

Alexander Honold

Wer ist Jedermann? Das Drama zwischen Botschaft und Adressat

I

Jedermann ist sterblich, steht unter Gottes Gerichtsbarkeit und muss sich am Lebensende für seine Taten und Unterlassungen verantworten. Denn irgendwann ereilt, so ist es zumindest in christlichen Glaubensvorstellungen etabliert, einen jeden die Stunde, wo es gilt, über das eigene Leben Rechnung abzulegen. Gemeint sind beim göttlichen Anruf an jedermann also schlechthin ›alle‹, weil die *conditio* der menschlichen Endlichkeit buchstäblich jeden betrifft, ganz gleich, ob Mann oder Frau, alt oder jung, ungläubig oder fromm. Grammatisch gehört die Personenbezeichnung ›jedermann‹ zu den sogenannten Indefinitpronomen, die in allgemeiner Weise auf eine zahlenmäßig unbestimmte Menge an Gegenständen bzw. in diesem Falle Personen referieren. Indes fungiert ›der‹ Jedermann auch als ein Werktitel, welcher sich wiederum auf die schon seit Jahrhunderten eingeführte Bühnenfigur des ›everyman‹ bezieht, einen als allegorischen Typus angelegten Protagonisten. Wie der antike *outis*, jene humoreske Sprachmaske des ›Niemand‹, mit der Homers Odysseus einst den Riesen Polyphem überlistete,¹ weil er hinter seiner gleichsam auf die Nullposition geschrumpften Selbstbezeichnung als agierendes Subjekt für den verblüfften Gegner gar nicht mehr fassbar war, so stellt auch der Ausdruck ›Jedermann‹ eine hybride Personenbeschreibung dar, eine Leerstelle, die nahezu beliebig mit konkreten Figuren ausgefüllt werden könnte. Gemeint sind damit stets alle und keiner; jedenfalls solange, bis das offene Indefinitpronomen zum geschlossenen Namen geworden ist und einer individuellen menschlichen Existenz anhaftet.

¹ Hannes Fricke, *Niemand wird lesen, was ich hier schreibe. Über den Niemand in der Literatur*. Göttingen 1998.

Den Werk- und Figurennamen des »Jedermann« trägt insbesondere das 1911 fertiggestellte Theaterstück Hugo von Hofmannsthals,² ein Werk, in dem die moralische Botschaft von jedermanns Sterblichkeit und Verantwortung mit den Mitteln des barocken geistlichen Spiels einer öffentlichen Zuschauermenge vor Augen geführt wird; und dieser Bühnen-Jedermann »darf nicht sterben«,³ bildet er doch das erfolgreichste und markanteste Repertoirestück der Salzburger Festspiele, dessen perennierende Aufführung institutionell »gesetzt« ist und Jahr für Jahr mit größter Spannung erwartet wird.⁴ Im logischen Widerstreit zwischen der abstrakten Pronominalität eines unbestimmten Bezugs auf »alle« und der Verengung auf eine namentlich konkretisierte, individuelle Figur ist das dramatische Potential des Hofmannsthals'schen »Jedermann« letztlich schon enthalten. Denn sterblich ist dieser Jedermann erst, sobald er nicht mehr nur die abstrakte Sterblichkeit aller meint, die er freilich gerade durch sein persönliches Schicksal auf exemplarische Weise zu belegen hat. Weil sich der verallgemeinernde Quantor des für alle und jeden Geltenden nur am Einzelfall wirklich beweisen lässt, muss er notwendigerweise in der theatralen Engführung jenem Missverständnis unterzogen werden, demzufolge das Indefinitpronomen in »de-semantisierender« metasprachlicher Katakchese als bloßer Name zu lesen sei. So ergibt sich aus der Unvereinbarkeit von allgemeiner und persönlicher Lesart der Sterblichkeit jedermanns die wohl kürzeste Formel für die paradoxe Verkennungsdynamik innerhalb der menschlichen Existenz: Jedermann ist / nicht / jedermann.

Als Hofmannsthal nach der Jahrhundertwende Figur und Konzeption des »Jedermann«-Stoffes aufnahm,⁵ war sein Verständnis allegorischer Figurenkonzepte noch stark von Fin-de-Siècle-Motiven wie Schönheit, Vergänglichkeit, Einsamkeit und Einbildungskraft geprägt.

² SW IX Dramen 7; fortlaufend zitiert mit Angabe der Sigle und Seitenzahl.

³ Andres Müry, *Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults*. Salzburg 2001.

⁴ Vgl. Gisela Prossnitz, *Jedermann. Von Moissi bis Simonischek*. Salzburg 2004.

⁵ Zur Entstehung des Dramas und seiner Textstufen vgl. den editorischen Überblick bei Heinz Rölleke (SW IX, S. 99–107), ferner auch Norbert Christian Wolf, *Jedermann*. In: HH, S. 207–211.

Zwanzig Jahre später, geschult durch zahlreiche Theaterkooperationen mit Max Reinhardt und geradezu enthusiastisch durch die erfolgreiche Begründung der Salzburger Festspiele, knüpfen Hofmannsthals dramatische Arbeiten explizit und vielfältig an die geistlichen Spiele der Frühneuzeit und des Barock an, und aus dem melancholischen Abschied Jedermanns ist nun in werkchronologischer Hinsicht die Situation eines Vorläufers geworden.

Die literarhistorische Entwicklungslinie der Figur des Jedermann und ihres widerstrebenden Abgangs von der irdischen Bühne reicht bekanntlich weit zurück, über Hans Sachs und dessen neulateinische Vorlage zum mittelenglischen ›morality play‹ von »Everyman«, jenem kurzen Dramentext, der so vielen späteren Ausgestaltungen zur Vorlage oder Anregung diente,⁶ und der sich um 1900 eines wiedereinsetzenden Bühneninteresses erfreute. Hofmannsthal war 1903 über den Bericht eines in London weilenden Freundes, des Musikers Clemens von Franckenstein, auf den Stoff aufmerksam geworden, mit höchst produktiven Konsequenzen. Aus dem ersten Kontakt mit jenem englischen Spiel entstand rasch eine tiefergehende Faszination für die allegorische Geistigkeit und strenge Zeremonialität des Stücks. In den Jahren 1904 bis 1906 verfertigte der Dichter eine Reihe von Notizen und Entwürfen zur dramaturgischen Adaption des ›morality play‹, im Sommer 1905 entstand parallel eine ausgearbeitete Prosafassung, deren elegisches Todesmotiv dann im Herbst 1906 für einige Zeit auf die Arbeit an dem zeitgenössischen Wiener Drama des »Dominic Heintl« überging. Den entscheidenden Neuimpuls zur Wiedervornahme des »Everyman« gab nach mehrjähriger Stagnation dieses Werkkomplexes sodann die Arbeitsbegegnung mit Max Reinhardt anlässlich der Münchner »König Ödipus«-Inszenierung im September 1910. Hernach machte sich Hofmannsthal eilends daran, eine eigene Übersetzung von »The Summoning of Everyman« anzufertigen, bei welcher er die englische Vorlage letztlich zu drei Vierteln, unter Aussparung des finalen Gnadenzeremoniells, in etwas spröde deutsche Verse übersetzte. Eine Arbeitsprobe aus dem ersten Teil seiner Übertragung veröffentlichte

⁶ [Anon.], Everyman [after 1485]. In: The Norton Anthology of English Literature. Hg. von M. H. Abrams und Stephen Greenblatt. New York/London 2000, S. 445–467.

er in der Weihnachtsbeilage 1910 der Wiener Tageszeitung »Die Zeit«; dies auch deshalb, um angesichts mehrerer gleichzeitig laufender Neubearbeitungen seinen eigenen Werkanspruch auf den Stoff publik zu machen. Wiederum beflügelte ein Zusammentreffen mit Reinhardt, bei den Dresdner Proben zum »Rosenkavalier«, mit den dabei aus dramaturgischer Sicht getroffenen Einschätzungen und Plänen die Weiterarbeit. In jenen Monaten nahm sich Hofmannsthal den »Hecastus« von Hans Sachs vor, eine nach dem neulateinischen Schuldrama des Joris van Lanckvelt (mit humanistischem Autornamen Georgius Macropedius) angefertigte deutsche Fassung in Knittelversen, deren volkshaften Ton Hofmannsthal für seine eigene »Jedermann«-Adaptation aufzugreifen beschloss.

