

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

Die Korrespondenz von Arthur Schnitzler mit Isabella und Zinaida Vengerova Tancredi de Visan Essay über den Symbolismus Alexander Honold Wer ist Jedermann? Heinz Rölleke Der Librettist auf Abwegen Hans Richard Brittnacher Das Desaster des Ersten Weltkriegs in Hofmannsthals »Der Turm« (1924/25/26) Manfred Schneider Nietzsches Klage über den »femininischen Stimmklang« in der Philologie Thomas Nolte Eine Lektüre von Arthur Schnitzlers »Professor Bernhadi« Anatol Heller Perutz' »Zwischen Neun und Neun«

30/2022

Rombach Wissenschaft

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
30/2022

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 30/2022

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Maximilian Bergengruen · Alexander Honold · Gerhard Neumann (†)

Ursula Renner · Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg (†)

 **rombach**
wissenschaft

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-96821-924-0 (Print)

ISBN 978-3-96821-925-7 (ePDF)

1. Auflage 2022

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2022.

Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach

Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Die Korrespondenz von Arthur Schnitzler mit Isabella und
Zinaida Vengerova

Herausgegeben von Konstantin Asadowski und Martin Anton Müller

7

Tancredi de Visans »Essai sur le symbolisme« (1904)

Kapitel II

Herausgegeben und übersetzt von Rudolf Brandmeyer und Friedrich Schlegel

95

Alexander Honold

Wer ist Jedermann?

Das Drama zwischen Botschaft und Adressat

145

Heinz Rölleke

Hugo von Hofmannsthal

Der Librettist auf Abwegen

171

Hans Richard Brittnacher

Der traumatisierte Heros

Das Desaster des Ersten Weltkriegs in Hofmannsthals

»Der Turm« (1924/25/26)

175

Manfred Schneider

Castraten am Conjekturenwebstuhl

Nietzsches Klage über den »femininischen Stimmklang« in der

Philologie

197

Thomas Nolte

Komische Kuren

Eine Lektüre von Arthur Schnitzlers »Professor Bernhardt« vor dem
Hintergrund von Molières Arzt-Stücken

219

Anatol Heller
Uchronie des Augenblicks
Leo Perutz' »Zwischen Neun und Neun«
247

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
Mitteilungen
273

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
281

Anschriften der Mitarbeiter
293

Register
295

Die Korrespondenz von Arthur Schnitzler mit Isabella und Zinaida Vengerova

Herausgegeben von Konstantin Asadowski und Martin Anton Müller

Ein Fund im Nachlass der Familie Vengerov, der im Puškinskij-Dom in Sankt Petersburg aufbewahrt wird, bildet den Ausgangspunkt für die vorliegende Edition.¹ Er erlaubt es, einige Vorgänge der bislang von der Forschung nur unzureichend gewürdigten Beziehungen Arthur Schnitzlers (1862–1931) zu Russland neu zu beleuchten und besser zu verstehen.

Die bis heute relevanteste Arbeit zu Schnitzler und Russland stammt von Elisabeth Heresch und wurde vor vierzig Jahren veröffentlicht.² Alexander Belobratow zählt 2014 in einer Überblicksdarstellung gerade vier weitere Beiträge auf, die seither zu einzelnen Aspekten erschienen sind.³ Das verwundert. Die Entstehung von Schnitzlers Ruhm in Russland verlief getrennt von dem in Österreich und Deutschland, ausgehend von seinem andernorts kaum rezipierten frühen Theaterstück »Das Märchen« (1893).⁴ Im Jahrzehnt vor den »Gesammelten Werken«, die von S. Fischer 1912 zu seinem fünfzigsten Geburtstag aufgelegt worden waren, existierten bereits zwei russischsprachige Werkausgaben. Seine Popularität, über die Schnitzler vor allem durch persönliche Kontakte zu Russland auf dem Laufenden gehalten wurde, erwies sich finanziell als wenig ertragreich. Weder Österreich-Ungarn noch Russland waren der Berner Konvention von 1887

¹ Wir danken der Großnichte Electra Young für die Erlaubnis, die Briefe Isabella Vengerovas veröffentlichen zu dürfen.

² Elisabeth Heresch, *Schnitzler und Russland. Aufnahme, Wirkung, Kritik*. Wien 1982 (Diss. Universität Graz 1976).

³ Alexander Belobratow, *Internationale Wirkung und Rezeption. Russland und Osteuropa*. In: *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas und Michael Scheffel. Stuttgart 2014, S. 358–363.

⁴ Am 12./25. Oktober 1902 fand am von Fedor Korš (1852–1923) geleiteten Teatr Korša in Moskau die russische Erstaufführung statt.



Abb. 1: Zinaida Vengerova, Nachlass Frederick Gutekunst, Curtis Institute of Music Archives, Philadelphia

beigetreten, und in Russland galt jeder Text, der nicht im Land erst- veröffentlicht wurde, als urheberrechtsfrei. Auf diese Weise hatte sich eine ganze Berufssparte von Raubübersetzerinnen und -übersetzern gebildet, die im Westen erschienene Publikationen geschickt und rasch ins Russische brachten.

In Hinsicht auf die russische Rezeption sind zwei Korrespondenzkomplexe in Schnitzlers Nachlass von besonderem Interesse. Der erste umfasst die Briefe mit dem Übersetzerhepaar Petr Isaevič Zvezdič (deutsch Peter Rotenstern, geb. 1868 Odessa, deportiert 1944 ins KZ Auschwitz) und Anna Tesi-Rotenstern (geborene Topousi, geb. 1871 Odessa, Sterbedatum unbekannt). Er war um die Jahrhundertwende als Korrespondent in Wien tätig und berichtete in russischen Blättern aus Österreich. Der zeitliche Fokus liegt auf der Zeit von 1903 bis 1909 und überlappt sich damit leicht mit der Zeitspanne von 1907 bis 1912, in der eine andere umfangreichere Korrespondenz mit Russland hauptsächlich geführt wird, jene mit den Schwestern Zinaida (geb. 1867 Suomenlinna bei Helsinki, gest. 1941 New York City) und

Isabella Vengerova (geb. 1877 Minsk, gest. 1956 New York City). Auch in dieser gibt es einen zeitlichen Fokus von wenigen Jahren, in denen Schnitzler versucht, besseren Zugang zu russischen Theatern und zum Buchmarkt zu bekommen. Nachdem dieser zweite Versuch gleichfalls nicht die gewünschten Resultate gezeigt hat, dürfte er, soweit die Quellen bekannt sind, aufgegeben haben.



