich nicht. Aber man vergißt das, solange Waldau auf der Bühne steht. Herrlich, wie es ihm gegeben ist, jede Figur in seiner eigenen Persönlichkeit aufzulösen, wo es umgekehrt nicht möglich wäre. Was immer Waldau auch spielen mag: man muß ihn liebhaben. Man muß sie liebhaben: diese zarte, kindliche und doch so unerschütterliche Güte, diese zögernde Bescheidenheit, diesen bezaubernd hilflosen Menschen, der immer den Eindruck macht, als wisse er nicht genau, ob seine Gegenwart erwünscht sei oder ob er davonlaufen solle.

Liebenswert ist auch Herr Goetz, der diesmal einen alten Pfarrer illuminieren darf, edler Beschränktheit voll, wie aus einem Bilderbuche neben der Wirklichkeit einerschreitend.

Florindo ist ein neuer Mann, Herr Gründgens: es stecken sicherlich viele Möglichkeiten in diesem begabten Schauspieler, ohne daß diesmal etwas Besonderes oder Endgültiges zum Vorschein gekommen wäre. Man muß abwarten.

Dem exotischen Diener setzt Herr Homolka eine turbulente Beweglichkeit wie ein surrendes Uhrwerk ein, etwas Bestialisches und zugleich tierhaft Unschuldiges. Dazu ein Dialekt, der an das selige »Armeedeutsch« erinnert, ungefähr das Idiom eines ausgedienten braven kroatischen Unteroffiziers. Das alles vermag aber doch nicht komisch zu wirken, eher schwingt hie und da ein dämonisch dunkler Unterton mit.

Urkomisch Herr Moser als Hausknecht: Wien in Venedig. Ausgezeichnet Herr Kirschner, ausgezeichnet Frau Wojwode, dann Fräulein

Geßner, ein preußisch gehorsamst die Befehle seiner vorgesetzten Regie ausführender Herr Gronau, Herr Biegler, schließlich der kleine Gröbner und der noch kleinere, aber schon beängstigend sichere Nils Nielson.

Reinhard ist momentan in Wien, ja gestern war er sogar im Zuschauer-
raum seines Theaters zu erblicken. Aber es hat den Anschein, als ob man
von diesem Wiedersehen wieder nur das Nachsehen haben werde.

Man hat Reinhardt in Wien einen Kredit an Anerkennung, aber auch
an nachsichtiger Geduld eingeräumt wie keinem zweiten. Wenn er sich
schon nicht darauf besinnt, was er uns schuldig ist, so wäre es höchste
Zeit, daß er sich endlich darauf besinnt, was er sich selbst schuldig ist.
Reinhardts Name ist, vorläufig noch, eine Marke. Soll nichts als eine
Firma daraus werden?

(Neues Wiener Tagblatt, Nr. 114)

27. April 1926, *A<lexander> St<ern>*

Cristinas Heimreise.
Josefstädter Theater.

Im letzten Jahrzehnt des verflossenen Jahrhunderts versicherten einan-
der die Mitglieder eines Stammtisches im Cafe Griensteidl gegenseitig,
jeder von ihnen habe fortan Anspruch, sich den größten österreichi-
schen Dichter in der von ihm gewählten Abart zu nennen. Herrn Hugo
Hofmannsthal ernannte man freigebig zum unmittelbaren Nachfolger
Goethes. Wenn schon, denn schon. In solcher Luft war »Cristinas
Heimreise« geboren. Vater Papier, Mutter Tinte und die Lust der Zeu-
gung ausgetüfteltes Hirngetändel. Unerfindlich, warum Reinhardt die
Geschichte von Florindo, der durch verbogene Sätze und ein Reifenwerk
blankgeputzter Worte hahnenhaft von Weib zu Weib hupft, neuerlich
auf die Bühne bringt. Herr Gründgens spielte den Geschlechtsbengel
mit unvereinbarer überlegener Geschmeidigkeit, Cristina war Helene
Thimig: auch Persönlichkeit macht Papier nicht lebendig. Herrn Wald-
aus Kapitän war Waldau, der Gütige; Herr Homolka verschenkte sich
auf das freigebigste an Pedro, den Mischling, und Herr Moser schuf

aus eigenem einen farbensatten Menschen (Hausknecht) neben Herrn Kischners köstlich gestricheltem Diener. Überflüssig festzustellen, daß man bei Reinhardt gut spielt. Die Stücke aber werden immer trostloser. Die Zischer haben wohl nicht nur Hofmannsthal gemeint.