Die Arbeit an der Niederschrift einer durchgestalteten Bühnenfassung nahm Hofmannsthal im Februar 1911 auf und setzt sie ins Frühjahr hinein unter Hochdruck fort, so dass der erste Teil des Stücks, mit »Jedermanns Tageslauf« betitelt, bereits im April als Vorabdruck in der Wiener »Neuen Freien Presse« erscheinen konnte (SW IX, S. 180f.). Die prägnante lebensweltliche Situierung Jedermanns und die stärkere Durcharbeitung der »Ladung vor Gott« in ihren einzelnen Phasen, auf die Hofmannsthal in einem Brief an Reinhardt hinweist,⁷ belegt den »Versuch« des Bearbeiters, »sich von den literarischen Vorbildern [...] deutlicher abzuheben«.⁸ Das Drama trug nun den Titel »Jedermann. Ein Spiel vom Sterben des reichen Mannes. Von Hugo von Hofmannsthal«, womit der gegenwärtige Verfasser nicht mehr nur als bescheidener Bearbeiter (respektive Übersetzer) einer den Archiven entwundenen Vorlage, sondern als Autor eigenen Rechts hervortreten begann. Der bis Mai 1911 erreichte Arbeitsstand wurde abermals als dramaturgisches Zwischenergebnis mit Reinhardt erörtert, auf dessen Anregung Hofmannsthal im Juli und August die als besonders bühnenwirksam intendierte Bankettszene ausarbeitete,⁹ so dass im September die Probenarbeit an der im Dezember erfolgenden Berliner Aufführung beginnen konnte.

⁷ Vgl. Hofmannsthal an Max Reinhardt, 2. April 1911; SW IX, S. 184.

⁸ Rölleke, SW IX, S. 184.

⁹ SW IX, S. 196–200, vgl. Rölleke, SW IX, S. 121.

Schon die knappe Skizzierung dieser Werkarbeit macht deutlich, welche stimulierende Bedeutung auch in diesem Falle die Kooperation mit dem Bühnengenie Max Reinhardts für den Dichter besaß.¹⁰ Reizvoll war dabei zunächst vor allem die Perspektive, mit dem ›morality play‹ eine weitere Spielform aus den vorbürgerlichen, prädramatischen Traditionsbeständen der religiösen Zeremonialkultur auf die Bühne zu bringen – ein geistlich-allegorisches Interesse, das sich später vermehrt auch in Hofmannsthals Beschäftigung mit den Sakramentalstücken Calderóns manifestieren sollte.¹¹ Zugleich setzt sich in der metaphysischen Grundierung der Spielhandlung auch Hofmannsthals bis in seine Fin-de-Siècle-Dichtungen zurückreichende Faszination für die Erscheinungen von Verfall und Vergänglichkeit fort, für die Relativierung der diesseitigen Sinnenwelt unter den Auspizien ihrer Fragilität und Vorläufigkeit.

Was den Wiener Autor an der »Jedermann«-Materie gereizt haben muss, war wohl zuvörderst der spirituelle, allegorische Charakter des Stücks und dessen scheinbar zeitenferne, dem Realismus enthobene Spielsituation. Hinzu kommt der existentielle Kontrast zwischen lebenssatter Daseinsgewissheit einerseits und dem jäh auf sie einwirkenden Zugriff des Todes andererseits, dessen ultimative Gewalt ihn als Boten und Erfüllungsgehilfen Gottes ausweist. Der Zusammenprall von hedonistischer Sinnlichkeit mit einer die Körperwelt insgesamt transzendierenden Allegorik birgt von Beginn an ein Spannungspotential von erheblicher Sprengkraft, das gerade die Imaginationstätigkeit eines früheren Fin-de-Siècle-Poeten in besonderer Weise anzusprechen und aufzuregen vermochte. Die Jedermann-Figur gerät unaufhaltsam in den Sog der Chronik eines angekündigten Todes, die nicht von der Dramaturgie des aristotelischen Glückswechsels lebt, sondern gerade aus der Zwangsläufigkeit des anvisierten Geschehens ihre theatrale Energie bezieht. All das wird in einem formstrengen Bühnenaufbau vor versammeltem intrinsischen Publikum abgehandelt, in einer Denk-

¹⁰ Peter W. Marx, Max Reinhardt, Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur. Tübingen 2006; Konstanze Heining, »Ein Traum von großer Magie«. Die Zusammenarbeit von Hugo von Hofmannsthal und Max Reinhardt. München 2015.

¹¹ Vgl. Henry W. Sullivan, Calderón in deutschen und niederen Landen. Eine dreihundertjährige Rezeptionsgeschichte. Berlin 2017.

welt, die mit ihrer hierarchischen Stufung des Figurenpersonals den spanischen ›autos sacramentales‹, für die Hofmannsthal sich Ende der 1910er Jahre verstärkt zu interessieren beginnt, schon relativ nahekommt.

In der publizierten Fassung des Stückes von Ende 1911 hatte Hofmannsthal eine editorische Notiz vorschalten lassen, die auf die Herkunft des seltsamen Stoffes einging und das Werk, wohl im Bewusstsein möglichen Befremdens, dem Publikum ein wenig verständlicher zu machen suchte. Zwei begleitend erschienene Aufsätze des Schriftstellers unternehmen es, das Lesepublikum darüber hinaus auch über den Kontext der theatralen Aufführungssituation ins Benehmen zu setzen, der für Art und Wirkung dieser Theaterform nicht minder bedeutend ist als die Herkunft der Spielhandlung selbst. In der Vorbemerkung also war bei Erscheinen des Theatertextes 1911 zu den Quellen und zur Gattungstradition des ›Jedermann‹-Stückes das folgende zu lesen.