Abb. 2: Isabella Vengerova, Museum des Puškinskij Dom in St. Petersburg

Zinaida Vengerova und Isabella Vengerova sind im deutschsprachigen Raum weitgehend unbekannt geblieben.⁵ Die eine machte sich einen Namen als Vermittlerin und Übersetzerin moderner westeuropäischer ästhetischer Strömungen in Russland, die andere als Klavierpädagogin in St. Petersburg und vor allem im Exil in Philadelphia (USA). Ihr Neffe Nicolas Slonimsky, die Künstler Dimitri Tiomkin und Leonard Bernstein gehören zu den berühmtesten Schülern, die sie am Peters-

⁵ Immerhin existiert für Isabella ein deutschsprachiger Wikipedia-Eintrag, der aber gegenwärtig mehr Entwurfscharakter hat: https://de.wikipedia.org/wiki/Isabelle_Vengerova [22.04.2022].

burger Konservatorium und später am Curtis Institute im Klavierspiel unterrichtete. In der Literatur sowohl über Zinaida⁶ wie über Isabella Vengerova⁷ wird die Verbindung nach Wien und zu Schnitzler nur knapp erwähnt. Die vorliegenden Briefstücke verhelfen nun zu einer genaueren Kenntnis der personellen und wirtschaftlichen Verflechtungen zwischen den kulturellen Zentren Petersburg und Moskau auf der einen und Wien auf der anderen Seite. Sie beleuchten jenen Personenkreis, der Schnitzler mit dem russischen Kulturbetrieb in Verbindung brachte. Und sie erweitern unser Wissen um zwei Mitglieder der bedeutenden jüdisch-russischen Familie Vengerov beträchtlich.

Zwei Generationen der jüdisch-russischen Familie Вeнгерoв – die Transliterationen variieren zwischen Wengeroff, Wengerow, Vengerow sowie Vengerov und werden von uns in der zu Lebensende verwendeten Fassung benutzt – verhalfen der Familie zu ihrer Bedeutung. Berühmt wurde in der ersten Generation Pauline Vengerova (geborene Epstein, geb. 1833 Bobruysk, gest. 1916 Minsk). Sie publizierte 1908 und 1910 zwei Bände »Memoiren einer Großmutter« auf Deutsch. Zu dem Zeitpunkt war sie über siebzig und schilderte in diesen Erinnerungen das traditionelle jüdische Leben in Russland zur Mitte des 19. Jahrhunderts und den stattfindenden sozialen Wandel. Die von ihr vertretene orthodoxe Religionsausübung steht im deutlichen Widerspruch zu den Lebensläufen jener ihrer sechs Kinder, die das Kleinkindalter überlebten und es durch Religionswechsel, Teenagerschwangerschaft, Literaturstudium und weitere derartige »Vergehen« dazu brachten, dass die Mutter in ihrer Autobiografie ihre Kinder nur sporadisch erwähnte und nicht einmal alle namentlich nannte.⁸ Drei von ihnen sind für unsere Edition von Interesse. Der Enkel Slonimsky macht die Be-

⁶ Rosina Neginsky, Zinaida Vengerova. In Search of Beauty. A Literary Ambassador between East and West. 2nd revised edition. Frankfurt a.M. 2006.

⁷ Vgl. Joseph Rezits, Beloved Tyranna. The Legend and Legacy of Isabelle Vengerova. Bloomington 1995. Das Wissen über die russische Zeit stammt darin von Nicolas Slonimsky (1894–1995), der sie auch in seiner Autobiografie »Perfect Pitch. A Life Story« (Oxford 1988) ausführlich würdigt.

⁸ Deutsch erschien keine zweite Auflage, aber in den USA hat Shulamit S. Magnus 2010 eine Übersetzung (Memoirs of a Grandmother. Berlin/Boston 2010 und 2014) sowie eine Biografie der Autorin vorgelegt (A Woman's Life, Pauline Wengeroff and Memoirs of a Grandmother. Oxford 2016) und mehrfach wissenschaftlich publiziert.

deutung der Familie Vengerov daran fest, dass Semyon Afanasievič Vengerov (1855–1920), ein in Russland bekannter Literaturforscher, Bibliograf und Professor an der Universität von St. Petersburg, bei Vladimir Nabokov in »Ada, or Ardour« als Puschkin-Experte auftritt.⁹ Damit scheint die literarische Ader der Familie begründet, der auch Zinaida folgte. Sie begann ab den 1890er-Jahren, etwa mit einem Aufsatz über den Symbolismus,¹⁰ als Kritikerin und Feministin dem russischen Publikum neuere westliche Kunstströmungen vorzustellen und durch Übersetzungen bekannt zu machen. Zudem publizierte sie auf Deutsch, Englisch und Französisch zur modernen russischen Literatur. Die geografische Breite, die sie umspannt, lässt sich auch an den Absendeorten ihrer Briefe an Schnitzler ablesen, die aus Russland, Spanien, Frankreich, England und Deutschland geschickt sind, wobei sie sich gegenüber Schnitzler nicht nur als Vermittlerin für Russland, sondern auch für Frankreich und England anträgt. Ihre private Lebenssituation bindet sie sowohl durch die Beziehung wie durch die Art der Beziehung an die progressive Petersburger Literaturszene. Sie lebte in einer *ménage-à-trois* mit dem 12 Jahre älteren Schriftsteller Nikolai Minski (1855–1937), der wiederum eine ihrer (deutlich jüngeren) Verwandten geheiratet hatte.¹¹ Ist der Bruch mit der jüdisch-orthodoxen Tradition bei Zinaida offensichtlich, lässt sich der von Leonard Bernstein geprägte Kosenamen »Tyranna«¹² für seine Klavierlehrerin Isabella als Fortschreibung der Regeltreue der Mutter auf neuem Gebiet sehen. In Isabellas Privatleben spielte ein weiterer Verwandter eine bedeutsame Rolle, der Sohn einer Kusine ihrer Mutter, der aus Odessa stammende Gesangspädagoge Leo Van-Jung (auch »Fan-Junk« oder »Fan-Jung«, 1866–1939).¹³ Isabella dürfte sich über

⁹ Rezits, *Beloved Tyranna* (wie Anm. 7), S. 44. Vgl. Vladimir Nabokov, *Ada, or Ardour. A Family Chronicle*. New York 1990, S. 259.

¹⁰ Поэты-символисты во Франции [Symbolistische Dichter in Frankreich]. In: *Вестник Европы* [Europäischer Bote], Jg. 27, Bd. 5, H. 9, September 1892, S. 115–143.

¹¹ Zinaida Vengerova und Minski heirateten erst nach Jahrzehnten, im Exil, fünf Jahre, nachdem er Witwer geworden war.

¹² Rezits, *Beloved Tyranna* (wie Anm. 7).