(Der Abend, Wien, Nr. 97)

1930, *Alfred Polgar*³⁷

Hofmannsthal, Christinas Heimreise

Auf der Rückreise von Venedig in das heimatliche Bergdorf widerfuhr es Christinen. Sie wollte eben das Schiff mit dem rostroten Segel besteigen, da fiel Florindos entzücktes Auge auf sie. Und schon waren Herz und Sinne des guten Mädchens ihm verpfändet. Er ließ sogleich alles stehen, vor allem die Dame, die eben seine Gunst genossen hatte, und folgte Christinen. In der Herberge, wo die Reisegesellschaft nächtigte, geschah es. Florindo kam, sah, siegte, und sah, daß er wieder weiter kam.

Florindo ist ein Ketten-Amant, in dem Sinne, wie man Ketten-Raucher sagt. Die Liebe geht in seiner Seele und seinem Munde nicht aus. An der noch brennenden Geliebten zündet er die nächste an. Nicht nur Lust-Verlangen treibt ihn. Es ist in seinem Wesen eine Komponente, die man: seelische Geilheit nennen könnte, eine Gier nach dem innern Abenteuer, zu dem ihm das äußere verhilft, ein tiefes Bedürfnis nach dem Heim-gesucht-Werden vom erotischen Affekt. Es verlangt ihn leidenschaftlich danach, leidenschaftlich zu verlangen, die Hitze, in die er gerät, nicht die, in die er bringt, wärmt ihm das Herz, und während der paar Stunden, die seine Liebe dauert, liebt er wirklich ewig. Er ist kein Zyniker, nicht einmal ein Lügner, er hat nur, in des Wortes tieferem Sinn: keine Zeit.

Von Christina erfahren wir wenig. Ihre menschliche Substanz ist ganz dünn, lichtdurchlässig. Sie scheint ein gefühlvolles Mädchen, das keine Schwierigkeiten macht, weder vor- noch nachher, und wir dürfen hoffen, daß sie den braven Kapitän, der sie von Florindo übernimmt, heiraten

³⁷ 1873–1955, eigentlich Alfred Pollak, Theaterkritiker, Erzähler, Dramatiker.

wird. Wenn ich nicht irre, gab es ja früher einen vierten Akt, der solch ruhevoll bürgerliche Perspektive für Christina eröffnete.

Im zweiten Akt, der fesselnde Einblicke in das Hotelleben des 18. Jahrhunderts gewährt, ist ein reges, symbolumschattetes Kommen und Gehen, ein mannigfach variiertes Vorüberstreifen, kurzes Verweilen, Willkommen- und Lebewohl-Sagen, ein Abtröpfeln und Verfließen von Schicksalen und Episoden, ein farbiges Gewimmel aufgescheuchter Menschlichkeiten, ein figurenreiches Menuett der Beziehungen, kurz: ein sehr ornamentales Durcheinander. Dieses flüstert dem Zuhörer verschämt ein süßes Geheimnis ins Ohr: So ist das Leben.

Die Komödie, die sanfteste, die Hofmannsthal geschrieben hat, gleicht einer Wiese, die, wenn auch erfüllt von vielem kleinem Leben, doch zum Schlummer lädt. Auf der Bühne geht das Leichte, Schwebende des empfindsamen Spiels aus Kommen und Gehen, Berühren und Entgleiten verloren, seine heimliche Musik wird Geräusch, die feinen Heiterkeiten und Melancholien wirken als Gemüts-Zierat.

Der Zuschauer, von antiquarischen Grillen rings umzirpt, ruht friedevoll.

(Aus neun Bänden erzählender und kritischer Schriften,
Berlin 1930, S. 179–181)