Dieser Erneuerung des alten Spieles liegt für den Aufbau vornehmlich der anonyme englische Text des fünfzehnten Jahrhunderts zugrunde. (Everyman, a morality play, gedruckt zu London um 1490.) Aus des Hans Sachs ›Comedi vom sterbend reichen Menschen‹ wurde manches einzelne herübergenommen, zumeist in den Anfangsszenen. In der Szene der Mutter ist ein gereimtes Gedicht eingewoben, das von Albrecht Dürer stammt. Das Tanzlied und die übrigen Lieder sind einer neueren Sammlung der Minnesänger des dreizehnten Jahrhunderts entnommen. — Begonnen April 1903 – beendet September 1911.¹²

Hofmannsthal führt, zumindest bei den Startauflagen des Theatertextes, in einem Literaturhinweis gewissenhaft Vorlagen, Quellen und Anregungen seines ›Jedermann‹-Stückes auf. Augenscheinlich meint der Autor, noch unter dem Eindruck des Arbeitsprozesses stehend, in exkulpatorischer Hinsicht auf die ›nicht-eigenen‹ Bestandteile des von ihm verantworteten Werkes ausdrücklich hinweisen zu müssen. Die Entlehnungen werden teilweise schon damit entschuldigt, dass auch die herangezogenen früheren literarischen Fassungen ihrerseits nicht das Erfindungsrecht an dem Stoff beanspruchen konnten, sondern diesen lediglich in eine bestimmte szenische und verspoetische Form

¹² SW IX, S. 125.

gebracht hatten. Wenn Hofmannsthal außerdem noch den Beginn und das Ende der mit dem Stück verbrachten Arbeit und Lebenszeit getreulich auflistet, so kommt damit in seinem Vorspruch gleichfalls jener Gedanke des Rechnunglegens auf, der eines der Kernmotive des Spiels darstellt. Wenn tatsächlich ›jeder Mann‹ eines Tages zum ultimativen Rapport, zu jenem »Gerichtstag« vor seinem Schöpfer bestellt ist, welcher im ›morality play‹ mit dem buchhalterischen Begriff des ›Summoning‹, der zusammenzählenden Abrechnung also, belegt ist, so heißt es in diesem Kontext für den Autor ebenfalls, aus gegebenem Anlass für einmal der eigenen Bilanz eingedenk zu werden und Rechnung zu legen — auch wenn aus der Angabe der dürren Jahreszahlen selbst kaum zu ersehen ist, welch enormen Entwicklungsweg Hofmannsthal gerade zwischen der Krisenphase der Jahrhundertwende und dem von immensen Produktionen ausgefüllten Jahr 1911 zurückgelegt hatte.

Es war dies in künstlerischen Belangen der Weg vom sprachskeptischen Selbst- und Weltzweifel des »Chandos«-Briefs (1902) zu den Opernlibretti des »Rosenkavaliers« (1910) und der »Ariadne auf Naxos«; das Jahrzehnt, in welchem sich Hofmannsthal durch die Zusammenarbeit zuerst mit dem Regisseur Max Reinhardt und sodann mit dem Komponisten Richard Strauss neue intermediale Wirkungsfelder des zeitgenössischen Illusions-Theaters und der Opernbühne erschlossen hatte.¹³ Aus der Berliner Premiere des »Jedermann« am 1. Dezember 1911 wiederum leitet sich, unterbrochen von der Zäsur des Weltkriegs, die Suche Reinhardts und Hofmannsthals nach einer adäquaten Aufführungssituation für die genuin vormoderne Spielform ab, ein Bestreben, das dann in der öffentlichen Schaustellung auf dem Salzburger Domplatz am 12. August 1920 im Rahmen der ersten Salzburger Festspiele seine mustergültige Verwirklichung fand.¹⁴ Statt des ge-

¹³ Vgl. Alexander Honold, Der Aufbau von Medienpartnerschaften im Briefwerk von Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal. Epistolare Werkpoetik um 1900. In: Briefe im Netzwerk. Korrespondenzen in Literaturarchiven. Hg. von Fabien Dubosson, Lucas Marco Gisi und Irmgard Wirtz. Göttingen/Zürich 2022, S. 145–166.

¹⁴ Vgl. Norbert C. Wolf, Eine Triumphpforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthal's Gründung der Salzburger Festspiele. Salzburg 2014, S. 164–183; Brian Coghlan, Hofmannsthal's Festival Dramas. London 1964, S. 26–36.

schlossenen Theatersaals im Berliner Zirkus Schumann sah sich nun eine ganze Stadt mit ihren Bergen und Burgen, Kirchen und Plätzen zur Bühne und Kulissenlandschaft für das »Jedermann«-Stück umfunktioniert, und das von liturgisch-zeremoniellen Elementen gesättigte Werk war damit unter dem inszenatorischen Kalkül Max Reinhardts¹⁵ tatsächlich zu einem, wie Hofmannsthal selbst es fasste, »Spiel vor der Menge« geworden.¹⁶

Je emphatischer allerdings die Werkaneignung, desto weniger waren Thema und Handlungslinie des Stückes ihrerseits noch als kollektives Gut und als Jedermanns Geschichte zu betrachten. Bereits Anfang 1912 war es, unter dem Eindruck anhaltenden Publikumserfolges, zu einem kleinen, aber bedeutungsvollen Anpassungsmanöver bei der editorischen Präsentation gekommen. Ab der siebten Auflage nämlich entfiel der zuvor enthaltene explizite Quellenhinweis; er wurde durch ein allgemeiner gehaltenes Vorwort ersetzt, das passagenweise jenem Essay entspricht, den Hofmannsthal begleitend zur Uraufführung lanciert hatte und der später wiederum in die Abhandlung *Das alte Spiel* übernommen wurde. Statt von einzelnen Autoren ist in dem neuen Vorspann (abgesehen von Hans Sachs) lediglich von unterschiedlichen »Aufschreibungen« die Rede, die aufgrund ihres geschichtlichen Ferngerücktseins längst »im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes« trieben und die es nun wieder, möglicherweise »zum letztenmal«¹⁷, in die Lebendigkeit des gegenwärtigen Bühnenbetriebes zu holen gelte. Es ist für den Werkcharakter des Stückes folgenreich, mit welcher Entschiedenheit sich Hofmannsthal nun mit eigener Autorschaft in den Überlieferungszusammenhang einträgt.

Nimmt man überdies noch die spätere Nachgeschichte respektive die Salzburger Neueinrichtung des Stückes mit hinzu,¹⁸ so gewinnt die Problematik der Autorschaft und des eigenen kreativen Beitrags gegen-

¹⁵ Vgl. Max Reinhardt, Regiebuch zu Hugo von Hofmannsthals »Jedermann«. Edition und Kommentare. Hg. von Harald Gschwandtner u.a. 2 Bde. Wien 2020.

¹⁶ SW XXXIV, S. 25.

¹⁷ SW IX, S. 33.

¹⁸ Zu Hofmannsthals Festspielkonzeption, seinem Eintreten für den Festspielort Salzburg und der Funktionalisierung des »Jedermann« in diesem Kontext vgl. Wolf, Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele (wie Anm. 14); Pia Janke, Politische Massenfestspiele in Österreich zwischen 1918 und 1938. Wien 2010.

über den Vorlagen nochmals an Virulenz, zumal sich Hofmannsthal aufgrund seiner Adaptionsbereitschaft gegenüber den Umsetzungsvorschlägen Max Reinhardts noch stärker von seiner ursprünglichen Textgrundlage und Übersetzungsarbeit entfernte. Doch im selben Maße, wie der »Jedermann« unter Salzburger Auspizien seine kollaborativen Dimensionen erweiterte, drängte Hofmannsthal zugleich noch vehementer darauf, als wirklicher Autor und kreativ Verantwortlicher in der publizistischen Außendarstellung zu firmieren.¹⁹ Der »Jedermann« erweist sich dabei insofern als ein veritables Schwellenstück, als in ihm bzw. in seiner konkreten Textgestalt und Aufführungsweise sich gleichfalls die Anlage eines überzeitlichen, allgemeinen narrativen Kerns mit dem Geltungsanspruch individueller künstlerischer Ausarbeitung überkreuzt, so dass beide Werte – die je für sich auch Hofmannsthal wichtig waren – ein potentielles Konfliktverhältnis eingehen. Einerseits reklamiert der Dichter schreibstrategisch seine Werkherrschaft, andererseits sorgt er mit der Einbettung des Stücks in eine kollektive, institutionelle Aufführungssituation, und sogar in eine neue Form der städtisch-klerikalen Zeremonialkultur, mit gegenläufiger Tendenz wieder für die Entgrenzung des Werks und propagiert gewissermaßen seine volksculturelle Befreiung aus den Fesseln artistischer Selbstgenügsamkeit. Das mit dem »Jedermann« geschaffene Markenzeichen einer Salzburger Dramaturgie (öffentliche Plätze, Kollaboration mit der Kirche, Einflüsse atmosphärischer Stadtelemente und Witterungsbedingungen) bewirkte mit der propagierten Rückkehr zu barocken Spieltraditionen de facto die Etablierung einer neuen Stufe des *Gesamtkunstwerk*-Prinzips, bei welchem dem Topos Salzburg und seiner Naturkulisse nun eine dezidierte Hauptrolle zukam.