¹³ *Biographica*. In: Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1879–1931*. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig. Wien 1981–2000, *Tagebuch 1917–1919*, S. 416. Verweise auf

Jahrzehnte Hoffnungen gemacht haben, die Liebschaft zu legalisieren, woran ihm nicht gelegen war, wie mehrere Eintragungen in Schnitzlers »Tagebuch« zeigen.¹⁴ In seinen Erinnerungen spricht ihr Neffe Slonimsky von Van-Jung als Isabellas »first lover« und erwähnt, sie wäre von ihm mit 16 Jahren Mutter geworden, hätte das Kind aber abtreiben lassen.¹⁵ Anders als der Neffe, der nur eine Liebschaft der Tante kennt und sie von 1900 bis 1914 datiert,¹⁶ spricht Schnitzler in seinem Tagebuch davon, dass sie um die Jahrhundertwende mit dem Schriftsteller Jakob Wassermann (1873–1934) liiert gewesen sei und dass der Schachspieler und Philosoph Arthur Kaufmann (1872–1938) sie hätte heiraten wollen.¹⁷

Mit diesen Namen ist die personelle Verbindung der Vengerovs in den Kreis der Wiener Moderne und zu Schnitzler offengelegt. Leo Van-Jung sowie dessen Bruder Boris, der mit Hofmannsthal zur Schule gegangen war, und dessen Schwester Ida finden ab 1890 in Schnitzlers »Tagebuch« Erwähnung. Die Familie Van-Jung verkehrt zudem mit weiteren aufstrebenden literarischen Stars wie Richard Beer-Hofmann und Hugo von Hofmannsthal in Kaffeehäusern und teilweise privat. Es fehlen noch Franziska »Fanny« Mütter (1858–1919) und ihr Bruder Joseph (1860–1913), um den engeren Personenkreis abzustecken, in dem Freundschaften und freundschaftliche Kontakte untereinander bestanden haben dürften. Fanny Mütter war ebenfalls Gesangslehrerin, Joseph Mütter Konzertvermittler; Schnitzler konnte ausgezeichnet Klavier spielen und mochte das vierhändige Spiel, und seine Frau Olga (1882–1970) war Sängerin, sodass die Musik als verbindendes Element naheliegt. Sowohl Leo Van-Jung wie die Musik können zur Erklärung herangezogen werden, warum Isabella in Schnitzlers »Tagebuch« insge-

einzelne Einträge im Folgenden unter Angabe des jeweiligen Datums. Eine digitale Fassung ist unter <https://schnitzler-tagebuch.acdh.oeaw.ac.at> zugänglich.

¹⁴ Vgl. Schnitzler, Tagebuch, 19. April 1914, 14. Juni 1914, 24. Dezember 1921.

¹⁵ Slonimsky, Perfect Pitch (wie Anm. 7), S. 15 und Dear Dorothy. Letters from Nicolas Slonimsky to Dorothy Adlow. Hg. von Electra Slonimsky Yourke. Rochester 2013, S. 77.

¹⁶ Slonimsky, Perfekt Pitch (wie Anm. 7), S. 15.

¹⁷ Schnitzler, Tagebuch, 13. Januar 1910. Kaufmann korrespondierte zwischen 1905 (eine einzelne Postkarte 1903) und 1915 mit Isabella, seine Briefe sind wie jene Schnitzlers im Familienarchiv im Puškinskij Dom aufbewahrt.

samt 88-mal Erwähnung findet. Sie reiste ständig aus Petersburg nach Wien, um wenigstens ein paar Wochen mit Van-Jung verbringen zu können. Einzig ein Aufenthalt der Schwester Zinaida in Wien, die nur siebenmal im »Tagebuch« Erwähnung findet, lässt sich im Erwachsenenalter belegen. Am 24. Juni 1904 traf sie bei Beer-Hofmanns auf Schnitzler, später stießen auch Hugo und Gerty Hofmannsthal dazu.¹⁸ Weist der Umgang mit Isabella auf eine private Freundschaft, so blieb jener mit Zinaida auf einer geschäftlichen Basis.

Wann Isabella Vengerova und Arthur Schnitzler sich persönlich kennengelernt haben, lässt sich bestimmen. Zwar setzen die Erwähnungen im »Tagebuch« Schnitzlers 1903 ein und verdichten sich ab 1905, sie kannten sich aber länger.¹⁹ Nach Wien kam Isabella, weil sie Stunden beim Künstlerpaar Theodor Leschetizky (1830–1915) und Anna Nikolajewna Essipow-Leschetizky (1851–1914) nahm.²⁰ Am 23. März 1897 schrieb Richard Beer-Hofmann an Schnitzler, ein »Frl. Wengeroff (Russin)« möchte ihn und Hofmannsthal kennenlernen.²¹ Im März 1898 erschien Schnitzlers erste Novellensammlung, »Die Frau des Weisen«. Im September des Jahres publizierte Zinaida eine Besprechung – der erste belegte russische Text über den Wiener Dichter.²² Darin unternahm

¹⁸ Nur ein Korrespondenzstück Hofmannsthals an Zinaida Vengerova hat sich im St. Petersburger Archiv erhalten. In dem Brief vom 9. April [1908?] kündigt er die Fertigstellung von »Silvia im »Stern« an. Der Brief wird von uns zu einem späteren Zeitpunkt publiziert.

¹⁹ Nicht sehr wahrscheinlich ist eine Bekanntschaft aus Kindertagen. Die beiden Schwestern lebten mit ihrer Mutter 1881–1883 in Wien und besuchten hier die Schule. 1892 steht die Mutter Pauline neuerlich im Adressverzeichnis »Lehmann« als in Wien wohnhaft. In diesem Jahr starb ihr Ehemann und der Vater der Kinder, so dass dies einerseits für finanzielle Schwierigkeiten sorgte, andererseits aber den Freiraum entstehen ließ, in dem der Nachwuchs sich stärker von dem kulturellen orthodox-jüdischen Erbe lösen konnte.

²⁰ Arthur Holde, Werden und Wirken einer grossen Musikpädagogin. Unterhaltung mit Isabelle Vengerova. In: Aufbau, Bd. 14, Nr. 16, 16. April 1948, S. 22. Um bei Leschetizky Stunden zu nehmen, kam 1899 auch Clara Clemens mit ihrem Vater Mark Twain nach Wien.

²¹ Richard Beer-Hofmann an Arthur Schnitzler, 23. März 1897. In: Arthur Schnitzler, Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren. Digitale Edition. Hg. Martin Anton Müller und Gerd Hermann Susen, <https://schnitzler-briefe.acdh.oeaw.ac.at>, Brief L00660 [05.05.2022].