Dass Hofmannsthals mit seiner anlässlich des »Jedermann« entwickelten und dann für Salzburg perfektionierten Bühnenästhetik an katholisch vormoderne Traditionen anzuknüpfen suchte, war weit weniger arbiträr oder artifiziell, als es im Nachhinein vielleicht scheinen mochte. Einerseits waren dem studierten Romanisten die Werke des

¹⁹ Vgl. Rölleke, SW IX, S. 288; ders: Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann*. In: Interpretationen. Dramen des 20. Jahrhunderts, Bd. 1. Stuttgart 1996, S. 93–108, S. 93; Wolf, Jedermann (wie Anm. 5), S. 208.

spanisch-barocken Repertoires ohnehin eine naheliegende Option, andererseits waren aufgrund der österreichischen Gegenreformation vor allem in den ländlichen Gebieten manche Formen des geistlichen Spiels ohnehin im Brauchtum bis in die Gegenwart lebendig geblieben. Dem institutionalisierten Kunstraum der repräsentativen Hof- und Staatstheater konnte aus den Beständen der Volksfrömmigkeit und der ländlichen Klerikalkultur insofern ein gewisser Erneuerungsschub zukommen, als sich gerade aus den vormodernen Spielelementen der performativen Verkörperung und der (avant la lettre) situationistischen Entgrenzung des Bühnenraums interessante ästhetische Wirkungsmittel für eine zeitgenössische Dramaturgie gewinnen ließen. Die elementaren Darstellungsgrößen von Spiel und Raum, von Rollenbewusstsein und allegorischer Semiosis ließen sich gerade mithilfe der Modelle des vordramatischen Theaters wiederum in neue, experimentelle Konstellationen zueinander setzen.

II

In dem die Uraufführung von 1911 begleitenden Aufsatz »Das alte Spiel von Jedermann« bezeichnet der Autor diesen Stoff als eines jener »Märchen« (will sagen: kollektiven und elementaren Erzählgebilde), die »von Mund zu Mund weitergegeben« werden und »durch Abänderungen und Zutaten« zwar allmählich ihre Konturen verlieren, dabei aber zugleich eine unverwüstliche Mitteilungskraft und Produktivität beweisen.²⁰ Die »Geschichte von Jedermanns Ladung vor Gottes Richterstuhl« ist ein solcher, mit guten Gründen immer wieder neu erzählter bzw. in Szene gesetzter Stoff, weil sie ein Sujet von allgemein-menschlichster Art behandelt, nämlich die Frage nach Sinn, Wert und Ziel des individuellen Lebensweges, wie sie sich aufgrund seiner Befristung und zumal angesichts der dabei involvierten religiösen Rechenschafts-Situation stellt. Diese »Jedermanns-Frage« stellt sich immer wieder aufs Neue, immer wieder anders, aber in der Grund-

²⁰ [Das alte Spiel von Jedermann], SW XXXIV Reden und Aufsätze 3, S. 54–65, hier S. 54.; das folgende Zitat ebd.

form doch festgelegt und durch allerlei Varianten hindurch unschwer wiedererkennbar.

Im Kern besteht sie in der Adressierung des Protagonisten durch jene übergeordnete Instanz, welche ihn mit einem alles durchdringenden Ruf beim Namen nennt und zur Verantwortung zieht. Die Anrufung Jedermanns durchzieht als Sprachgebärde das gesamte Stück – und wird in ihrem bedrohlich-feierlichen Effekt später durch die Salzburger Freilichtsituation nochmals verstärkt werden, in der die Rufe aus einer unbestimmten Höhe auf den Protagonisten herabstürzen. Seinen theatralen Höhepunkt erreicht dieser Appell in der auf das ausgelassene Gastmahl unmittelbar anschließenden, das scheinbar unbeschwerte Prassen unterbrechenden Szene, als sich eine Fülle von Stimmen bemerkbar macht, die alle den Namen Jedermanns lautstark artikulieren.

Indes sie singen kommt Jedermanns guter Gesell und nimmt den leeren Platz am Tische ein. Indem der Gesang leiser wird, hört man viele Stimmen rufen.

STIMMEN

Jedermann! Jedermann! Jedermann!

JEDERMANN springt angstvoll auf

Mein Gott, wer ruft da so nach mir?

Von wo werd ich gerufen so?

Des werd ich im Leben nimmer froh.²¹

Deutlich ist hier die moraltheologische Ausrichtung des Besserungsstückes auf ›jedermann‹ im Sinne eines offenen, allgemeinen Adressaten umgeschlagen in die persönliche Ansprache an genau denjenigen singulären Delinquenten, der im Fokus des Bühnengeschehens steht. Die Waffe des abstrahierenden Begriffs schlägt und trifft nun konkret. Der an Jedermann, an *diesen* Jedermann gerichtete Ruf macht ihn, ideologietheoretisch gesprochen, zum ›Subjekt‹ im eigentlichen Sinne, indem er ihn einerseits der für alle verbindlichen strafenden Instanz

²¹ SW IX, S. 62.

unterwirft, und ihn andererseits damit zugleich als einen für das eigene Handeln behaftbaren singulären Akteur konstituiert.²²

Gerade im universalen Konzept der ›Jedermanns‹-Figur kann deshalb der ideologische Mechanismus schuldhafter moralischer Individuierung hervortreten – hier rückt Hofmannsthals dramaturgisches Gespür für die Wurzeln neuzeitlicher Subjektivierung durchaus in die Nähe etwa der Machtkritik eines Franz Kafka oder später eines Samuel Beckett. Denn erst die persönliche Hinwendung Gottes zu seinem individuellen Geschöpf, vermittelt durch den Auftritt seines unangenehmen Boten, den stets unerwartet eintretenden Tod, ›erschafft‹ Jedermann als eine Figur uneingeschränkter ›Zurechnungsfähigkeit‹. Sie wirkt insofern zugleich als ein Echo der Paradiesszene des Sündenfalls, in welcher Adam und Eva erst durch die Übertretung des Gesetzes im eigentlichen Sinne zu handlungs- und schuldfähigen Subjekten, zu menschlichen Individuen, wurden.

Die Urszene der zurechnenden, Verantwortung fordernden Anrufung bestimmt bereits den Handlungskern des englischen ›morality play‹, in welchem der Tod vom Schöpfer Gott die Aufgabe erhält, die Menschen an ihre Schuld und Schuldigkeit zu erinnern. Der erste, welchen der zu »jedermann« geschickte Sendbote daraufhin zur Rede stellt, ist — zufällig oder nicht? – justament die Figur des Jedermann.

DEATH Lord, I will in the world go run over all,
And cruelly out-search both great and small.
(Exit GOD ... Enter EVERYMAN.)
Everyman, stand still! Whither art thou going
Thus gaily? Hast thou thy Maker forget?
[...]²³

Der Auftritt des Todes ist so unmissverständlich wie unausweichlich. Dennoch folgt auch dieser Ur-Jedermann zunächst reflexhaft dem verständlichen Impuls, vom Verkünder der ›ultima ratio‹ einen Aufschub zu verlangen.

²² Zur sozialen Aktualität des u.a. von Jacques Lacan und Louis Althusser entwickelten psychoanalytischen Konzeption der »Anrufung« vgl. Marianna Schütt, *Anrufung und Unterwerfung: Althusser, Lacan, Butler und Žižek*. Wien 2015.

²³ Everyman (wie Anm. 6), S. 448.

EVERYMAN What desireth God of me?
 DEATH That shall I show thee:
 A reckoning he will needs have
 Without any longer respite.
 EVERYMAN To give a reckoning longer leisure I crave.
 This blind matter troubleth my wit.
 DEATH On thee thou must take a long journey:
 Therefore thy book of count with thee thou bring,
 For turn again thou cannot by no way.
 [...]
 EVERYMAN Full unready I am such reckoning to give.
 I know thee not. What messenger are thou?²⁴

Die unerwartete Anrede und das dadurch dem Protagonisten auferlegte Gebot seiner Verantwortung bilden in sich bereits schon eine genuin szenische, dialogische Situation aus, deren Dynamik sich unschwer auch im Rahmen eines ausgebreiteten Theaterstücks vorstellen und entfalten lässt. Die Ambitionen des Stoffes indes, und damit zusammenhängend auch seine Schwierigkeiten, liegen in der metaphysischen Ausrichtung dieser Verantwortungssituation und in ihrem universellen moralischen Anspruch begründet. Es ist Gott selbst, der die Menschen auf diese Weise zur Rechenschaft zieht — selbst wenn es einen irdischen Sendboten braucht, um diese Rechenschafts-Instanz innerhalb des irdischen Getriebes manifest werden und dringlich erscheinen zu lassen. Gott und Ewigkeit sind im Alltag weit ferngerückte, unsichtbare Größen, das Erscheinen des Todes aber muss ein jeder Mensch als die ihm ultimativ und unausweichlich bevorstehende Begegnung ernstnehmen.

Im moralischen Spiel, wie es Hofmannsthal für seine Zwecke aufgreift, treten die Sinndimensionen geistlich-abstrakter Wesenheiten und irdisch-konkreter Verkörperungen als einander komplementär bleibende Größen in ein spannungsreiches Beziehungsgeflecht ein.²⁵ Das nun stattfindende »Spiel« wird im Wesentlichen durch den Streit

²⁴ Ebd.

²⁵ Hier ist *mutatis mutandis* gleichfalls jene Diskrepanz von sinnbildlich-emblematischen und allegorisch-abstrakten Bezügen anzusetzen, wie sie Walter Benjamin an den deutschen Trauerspielen des Barock konstatierte (Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels. Gesammelte Schriften Bd. 1: Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, S. 203–430).

zwischen oben und unten, durch das Kräftemessen zwischen sinnlichen und allegorischen Mächten ausgetragen, und das heißt: zwischen dem physischen Beharrungsvermögen der diesseitigen Körper und der metaphysischen Bestimmungsmacht des jenseitigen Ideenhimmels. Soweit hier überhaupt der darstellbare Gang einer Handlung involviert ist, konstituiert sich diese durch den in zunehmende Bedrängnis geratenden Protagonisten und das von ihm sukzessive sich ablösende soziale Umfeld. Die Aufbietung aller Sträubens und aller sinnlichen Reize der diesseitigen Welt erfolgt einzig zu dem Zweck, die noch größere Zugkraft des Jenseitsboten an solchen Widerständen zu demonstrieren. Gott, Tod und Glaube im Verein miteinander sorgen für die Überlegenheit des metaphysischen Vektors, dem gegenüber auf irdischer Seite die Sinnlichkeit der Buhlschaft, die Gewohnheitsmächte der Verwandtschaft und des Gesindes und vor allem die fast magische Allgegenwart des Mammon zu Buche schlagen,²⁶ jener Zauberkraft, die den Geldwert in jederlei andere Werte und Güter zu verwandeln in der Lage ist. In Hofmannsthals lange währender Beschäftigung mit dem Moralitätsstück wird – Reflex der durch Massengesellschaft, Krieg und Inflation erschütterten Zeitverhältnisse – die Auseinandersetzung mit der scheinbaren Allmacht des Geldes eine zunehmend kulturkritisch getönte Bedeutung gewinnen. An die Stelle der listig-mephistophelischen Wunscherfüllungen, die noch den grüblerisch-faustischen Hedonisten der Prosafassung ins Zögern brachten, tritt in der Rückbesinnung auf die Stofftradition eine primär durchgeistigte Anlage des Figurentableaus.

Mit Hofmannsthals Bearbeitung des Stoffes kommen demnach Figurenwelt und Sprachebene des vormodernen allegorischen Denkens zunehmend deutlicher zur Geltung,²⁷ zumal Hofmannsthal sich an einer selbst angefertigten Übersetzung des mittelenglischen ›morality play‹ orientiert.²⁸ Das Stück wird wie in der Vorlage deklarativ von einem

²⁶ Vgl. Ursula Renner, Hofmannsthals *Jedermann*. Die Allegorie des Dieners Mammon zwischen Tradition und Moderne. In: Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. »Vom Himmel durch die Welt zur Hölle«. Hg. von Peter Csobádi et al. Anif 1992, S. 435–448.

²⁷ Vgl. Rölleke, Hofmannsthal: *Jedermann* (wie Anm. 19).

²⁸ Vgl. SW IX, S. 25–30; S. 155–178.

Ansager eröffnet, dessen Ansprache an das Publikum den zeremoniellen Charakter dieser und der ihr folgenden sprachlichen Handlungen unterstreicht.

SPIELANSAGER tritt vor und sagt das Spiel an
Jetzt habet allsamt Achtung Leut
Und hört was wir vorstellen heut!
Ist als ein geistlich Spiel bewandt,
Vorladung Jedermanns ist es zubenannt.²⁹

Der Inhalt ist lehrhaft, die Darbietungsweise demonstrativ; doch zum Besserungs-Imperativ der Vorlage wiederum ist Hofmannsthals Bearbeitung in eine distanzierte Beobachterstellung gerückt, die mehr an der dramaturgischen Machart interessiert scheint als an der religiösen Persuasion. Das theatrale Geschehen, welches da als »Vorladung Jedermanns« benannt und angekündigt wird, ist kein »Spiel« im Sinne des unernsten, mit Geltungsvorbehalt versehenen Probe-Handelns. Treffender ließe sich der Spielbegriff als eine Form der Modellbildung umschreiben, eines Abbildes gesellschaftlicher Kräfte und Handlungsformen, mit dessen Vorführung der Bühnenautor gewissermaßen zur Besichtigung der Wirklichkeit selbst einlädt, betrachtbar gemacht anhand eines zur Bühnensituation verkleinerten Maßstabs.