²² Z. V. [=Zinaida Vengerova], Arthur Schnitzler. Die Frau des Weisen. Novelletten. Berlin 1898. In: Вестник Европы, Jg. 33, Bd. 193, H. 9, September 1898, S. 423–428.

sie eine Abgrenzung der österreichischen Literatur von der deutschen und betonte Schnitzlers Nähe zu der französischen: Er steht

unter dem Einfluss des gegenwärtigen Frankreichs, er hat aus dem Umgang mit der französischen Lebensart und Literatur eine seltsame Mischung entnommen – eine seltsame Mischung von leichtsinniger Aufschneiderei und einem Drang nach äußeren und lauten Vergnügungen des Lebens gemeinsam mit einer halb mystischen Neigung für den Todesgedanken und dafür, wie der Tod in lebenden Menschen zum Vorschein kommt.²³

Die Korrespondenz zwischen den beiden Schwestern, die bislang unveröffentlicht ist, behandelt mehrfach Schnitzler und den Kreis der Jung-Wiener. Kurz nachdem die Besprechung erschienen war, schrieb Zinaida in einem undatierten Brief an ihre Schwester in Wien:

Du musst im Septemberheft des ›Vestnik Evropy‹ meine Bemerkungen über Schnitzler lesen. Ich bin begeistert von ihm. [...] Einige Szenen sind wunderbar schön. Offenbar kennst Du ihn, Schnitzler. Wie konntest Du Dich in ihn nicht verlieben? Er ist wahrscheinlich ein kluger und raffinierter Mann – ich bin nach der Lektüre der Noveletten ganz bezaubert von ihm.

Am 17. Oktober schrieb Isabella ihrer Schwester, sie habe den Sonderdruck der Besprechung erhalten und werde ihn »dieser Tage« an Schnitzler weiterleiten, womit der späteste Zeitpunkt benannt ist, an dem die drei Korrespondenzpartner voneinander wussten.²⁴ Zinaida wurde zwei Jahrzehnte lang die führende Kennerin Schnitzlers in Russland, die regelmäßig sein Werk besprach.

Die hier abgedruckten Briefe setzen erst nach knapp einem Jahrzehnt, 1907, ein. Bis zum Frühling 1913 wurden sie in einiger Regelmäßigkeit getauscht. Während von der Korrespondenz mit den Rotensterns nur die Briefe an Schnitzler überliefert sind sowie jene Teile, die Schnitzler seiner Sekretärin in die Schreibmaschine diktierte und die als Durchschlag in seinem Nachlass liegen, ist die Überlieferungssituation bei den Schwestern Vengerova besser. Zu den im Petersburger Ar-

²³ Ebd., S. 424.

²⁴ Konstantin Asadowski, Венский акцент. Федор Сологуб и его переводчик [Wiener Akzent: Fjodor Sologub und sein Übersetzer]. In: Русская литература, Nr. 1, 2020, S. 122–145, hier: S. 124. Vgl. auch Neginsky, Zinaida Vengerova (wie Anm. 6), S. 154.

chiv überlieferten Originalen kommen Gegenbriefe und Durchschläge an den beiden Verwahrorten von Schnitzlers Nachlass, in der Cambridge University Library und im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar. Dadurch kann die Geschäftspost, die sich mit privater Korrespondenz verbindet, hier erstmals weitgehend vollständig veröffentlicht werden. Das letzte Korrespondenzstück stellt eine Postkarte aus der Schweiz dar, die Passprobleme Van-Jungs nach dem Kriegsausbruch im Sommer 1914 thematisiert. Der Weltkrieg und die Revolution von 1917 in Russland haben zur Folge, dass persönliche Treffen abbrechen. Am 6. August 1920 notierte Schnitzler freudig, dass Isabella Vengerova am Leben sei und ihr die Flucht aus dem kommunistischen Petrograd nach Stockholm gelungen war. Im nächsten Jahrzehnt traf man sich noch gelegentlich in Wien und Berlin, doch übersiedelte Isabella 1923 nach New York und ließ die Beziehung zu Van-Jung endgültig hinter sich.

Der vorliegende Briefwechsel macht kulturelle Transfers zwischen Wien und Petersburg nachvollziehbar, beschreibt die Vorgänge um die Uraufführung von »Das weite Land«, die am 2. November 1910 auf Russisch stattfand und die Anstrengungen, mit denen sich Zinaida als freischaffende Kulturvermittlerin in ganz Europa behaupten konnte.

Als Ausblick und Einbettung in größere Vorgänge lässt sich eine Spur verfolgen, die von diesem Briefwechsel und der angedachten, aber letztlich nicht erfolgten Inszenierung von »Das weite Land« durch Konstantin Stanislavskij hin zur amerikanischen Bühnenpraxis reicht. Denn wenn auch das Stück nicht von ihm inszeniert wurde, war spätestens zu diesem Zeitpunkt Stanislavskij im Haus Arthur Schnitzlers ein geläufiger Name, und so verwundert es nicht, dass sich auch der Sohn Heinrich Schnitzler (1902–1982) für dessen Regiepraxis interessierte. Als Heinrich ins Exil in die USA ging und Regie an der University of California in Los Angeles unterrichtete, stellte er fest, dass hier ein deutlich abweichendes Verständnis von Stanislavskij vorherrschte. Dabei handelte es sich nicht nur um eine akademische Frage, sondern dies hatte unmittelbare Auswirkungen auf die gerade populärste Methode, nach der Schauspielerinnen und Schauspieler ihr Handwerk lernten. Lee Strasberg hatte das »method acting« seit den 1920er-Jahren in explizitem Rückbezug auf Stanislavskij entwickelt. Heinrich

Schnitzler verfasste einen Aufsatz, in dem er erklärte, wie die gekürzte amerikanische Ausgabe von Stanislavskijs Erinnerungen – »An Actor Prepares« (1936) – Missverständnisse förderte und Irrtümern Vorschub leistete. Damit eröffnete er eine Debatte über die richtige Stanislavskij-Exegese, die wegen ihrer Auswirkungen auf das »method acting« mehrere Jahrzehnte lang kontrovers geführt wurde.²⁵ Letztlich reisten auf diese Weise nicht nur zwei der drei Protagonistinnen und Protagonisten des vorliegenden Briefwechsels in die USA, sondern es fanden auch Ideen daraus ihren Weg über den Atlantik.