Es geht bei dem moralischen Spiel demzufolge um die Durchführung einer zu Demonstrationszwecken eingerichteten Versuchsanordnung, bei der, am stellvertretend hervorgehobenem Geschick eines Einzelnen, die antagonistischen Kräfte von diesseitiger und jenseitiger Zielausrichtung zum Austrag kommen. Der Betroffene ist dabei scheinbar wahllos herausgegriffen und hätte durch ein beliebiges anderes Fallbeispiel ersetzt werden können – lediglich sein Reichtum setzt der Verallgemeinerbarkeit seiner Existenz ziemlich markante Schranken. Dennoch: Der Protagonist ist »jedermann« in genau dem Sinne, dass seine eigenen menschlichen Züge zugleich konstitutive Merkmale aller sind. Dass hier die Geschichte »eines jeden« verhandelt wird, gilt zunächst für seine sündhafte Charakteranlage und seinen liederlichen Lebenswandel, es betrifft dann aber auch seine moralische Einsichtsfähigkeit und seine letztlich unumstößliche Erlösungshoffnung. Nur

²⁹ SW IX, S. 35.

unter dem moralischen Anspruch eines universellen Verkündigungsauftrages ist es überhaupt statthaft, Gott selbst und die ihn betreffenden Bezugnahmen und Sprechakte zu Bestandteilen einer Bühnenhandlung zu machen — ein darstellungstechnisches Wagnis, welches unter den Auspizien eines traditionellen Bilderverbots sogar zum Sakrileg missraten könnte. Tatsächlich drohen manche Salzburger Inszenierungsdetails die »Jedermann«-Dramaturgie immer wieder in die Nähe des Sakralkitsches zu rücken. Wenn denn gar der Darsteller des Jedermann, wie schon in Reinhardts Berliner Regiebuch vermerkt, zur Steigerung der Reueszene das »Vater unser« zu beten anhebt, ist die Schwelle zur Persiflage kirchlicher Rituale definitiv überschritten; diese Art von Zusätzen ist aus guten Gründen vom Herausgeber des Stücks im Rahmen der kritischen Werkausgabe als für den Textstand »ohne Relevanz« befunden worden.³⁰

Umgekehrt ist aus kirchlicher Sicht nur unter der Maßgabe einer allegorischen Übertragbarkeit hinzunehmen, dass sich die Empathie der Zuschauer so ausführlich dem Auf und Ab eines der Sinnenwelt verfallenen, sündigen Lebenswandels anvertraut. Der Spiel-Charakter des Stücks beweist sich also letztlich im ›als ob‹-Modus der theatral hervorgehobenen Handlung,³¹ die ein Stück Leben zugleich aus sich selbst heraus verkörpert und vergegenwärtigt, dieses dabei allerdings zugleich stets schon im Sinne einer lehrhaften Einsicht zu überschreiten behauptet. Nicht zum wenigsten allerdings verdankt sich der spielerische Freiraum des Stücks der schon angesprochenen ambigen Zeichenstruktur seines Titels und der zwiefältigen Anlage seiner Hauptfigur, denn hierbei wird eines der elementarsten Sprachspiele überhaupt ins Werk gesetzt – der Anspruch nämlich, nur *einen einzelnen* darzustellen und dabei gleichwohl einen jeden zu meinen – ›every man‹.

Deshalb ist hier noch einmal die eingangs gestellte Frage nach der Referenz des Titelwortes selbst aufzugreifen. Das Indefinitpronomen ›jeder‹, aus dem mittelhochdeutschen ›ieweder‹ abgeleitet und so auch in dem Kompositum ›jedermann‹ präsent, bezeichnet als unbestimm-

³⁰ SW IX, S. 107.

³¹ Vgl. Andreas Kotte, Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln u.a. 2005, S. 13–20.

tes Zahlwort eine Person beliebiger Art, die als je singulärer Anwendungsfall einer allgemeinen, übergreifenden Bestimmung gelten kann. Als substantivierter Figurenname ist ›der‹ Jedermann schon in der Diskurslogik des englischen ›morality play‹ angelegt, weil und indem er zu einer allegorisch auftretenden Persönlichkeit transformiert wird. Zwar hat der *Everyman* des Stückes die lehrhafte Aufgabe, dem Publikum das mögliche Schicksal jedweden Mannes bzw. jedwedes Menschen überhaupt vor Augen zu führen, und nimmt insofern die offene quantitative Struktur des Indefinitpronomens gewissermaßen als moralische Reichweite in seine Figurendisposition auf; zugleich jedoch ist ihm die Konkretion einer bestimmten, einzelnen irdischen Existenz zuteil geworden, denn nur als bestimmter Einzelner hat der zum geistlichen Fallbeispiel benötigte Mensch die Eigenschaft, ›sterblich‹ zu sein.

Als Gott seinem Boten, der Gestalt des Todes, den für das weitere Bühnengeschehens so folgenreichen Auftrag erteilt, sich einen der Erdenbürger vorzunehmen, kommt die semiotische Ambiguität in der dabei getroffenen Figurenbezeichnung deutlich zum Ausdruck:

DEATH Almighty God, I am here at your will,
Your commandment to fulfill.
GOD Go thou to Everyman,
And show him, in my name,
A pilgrimage he must on him take,
Which he in no wise may escape [...]³²

Der Missionsbefehl des Evangeliums richtet sich an ›alle‹ Menschen gleichermaßen, und genauso umfassend ist auch das Zielpublikum, welches durch die Erscheinung des Todes in höchster Dringlichkeit an die Verpflichtung gemahnt werden muss, ein gottgefälliges Leben zu führen. »Go thou to Everyman«, so beauftragt der Herr seinen Sendboten ganz ausdrücklich, gehe hin zu jedermann, ihn zur geistlichen Pilgerschaft aufzufordern und daran zu erinnern, dass allen Sterblichen eine letzte große Reise bevorsteht, aus deren Perspektive das Irdische klein und nichtig erscheint. Gehe hin zu jedermann: ein Befehl, den der Sendbote Tod offenkundig eklatant hintertreibt, indem er ihn nicht als unbestimmbar großes Zahlwort, sondern als den Namen einer

³² *Everyman* (wie Anm. 6), S. 447f.

singulären Figur auffasst. Ist also das ganze nun anhebende Spiel um Leben und Sterben des reichen Mannes nichts anderes als ein einziges, immenses Missverständnis? — Auch in Hofmannsthals Fassung ist der göttliche Auftrag als eine Botschaft für alle und jeden gemeint:

GOTT

[...]

Darum will ich in rechter Eil

Gerichtstag halten über sie

Und Jedermann richten nach seinem Teil.

Wo bist du Tod, mein starker Bot? Tritt vor mich hin.

TOD

Allmächtiger Gott, hier sieh mich stehn,

Nach deinem Befehl werd ich botengehn.

GOTT

Geh du zu Jedermann und zeig in meinem Namen ihm an

Er muß eine Pilgerschaft antreten

Mit dieser Stund und heutigem Tag

Der er sich nicht entziehen mag.

Und heiß ihn mitbringen sein Rechenbuch

Und daß er nicht Aufschub, noch Zögerung such.³³

Der Tod steht allen mehr oder minder zeitnah bevor, doch unmittelbar betrifft er jeweils nur einen Einzelnen. Der Auftrag als solcher ist sprachlich durchaus ambig zu verstehen; zwar zielt die Schreibweise auf eine nominalisierte Figur, allerdings kann der gesprochene Text auch die pronominale Allgemeinheit meinen. Erst die nun folgende szenische Umsetzung bildet gewissermaßen die semiotische ›Schwelle‹, über die das allegorische Spiel, und hinter diesem das theologische Arrangement, den Übergang in die Konkretion eines figürlichen Bühnengeschehens zu nehmen hat.

III

JEDERMANN tritt aus seinem Haus hervor, ein Knecht hinter ihm

Spring du um meinen Hausvogt schnell,

Muß ihm aufgeben einen Befehl.

Der Knecht geht hinein.³⁴

³³ SW IX, S. 36.

³⁴ Ebd.