Beschreibung der Korrespondenz

Die überlieferte Korrespondenz zwischen Arthur Schnitzler und den beiden Schwestern umfasst 55 Stücke, wobei 27 von Schnitzler verfasst wurden. 18 stammen von Zinaida Vengerova, Isabella Vengerova zeichnet für neun verantwortlich. Leo Van-Jung ist der Empfänger eines Briefes sowie gemeinsam mit Isabella Mitverfasser einer Karte. Die Briefe Schnitzlers an Isabella Vengerova werden heute in der Handschriftenabteilung des Instituts für russische Literatur (Puškinskij Dom) an der Russischen Akademie der Wissenschaften in Sankt Petersburg aufbewahrt (IRLI, Bestand 39). Für zwei davon sind die Durchschläge des mit der Schreibmaschine getippten Texts im Nachlass Schnitzlers im Deutschen Literaturarchiv in Marbach am Neckar (DLA) erhalten (30. März 1912, 9. April 1912; DLA, A:Schnitzler, 85.1.2191). Ebenfalls aus dem Marbacher Bestand stammen die 16 Briefdurchschläge Schnitzlers an Zinaida Vengerova, die an Stelle der nicht überlieferten, aber versandten Briefe wiedergegeben werden (A:Schnitzler, 85.1.2190). Schließlich finden sich in Marbach die beiden Leo Van-Jung betreffenden Objekte, die gemeinsame Karte mit Isabella Vengerova (A:Schnitzler, 85.1.4821) und der Durchschlag des Briefes von Schnitzler an ihn (A:Schnitzler, 85.1.2113). Im Nachlass Schnitzlers in der Cambridge University Library werden sowohl die anderen neun Schreiben Isabella Vengerovas aufbewahrt (B 837) als auch jene 17

²⁵ Sharon Marie Carnicke, *Stanislavsky in Focus. An Acting Master for the Twenty-First Century*. 2. Aufl. London/New York 2009, S. 76.

Briefe ihrer Schwester (B 310). Im selben Bestand wie die Briefe Schnitzlers an Isabella Vengerova in St. Petersburg befindet sich auch die nicht fertiggeschriebene Postkarte Zinaida Vengerovas (Liste 5, Nr. 1035). Im Druck erschien bislang nur Schnitzlers Brief an Zinaida Vengerova vom 23. Januar 1910, der in der Briefauswahlausgabe: »Arthur Schnitzler, Briefe 1875–1912«. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1981, S. 624–625 aufgenommen ist. Die Datierung in der Titelzeile der Briefe enthält immer die gregorianische Angabe, während von den beiden Schwestern üblicherweise zuerst das gregorianische und dann das julianische genannt wird.

Editionsprinzipien

Die Wiedergabe bringt die finale Textstufe. Einfügungen des jeweiligen Verfassers wurden eingearbeitet, Streichungen werden übergangen. Eine Fußnote am Ende jedes Briefes liefert eine Beschreibung des Archivzeugens, samt Schriftart und Schreibmaterial. Spätere Hinzufügungen durch die Empfänger oder das verwahrende Archiv sind vermerkt (mit Ausnahme einer etwaigen Archivsignatur). Geminationen von n und m mit Überstrich wurden aufgelöst (>mm«, »nn«), das bei Schnitzler vorkommende Schaft-s (>f«) durch ein rundes ersetzt. Unterstreichungen des Briefschreibers sind kursiv. Wechsel zu lateinischer Kurrentschrift innerhalb eines Textes in deutscher Kurrent sind als Kapitalälchen realisiert. Spitze Klammern markieren unsicher Gelesenes; der verlorene Text durch Papierverlust im Brief vom 2. Februar 1907 wird durch Ergänzungen in eckigen Klammern rekonstruiert. Absende- und Empfangsadressen werden vorangestellt, ansonsten aber keine Verschiebung von Textzeilen unternommen. Die Rechtschreib- und Grammatikfehler beider Schwestern sind nur dann behoben, wo das Verständnis erleichtert ist. Davon umfasst ist auch die Zeichensetzung. Zusätze der Herausgeber werden mit eckigen Klammern markiert, die wenigen Eingriffe in den Fußnoten beschrieben.

Im Kommentarbereich werden folgende Regeln angewandt: Namen werden in wissenschaftlicher Transliteration wiedergegeben, Werk- und Zeitschriftentitel im kyrillischen Original mit beigelegter Übersetzung.

1. Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 4. Januar 1907

St. Petersburg
Englischer Quay, 62
22. 12 906 / 4. 1. 907

Sehr geehrter Herr Doktor,

Meine Schwester wird Ihnen mündlich²⁶ u. ausführlich meinen Vorschlag ausrichten u. ich füge nur einiges zu um die Sache zu erklären.

Wir haben hier in Petersburg ein neues Theaterunternehmen, das Sie vielleicht[t] interessant finden werden. An der Spitze steht eine der besten russischen Schauspielerinnen, Frau Komissarjevskaja²⁷ und ihr Regisseur, Herr Meyerhold,²⁸ ein Schüler von Stanislavsky. Der Zweck des Theaters ist einen Schritt weiter vom realistischen Moskauer Thea-

²⁶ Isabella Vengerova reiste zum Weihnachts- und Neujahrsfest nach Wien und kehrte im Januar 1907 nach St. Petersburg zurück. Isabella dürfte die Übermittlung des Briefes unternommen haben, jedenfalls ist er im Tagebuch Schnitzlers im Zusammenhang mit ihrem Besuch am 13. Januar 1907 erwähnt: »Nm. Fr. Belle Wengerow bei uns. Brief ihrer Schwester, bezügl. Verwertung meiner Stücke in Rußland, Antrag der Komissarschewskaja. Mittheilung, dass ihre Nichte eben die Katharina im Ruf spielt, u. zw. – in Baku, wo das Stück wie beinah überall in Rußland großen Erfolg hat. Ich habe nichts davon.– Zustände in Rußland; Beschäftigung der künstlerischen Jugend mit aussichtslos metaphys. Fragen, was Belle W. Herzustände verschlimmert.–« Bei der Nichte handelt es sich um die Schauspielerin Yulia Leonidovna Slonimskaja (1887–1957), Tochter einer weiteren Schwester der Vengerovs; sie war Ende 1906/Anfang 1907 bei einer Theatertruppe in Baku engagiert. Dass hier eine Aufführung von »Ruf des Lebens« stattfand, lässt sich aber nicht belegen. Jahre später machte sie sich im Exil mit zahlreichen Aufsätzen über Theater, Literatur und Kunstgeschichte einen Namen und wurde Mitte der 1920er Jahre Gründerin eines russischen Puppentheaters in Paris.

²⁷ Vera Fjodorovna Komissarževskaja (1864–1910) gehörte zu den berühmtesten und erfolgreichsten Schauspielerinnen der Zeit. 1904 gründete sie ihr eigenes Theater. Sie bemühte sich darum, teilweise in Absprache mit Isabella und Zinaida Vengerova, von Schnitzler die Aufführungsrechte zu erwerben. Am 6./19. Februar 1906 wurde in ihrem Theater vier Tage vor der ersten deutschen Inszenierung Schnitzlers »Der Ruf des Lebens« uraufgeführt, die Übersetzung stammte von Peter Zvezdič (Rotenstern) und Anna Tesi. Komissarževskaja übernahm die Rolle der Marie. Im Folgejahr wurde Hofmannsthal's »Die Hochzeit der Sobeide« inszeniert (mit Komissarževskaja in der Titelrolle).

²⁸ Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd (1847–1940), Schauspieler und Regisseur. Er war nur in den Jahren 1906 und 1907 für Vera Komissarževskaja als Regisseur tätig.

ter²⁹ zu machen, und ein stylisierendes Theater zu schaffen – von der Analyse der Detailausarbeitung zur Synthese, zum Herausbringen der Seele des Kunstwerks. Das Aktive wird zum Minimum reduziert, das Statische in den Vordergrund gerückt, das »Spielen« soll verschwinden, die Handlung dem Gedanken untergeordnet. Dabei wird dem malerischen Effekt eine grosse Rolle zugeteilt; das Theater hat sehr talentierte Künstler als Mitarbeiter, die Abtönung der Farben, das Symbolische der Inszenierung tritt mit größ[t]em Verständniß hervor. Die Direktion treibt die Sache mit großem Eifer u. hat viel Anklang. Außer russischen Originalstücken hat man in dieser Saison »Hedda Gabler« u. Maeterlinks »Soeur Beatrice« u. »Das Wunder des heil. Antonius« in dieser neuen symbolist.-stilisierenden³⁰ Art aufgeführt u. die künstlerische Idee – dank auch dem grossen Talent der Kommissarjevskaja – ist jedesmal mit viel Erfolg sehr zur Geltung gebracht worden.

Nun zu meinem Vorschlag: das Theater wendet sich an Sie mit der Bitte, ob sie uns ein neues Stück *im Manuscript* geben können. Wenn Sie etwas haben, das Sie mit großer Aufmerksamkeit u. wirklichem Können aufgeführt sehen möchten – so bitten wir es uns für Petersburg zu überlassen. Ich als Uebersetzerin stelle Ihnen die Hälfte des Honorars zum Verfügen. Selbstverständlich würde dann das Stück deutsch nicht *vor* der Aufführung³¹ in diesem Theater erscheinen – sonst kann es ja jeder gratis übersetzen u. aufführen.

Wenn Sie jetzt etwas haben u. mir das Manuscript schicken würden, könnten wir sofort entscheiden, ob das Theater es in sein Repertoire einschließen kann u. dann mit Ihnen verhandeln.

Es handelt sich um ein Stück für die nächste Saison – müßte aber schon jetzt entschieden werden.

²⁹ Gemeint ist das Moskauer Künstlertheater.

³⁰ Im Original: »stieliesirenden«

³¹ Dies ist ein zentrales rechtliches Argument, das in der Korrespondenz mehrfach thematisiert wird und das kurz so wiedergegeben werden kann, dass ein Copyright in Russland nur angemeldet werden konnte, wenn ein Werk nicht bereits an einem anderen Ort veröffentlicht worden war.

Alles nähere sagt Ihnen dann mündlich meine Schwester u. ich benütze nur noch die Gelegenheit Ihnen die besten Grüße zu senden, falls Sie sich noch unserer kurzen Bekanntschaft entsinnen.

Hochachtungsvoll
Zinaida Wengerowa³²

2. *Isabella Vengerova an Arthur Schnitzler, 2. Februar [1907]*

Petersburg, 20 Januar³³
62, Englischer Quai

Sehr geehrter Herr Doctor, die Sache mit der theatralischen Gesellschaft³⁴ ist gar nicht so glänzend, wie ich es mir gedacht und Ihnen erzählt habe. Sie zahlen 15 Rubel einmal in Ihrem Leben, werden dafür aber nur – im Manuscript geschützt, d. h. Sie bekommen $\frac{1}{3}$ des Uebersetzerhonorars, so lange Ihr Stück nicht gedruckt erscheint. Ein jeder Uebersetzer giebt Ihnen aber mit Vergnügen die Hälfte für ein Manuscript, weil die erste Uebersetzung immer mehr Chancen aufgeführt zu werden hat, selbst wenn später noch 20 Uebersetzungen des schon gedruckten Stückes erscheinen. Es thut mir sehr leid Sie in Ihrer Hoffnung für den in Baku³⁵ ruhig weiter sich aufführen lassenden »Ruf des Lebens« Honorar zu bekommen, zu enttäuschen. [Wenigstens] – bekommt so ein Uebersetzer wirklich nicht viel – 5 Rubel per Akt, von denen er noch Perzente an die T. G. abgiebt, die ihn von den Theaterentreprisen gegenüber schützt. – Hoffentlich, kommt bald ein ordentlicher Vertrag mit Russland und Sie kaufen sich für russisches Honorar eine wunderschöne Villa in der Krim am Schwarzen Meer.

³² Brief, 1 Blatt, 4 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENGERO<w>« 2) mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

³³ Da die Antwort am 17. Februar 1907 verfasst ist, dürfte es sich um eine Datumsangabe des julianischen Kalenders handeln. Das wird auch durch den Inhalt bestätigt.

³⁴ Gemeint sein dürfte der 1904 in Sankt Petersburg gegründete Verein dramatischer und musikalischer Autoren (Союз драматических и музыкальных писателей), dessen Hauptaufgabe in der Wahrung von Autorenrechten lag. Russland trat erst 1995 der Berner Konvention von 1886 bei (immerhin 1973 der Genfer Konvention von 1952).

³⁵ Der Brief schließt an die mündliche Unterredung vom 13. Januar 1907 an, siehe die Anmerkung zum vorangehenden Brief.

– Meine Schwester grüsst Sie u. Frau Olga bestens. Und ich [sende] Ihnen auch meine be[sten] Grüsse.

Bella Wengerowa

Spielen Sie die Glasounoff-Symphonien³⁶ 4-händig? Das sollen Sie – die 7te besonders³⁷

3. Arthur und Olga Schnitzler an Isabella Vengerova, 17. Februar 1907

Wien, 17. 2. 907

liebes Fräulein Bella,

schönen Dank für Ihren Brief. Unter diesen Umständen hat es natürlich gar keinen Sinn für mich, dieser Gesellschaft beizutreten. Von Frau KOMISCHARSCHEWSKA [!] hab ich noch keine Nachricht.

Olga hat sich mit Ihren Karten sehr gefreut. Sie schreibt Ihnen dieser Tage selbst. Indessen hat auch Bruckmann das Heft der Zeitschrift gesendet in dem die blaue Dame³⁸ reproducirt war. Die Platte selbst existirt angeblich nicht mehr.

Bei uns gibts weiter nichts neues; wir singen und schreiben Stücke, gehn nicht selten in Concerte, beinah nie ins Theater, finden dass es nun aber lange genug Winter war und freuen uns sehr, Sie im Frühsommer wiederzusehen, und für mehr als eine Theestunde.