Den Mann Jedermann zu sehen, wie er besitzstolz vor sein Haus tritt, dieser szenische Kunstgriff rückt ihn uns menschlich nahe, indem er den Charakterzug seiner Eitelkeit hervorhebt. Der Mann ist zweifellos ein großer Herr, ihm stehen neben Haus und Hof noch etliche Domes- tiken zu Gebot und allerhand weitere Besitztümer und Privilegien, die aufzuzählen der Protagonist nun selbst in seiner ersten längeren Rede anhebt.

JEDERMANN

Mein Haus hat ein gut Ansehn, das ist wahr,
Steht stattlich da, vornehm und reich,
Kommt in der Stadt kein andres gleich.
Hab drin köstlichen Hausrat die Meng,
Viele Truhen, viele Spind,
Dazu ein großes Hausgesind,
Einen schönen Schatz von gutem Geld
Und vor den Toren manch Stück Feld,
Auch Landsitz, Meierhöf voll Vieh,
Von denen ich Zins und Renten zieh,
Daß ich mir wahrlich machen mag
So heut wie morgen fröhliche Tag.³⁵

Eine Suada erfreuten Selbstgenusses bringt dieser Jedermann vor, so ganz anders gestimmt als die zögerliche und ihres Reichtums fast schon überdrüssige Fin-de-Siècle-Gestalt, die Hofmannsthal im ersten Anlauf zu diesem Dramenstoff entworfen hatte. Und eine ganze Reihe von weiteren Erscheinungsformen des guten und prallen Lebens werden mit ihren schwungvoll einsetzenden Auftritten erst noch folgen: natürlich die Buhlschaft, die weibliche Glanzrolle dieses Spiels, sodann allerlei Freunde und Gäste, Verwandtschaft und Tischgesellen, ein wahrer Reigen, in dem das Stück seinen von Szene zu Szene vehemen- ter bewegten Fortgang nimmt.

All diese Bestandteile, Attribute und Requisiten tragen bei zu einem Leben in der Fülle und auf einem Gipfelpunkt irdischer Prachtentfal- tung. Solche Besitztümer um sich zu scharen, dies hebt fraglos den Titelhelden weit heraus aus der Menge, so dass er eine glanzvolle Existenz führt von ganz einzigartiger Bedeutung – und keinesfalls

³⁵ SW IX, S. 36f.

vergleichbar ist mit jedermann sonst. Doch so eklatant ›dieser‹ Jedermann einerseits als materiell begünstigte Figur aus der Menge der vielen herausragt, so eminent zeigt sich andererseits eben auch die viel größere Angriffsfläche, die er dem Aufmarsch des Todesboten darbietet. Insofern gelangt hier ein Musterfall des Prinzips ausgleichender (Un-)Gerechtigkeit zur Anwendung, indem nun gerade diesem prachtvoll in seiner Lebensmitte auftrumpfenden Manne das Los zuteilwird, des Todes nächstes, bedauernswertes Opfer abzugeben. Das »Spiel vom Sterben des reichen Mannes« verdankt seinen dramaturgischen Reiz nicht zuletzt der erheblichen Fallhöhe, von welcher herab der Protagonist die gleichmacherische Reise ins Jenseits anzutreten haben wird. Je inniger und je üppiger jemand sich selbst ins Diesseits materieller Güter hineinverwoben hat, desto schmerzlicher fällt hernach verständlicherweise die Abtrennung und Loslösung von den angenehmen Besitztümern aus.

Als die Konfrontation Jedermanns mit dem Tod als gottgesandtem Boten unausweichlich geworden ist, zweifelt der Gemeinte nicht einen Moment lang, dass die Botschaft bei ihm an der richtigen Adresse sei; er versucht lediglich, das kommende letzte Stündchen noch um ein allerletztes Quentchen Zeit hinauszuschieben.

JEDERMANN die Augen gesenkt tritt hinter sich
Was will mein Gott von mir?
TOD
Das will ich dich weisen.
Abrechnung will er halten mit dir. Unverweilt!
JEDERMANN
Ganz und gar bin ich unbereit
Für solch ein Rechnung legen.
Müßt ich das tun, da käm ich in Not
Auch kenn ich dich nit, was bist du für ein Bot?
TOD
Ich bin der Tod, ich scheu keinen Mann,
tret jeglichen an und verschone keinen.³⁶

Abermals wird in diesem Zwiegespräch der universell ausgerichtete Auftrag des Boten bekräftigt; sein Klient ist nicht allein Jedermann,

³⁶ SW IX, S. 64.

die Figur des Reichen in dieser besonderen individuellen Ausprägung, zur Kundschaft des Todes zählen vielmehr alle sterblichen Menschen, in universal formulierter Adressierung meint er ›jeglichen‹ und verschont ›keinen‹. Und doch: An niemandem ist die Forderung des Todes drastischer zu demonstrieren als an der luxurierenden Existenz eines (besonders) reichen Mannes, und keinen kommt die Zumutung des Abdanken-Müssens härter an, weil sie bedeutet, auf den überwältigenden Reiz materieller Güter und angenehmen Wohllebens zu verzichten.

Die Mutter des Protagonisten war es, welche Jedermann schon einige Szenen zuvor gewarnt hatte, er möge vor lauter irdischer Betriebsamkeit nicht des Lebens geistliches Ende und Ziel aus den Augen verlieren. Sie gehört zu den frühen, die Pietät des selbstischen Mannes vergeblicherweise erheischenden Mahnfiguren.

JEDERMANNS MUTTER
Das Leben flieht wie Sand dahin,
Doch schwer umkehret sich der Sinn.³⁷

Dass dieser Jedermann ein gerüttelt' Maß von Schuld auf sich geladen hat und dies auch weiterhin tut, tritt plastisch hervor an der brüsken Art, mit welcher er die eigene Mutter kurz und herzlos abfertigt. Noch krasser war Jedermann in der Szene zuvor einem Schuldknecht entgegengetreten, welchem aufgrund seiner Zahlungsunfähigkeit nun das Schicksal drohte, zur Strafe in ein Turmverließ gesperrt zu werden.

JEDERMANN
Wer hieß dich Geld auf Zinsen nehmen?
Nun hast du den gerechten Lohn.
Mein Geld weiß nit von dir noch mir
Und kennt kein Ansehn der Person.
Verstrichne Zeit, verfallner Tag.
Gegen die bring deine Klag.³⁸

Im Zwiegespräch von Schuldner und Gläubiger stehen einander nicht nur zwei konverse Rollen einer finanzbasierten Geschäftsbeziehung gegenüber, wie es in Bezug auf Marktverhältnisse in den Rollen von

³⁷ SW IX, S. 50.

³⁸ SW IX, S. 42.

Käufer und Verkäufer der Fall ist; es kreuzen sich hierbei auch zwei konträre Argumentationsweisen, wovon die Bitte des Schuldknechts auf das persönliche Mitgefühl seines Zinsherren abzielt, dessen Verweigerungshaltung aber die unpersönliche Strukturlogik der eingegangenen Verbindlichkeiten betont. Der werttraditionelle Appell an die ›*misericordia*‹ verhallt ungehört, weil es für den Geldgeber moralisch bequemer ist, sich auf die Geltung abstrakter Rechts- und Wirtschaftsgesetze berufen zu können. Nicht einmal von der flehentlichen Bitte der Frau des Schuldners, Jedermann möge doch Erbarmen haben und das Schuldpapier zerreißen, lässt sich der reiche Gläubiger erweichen; der finanziell Stärkere hält, selbst um den Preis, seine unmenschliche Hartherzigkeit öffentlich zu bekunden, an der Fälligkeit seiner Forderung fest. Die Unerbittlichkeit, mit welcher Jedermann in dieser Begegnung auf die Durchsetzung seines Schuldtitels pocht, wird ihr Echo nur wenige Szenen später in der Strenge des Gottesboten finden, welcher von Jedermann selbst eine nicht minder strenge Form der Abrechnung verlangen wird – und so geht es Zug um Zug, bis auch die moralischen Schuld-Konten endlich beglichen sind.