³⁶ Schnitzler beherrschte das Klavierspiel sehr gut. Werke des Komponisten Alexander Konstantinovič Glasunov (1865–1936), die er gespielt hat, erwähnt er mehrfach in seinem Tagebuch zwischen 1903 und 1919.

³⁷ Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »BELLA WENGERO<W>« und datiert: »1907?« 2) mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

³⁸ Das Porträt der Malerin Ekaterina Martynova gehört zu den bekanntesten Bildern von Konstantin A. Somov (1869–1939) und entstand zwischen 1897 und 1900. Die angesprochene Reproduktion erschien als »Bildnis« in: Die Kunst für Alle, Jg. 17, H. 20, 15. Juli 1902, S. 457.

Mit herzlichen Grüßen, auch an Ihre Schwester,
Ihr aufrichtig ergebener

Arthur Schnitzler

[handschriftlich O. Schnitzler:] Liebes verehrtes Fräulein, vielen, vielen Dank für die schönen Karten. Ich hatte gleich an Bruckmann³⁹ geschrieben, auch wegen anderer Somoff-Bilder, erhielt aber nur die ganz kleine Reproduktion der »Dame in Blau« und nichts sonst. Ich muss ihm irgendwie verdächtig gewesen sein. Nun wird »Die blaue Dame« schön gerahmt und in mein Zimmer gehängt. Die Lieder kenne ich nicht, ich werde sie mir nächstens ansehen, wenn ich ein bisschen mehr Zeit hab. Grüßen Sie Somoff, – kommt er nicht einmal nach Wien?

Ihnen selbst alles Herzliche und schreiben Sie manchmal eine Karte Ihrer Sie sehr verehrenden

Olga Schnitzler.⁴⁰

4. *Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 13. November 1907*

St. Petersburg
31. X/13 XI 907
Prachechny 12

Sehr geehrter Herr Schnitzler,

Ich bitte tausendmal um Verzeihung wegen verzögerter Antwort. Ich bin erst von ein paar Tagen nach Petersburg aus dem Auslande zurückgekehrt und kann jetzt erst Ihren Roman hier anzubringen suchen.

³⁹ Im Bruckmann Verlag in München erschien »Die Kunst für Alle« (1885–1944) – über Jahrzehnte eine der größten Kunstzeitschriften des deutschsprachigen Marktes. Hier dürfte es sich um den Verlagsleiter Hugo Bruckmann (1863–1941) handeln, den jüngsten Sohn des Verlagsgründers.

⁴⁰ Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift Arthur Schnitzler: schwarze Tinte, deutsche Kurrent; Handschrift Olga Schnitzler: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Archivalischer Zusatz: mit Bleistift von unbekannter Hand paginiert: »1« und »2«.

Es wäre ja ein leichtes es zu thun, wenn die russische Uebersetzung vor dem deutschen Original oder wenigstens gleichzeitig erscheinen könnte. Aber ich habe S. Fischer in Berlin gesprochen. Er läßt nur zu daß die russische Uebersetzung im gleichen Schritt mit dem deutschen Text in der Rundschau⁴¹ geht u. da wird folgendes kommen. Gesetzt der Fall eine Zeitschrift kauft das Manuscript u. beginnt im Januar das Drucken des Romans. Schon im nächsten Monat beginnt eine andere Zeitschrift unentgeltlich daßelbe und ist nur um zwei Wochen zurueck, da das deutsche Originalheft der Rundschau binnen einer Woche nach Erscheinen nach Petersburg kommt. So hat der Käufer beinahe gar kein Vorrecht vor dem, der nichts zahlt. Ich suchte es Herrn Fischer klar zu machen, um ihn zu bewegen das Manuscript dem rußischen Verleger zu überlassen damit russisch größere Stücke erscheinen können, als das Material jedes deutschen Heftes. Ich hoffe, sehr geehrter Herr Doctor, daß Sie mein Raisonement verstehen und vielleicht Fischer überreden darauf einzugehen. Mit einem Stück ist es etwas anderes. Es is[t] ganz da, und wenn man es nur kurze Zeit vor den andern hat, bringt man es auf die Bühne und kann dem Autor die Hälfte der Tantiemen zahlen. Ebenso mit einer kurzen Novelle, die auf einmal gedruckt werden kann. Wenn die zugleich mit dem Original erscheint kann man dem Autor Honorar zahlen, auch wenn andere dann unentgeltlich nachdrucken. Aber mit einem großen Roman, der sechs Monate lang in Fortsetzungen erscheint, hat der zahlende Verleger eigentlich nur Kosten u. kein Vorrecht. Ich sage Ihne[n] alle Schwierigkeiten, die Sie, hoffe ich, verstehen wollen werden. Und doch gebe ich die Sache nicht auf. Ich machte den Vorschlag einer unserer hervorragendsten Monatsschriften, »Wjestnik Evropy«⁴² (Europäischer Bote) Ihren Roman im Januar zu beginnen *aus dem Manuscript* und dafür Ihnen 25 Rubel per Druckbogen zu zahlen, was ungefähr 350

⁴¹ »Der Weg ins Freie« wurde zwischen Januar und Juni 1906 in sechs Teilen in »Die neue Rundschau« veröffentlicht. Der Satz des Buches lief parallel zur Zeitschrift. Die Buchausgabe konnte dann unmittelbar im Anschluss an den letzten Teildruck ausgeliefert werden.

⁴² Вестник Европы war eine der führenden, liberal orientierten Zeitschrift Russlands und erschien zwischen 1866 und 1918. Zinaida Vengerova war über Jahre Mitarbeiterin und schrieb vorwiegend Rezensionen westeuropäischer Neuerscheinungen.

Rubel (ungefähr 800–850 Kronen) für das ganze ausmachen würde – ich schätze nach Fischer's Angaben den Roman auf ungefähr 14–15 unsere[r] Druckbogen. Das wäre ein schöner Preis, en les circonstances.⁴³ Die Antwort werde ich heute in acht Tagen haben. Refusiert der Wjestnik Evropy werde ich andere Zeitschriften anfragen und alles dazu anwenden um doch etwas zu erzielen.

Ich möchte ja so gerne gegen das System unbezahlter Uebersetzungen ankämpfen – und hauptsächlich gerade Ihnen Honorar in Russland sichern. Hätten Sie ein Stück oder eine Novelle, so garantiere ich Ihnen sofortiges Honorar – aber auch für den Roman hoffe ich etwas thun zu können.

Nächste Woche hoffe ich Ihnen schon eine positive Antwort geben zu können. Inzwischen aber wäre ich *sehr* verbunden für eine Angabe des Titels und Inhalts. Ich weiß von Fischer aus, daß es viel um das moderne Wien handelt und die Rolle der Juden, möchte aber näheres wissen. Ist der Roman sehr judenfreundlich oder doch gegen die jüdische Bourgeoisie? Das ist wichtig um zu sehen welche Zeitschrift am geeignetsten für den Roman wäre.