Hofmannsthal verfolgt mit seiner Adaption die Idee, auf schematische Weise ›zweierlei Gerichtsbarkeiten‹ gegeneinander zu stellen. Einerseits ist dies die im abstrahierenden Geldverkehr gegründete Welt der Zinsen und Preise, der Schulden und Zahltage, wo die Reichen sinnlos ein Vielfaches dessen verprassen, was als Fehlbetrag den armen Schlucker in den Schuldturm zwingt. Zum anderen aber werden zur Stunde ihres bevorstehenden Todes allen Sterblichen ihre getätigten guten Werke gewogen; und dieses Gewicht der nützlichen und wohltätigen Handlungen wird nun im Falle Jedermanns, der bislang keinesfalls durch moralische Ambitionen aufgefallen war, erwartungsgemäß für viel zu leicht befunden. Jedermann selbst weiß am besten, dass er in dieser Hinsicht nur die Offenbarung unerfreulicher Defizite zu gewärtigen hat.

JEDERMANN

Meine Werke will ich jetzt nit sehen.

Ist nit der Anblick, nach dem mich verlangt.

WERKE

Bin schmäählich schwach, muß liegen hier,
Wär ichs in stand, ich lief zu dir.³⁹

Die Konfrontation mit der eigenen Tatenbilanz ist ein frühes, schon bei Macropedius und Sachs angelegtes Motiv innerhalb des schrittweisen Selbsterkenntnis- und Sühneprozesses der Hauptfigur.⁴⁰ Entsprechend dem aus der Spätantike überlieferten Tugendkanon handelt es sich hierbei um die allegorische Repräsentation der *Virtus*, die zunächst unter den Handlungspräferenzen Jedermanns eine denkbar schwache Stellung hat, dann aber durch den Beistand von *Fides*, der zur Umkehr treibenden Glaubensmacht, unterstützt wird. Der solcherart allegorisch motivierte Vorgang der Reue und Besserung stellt die in dramaturgischer Hinsicht gewiss heikelste Volte des gesamten Stücks dar, weil ihre Durchführung nur im Modus einer abstrakten und summierenden Rückschau erfolgen kann, deren Vergegenwärtigung auf der Bühne notwendig blass beziehungsweise abstrakt bleiben muss.

Obwohl Hofmannsthal, geschult durch die bereits mehrfache Zusammenarbeit mit Reinhardt, die szenische Wirkung des Arrangements als Problem durchaus im Blick hatte, hielt er an dieser geistlichen Form der Selbsterkenntnis als der entscheidenden Gelenkstelle des Dramas fest, er versah sie in der Ausgestaltung sogar mit einer besonderen Emphase. Dies deutet darauf hin, dass dem Autor bei der ›mise en scène‹ offenbar eine außerhalb der Handlungslogik liegende, mit hoher Wunschenergie besetzte Legitimationsinstanz – sei sie nun religiöser, oder doch wohl eher poetologischer Natur – gewissermaßen in die Quere kam.

JEDERMANN

Brauch nit ein fremd Gebrest dahier,
Liegt Angst und Marter gnug auf mir..

WERKE

Mich brauchst, der Weg ist schreckbar weit,
Bist annoch ohne ein Geleit.

JEDERMANN

Des Weges muß ich jetzt allein –

³⁹ SW IX, S. 81.

⁴⁰ Vgl. Der Jedermann im 16. Jahrhundert. Hg. von Raphael Dammer und Benedikt Jeßing. Berlin 2007.

WERKE

Nein, ich will mit, denn ich bin dein.
Jedermann sieht hin.⁴¹

Erst dieser allein durch das beharrliche Herandrängen der Werke beförderte Anflug von Selbsterkenntnis schafft, man kann es eigentlich nur mit der entsprechenden Kategorie aus der antiken Tragödie bezeichnen, einen fundamentalen, handlungslenkenden Umkehrpunkt der ›Anagnorisis‹.

JEDERMANN sieht ihr in die Augen
Wie du mich sehnlich siehest an
Ist mir, als hätt in meinem Leben
Nit Freund, noch Liebste, nit Weib noch Mann
Mir keinen solchen Blick gegeben.

WERKE

O Jedermann, daß du so später Stund
Dich kehrest zu meinem Aug' und Mund!⁴²

Der Moment, in dem der um sein ewiges Seelenheil besorgte Protagonist von den eigenen Werken erblickt wird, ist ein geradezu zwin- gender Augenblick von höherer Theatermagie. Denn mehr als jede externe Strafinstanz greift diese Form der Rechenschaftslegung auf das intrinsische Verantwortungsgefühl des handelnden Subjekts selbst zurück, der Handelnde erblickt in seinem Gegenüber betroffen die ganze Kläglichkeit seines eigenen Erdendaseins personifiziert. Neben seiner genuin moraltheologischen Bedeutung bringt das Konzept der ›Werke‹ für Hofmannsthal indes einen hochsensiblen künstlerischen Aspekt zur Geltung. Denn zunehmend war sich der Autor bereits zum Ende der 1900er-Jahre der Streuung und Vielgestalt seines literari- schen Œuvres als eines publizistischen Problems schmerzlich bewusst geworden. Hofmannsthal hatte sich nolens volens mit jedem Projekt, mit jeder Kooperation aufs Neue den heteronomen medialen Formen und Gattungszwängen des jeweiligen Arbeitszusammenhanges ange- passt – so sehr, dass darüber die eigene Signatur seines Schreibens verloren zu gehen drohte. Rückblickend befand der Autor gegenüber seinem Verleger, als es in den 1920er-Jahren um die Einrichtung einer

⁴¹ SW IX, S. 81f.

⁴² SW IX, S. 82.

Werkausgabe ging, nur durch eine ebensolche editorische Sammlung könne sein »Lebenswerk« überhaupt erst »in Erscheinung treten«, da es im Sukzess ebenso »vielförmig« wie sein »Publicum vielfältig und zersplittert« sei; »zäh haben die einen das eine, die andern das Andere festgehalten«. ⁴³ Hofmannsthal argumentiert, er habe in seinem reichen literarischen Gattungsspektrum stets »die Formen zu erfüllen« gesucht und kaum je »zwei Werke« geschaffen, »welche völlig der gleichen Stilform angehören«. Die Versuchsfreudigkeit des Autors, die Diversität der Texte und ihrer Adressaten ordnen »die Werke« (man beachte auch hier den allegorischen Plural) am Gegenpol einer stringenten »Werkpolitik«, ⁴⁴ gleichsam also in einer medialen Diaspora, ein. Besitzt, von daher gesehen, der Gedanke nicht eine gewisse Plausibilität, dass in der von Vergeblichkeits-Ahnungen durchwirkten Selbstbegegnung Jedermanns mit seinen Werken auch die niemals zu stillenden Selbstzweifel Hofmannsthals mitsprechen?

⁴³ Brief Hofmannsthals an S. Fischer, 25. Februar 1922; Samuel Fischer / Hedwig Fischer, Briefwechsel mit Autoren. Hg. von Dierk Rodewald und Corinna Fiedler. Mit einer Einführung von Bernhard Zeller. Frankfurt a.M. 1989, S. 550; das folgende Zitat ebd., S. 551.

⁴⁴ Steffen Martus, *Werkpolitik: Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin 2007.