Ihrer freundlichen Antwort entgegensehend
Hochachtungsvoll

Zinaida Vengerowa

Meine neue Adresse steht oben.

Meine Schwester Bella bittet ihren Gruß an Sie u. Ihre Frau Gemahlin zu übergeben.⁴⁴

⁴³ Französisch: unter den Umständen.

⁴⁴ Brief, 2 Blätter, 6 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent.

5. *Arthur Schnitzler an Zinaida Vengerova, 16. November 1907*

16. Nov. 07.

Sehr geehrtes Fräulein,

Vielen Dank für Ihr freundlich[es] Schreiben. Für heute nur eilig und unverbindlich die Mitteilung, dass der Roman den Titel führt »der Weg ins Freie«. Die Judenfrage spielt eine ziemlich starke Rolle in dem Buch, bildet aber durchaus nicht den alleinigen, auch nicht den hauptsächlichlichen Inhalt. Es kommen Christen und Juden aller Art darin vor. Man wird den Roman weder christen- noch judenfreundlich nennen können. Antisemitenfreundlich allerdings am wenigsten.

Ich muss Ihnen übrigens auch mitteilen, verehrtes Fräulein, dass im Laufe der letzten Wochen auch andre Anträge von russischer Seite an mich herangetreten sind, dass ich mich aber bisher bei den unsichern und finanziell anscheinend geringen Chancen nach keiner Seite hin entschieden habe.

Ihnen und Fräulein Bella herzlichen Gruss, auch von meiner Frau.
Ihr sehr ergebener

Fräulein Sinaida Wengerow, Petersburg⁴⁵

6. *Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 6. April 1908*

St. Petersburg
24. 3/6. 4 908
Glinkastrasse 3

Sehr geehrter Herr Doctor

Ich bringe Ihnen heute meinen innigsten Dank für den Einakter,⁴⁶ der mir einen seltenen Genuß durch seinen scharfen Modernismus

⁴⁵ Brief, 1 Blatt, 1 Seite, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »Wengerow«, »Ruß[and]« und vier Unterstreichungen).

⁴⁶ Gemeint ist »Komtesse Mizzi oder der Familientag«, der am 19. April 1909 in der »Neuen Freien Presse« erschien.

verschaffte. Das »Freie Weib« ist schon beinahe banal geworden aber die »Freie Mutter«⁴⁷ – die haben Sie geschaffen.

Ueber das Schicksal des Einakters werde ich Ihnen morgen oder in zwei Tagen genauen Bescheid sagen können. Jedenfalls bringe ich ihn gegen Honorar an – und sende Ihnen dann sofort die Hälfte. Dasselbe auch gilt für die Theatervorstellung. Die Hälfte der Tantiemen wird auf Ihrem Namen von unserem Verein einkassiert.

Nochmals meinen großen Dank. Der genaue Bericht folgt in einigen Tagen.

Was Ihren Roman betrifft, so haben wir (d. h. der Verlag Schipownik)⁴⁸ ja gleich gedacht daß Belepolsky⁴⁹ kaum ein größeres Unternehmen zu Ende führen kann. Der Herr aus Wilna⁵⁰ hat Ihren Roman gestern wieder dem Schipownik angeboten. Damit ist die Sache auf einem Umwege wieder zu uns gekommen.

Der Schipownik bittet um zwei Tage Bedenkzeit. Seine Bedingungen wären: Ihnen das Manuscript für 500 Kronen (sofort eingesendet) abzukaufen um so bald als möglich zu erscheinen. Im Falle Ihrer Zustimmung könnte die russische Uebersetzung doch nicht vor Juni

⁴⁷ Am Tag der Handlung beendet die titelgebende Figur eine Affäre mit ihrem Zeichenlehrer. Vor fast zwei Jahrzehnten hat sie ihr uneheliches Kind weggegeben und in Folge zwei Heiratsanträge des Kindsvaters ausgeschlagen. Zum Schluss zeichnet sich eine Reise mit dem Kindsvater und dem nunmehr erwachsenen Sohn ab.

⁴⁸ Der Petersburger Verlag ШИПОВНИК [Šipovnik/Hagebutte] wurde 1906 von Zinovij Grzebin und Solomon Kopelman gegründet. Er bestand bis 1918 und publizierte hauptsächlich zu Philosophie, Kunst und Theater. Einen besonderen Namen machte er sich zwischen 1907 und 1917 durch 26 Almanache, in denen Werke russischer Symbolisten (Leonid Andrejev, Alexander Blok, Valerij Brjussov, Fedor Sologub u.a.) gedruckt wurden. Die »modernistisch gefärbten« Almanache des Verlags Šipovnik« wurden als Konkurrenzprodukt zu den Büchern des demokratischen Знание [Znanie/Wissen, 1903–1913] wahrgenommen (siehe Anm. 80).

⁴⁹ Osip Romanovič Belopolskij (1879–1956), ein später bedeutender Verleger, der zu dieser Zeit noch für verschiedene den Sozialdemokraten nahestehende Verlage arbeitete.

⁵⁰ Benzion Katz (1875–1958), Journalist, Historiker und Zeitungsherausgeber. Im Nachlass Schnitzlers überliefert ist ein Schreiben Schnitzlers vom 30. März 1908, worin er an eine Buchausgabe die Bedingung knüpft, dass er vorab 1.000 Mark Garantiesumme bekomme und dass das Buch frühestens zwei, drei Tage vor der deutschen Ausgabe, um den 10. Juni 1908, erscheinen dürfe (DLA, HS. 1985.1.2288). Eine Reaktion von Katz, datiert mit 27. April 1908, begründet die Absage, den Roman zu verlegen, damit, dass bereits vier Übersetzungen parallel zum Erscheinen des deutschen Zeitschriften-drucks auf Russisch gemacht würden. (DLA, HS. 1985.1.3644).

erscheinen, also zu gleicher Zeit mit der letzten Lieferung der N. D. R. mit Ihrem Roman. Sie werden einsehen, daß dieses Honorar kein geringes is[t] – da in zwei Wochen nach unserer Ausgabe eine zweite u. dritte sofort erscheinen kann – *ohne* dem Autor zu zahlen.

Wenn also der Verlag – in zwei Tagen – entscheiden wird, daß er seinerseits die Sache unternehmen kann, werde ich Ihnen telegraphieren, u. falls die 500 Kronen Honorar Ihnen recht sind (Belepolski hat mehr versprochen, aber kann nicht halten er ist ein Winkelverleger),⁵¹ werde ich um das Ende des Romans in Korrekturen bitten.

Geht der »Schipovnik« auf die Sache *nicht* ein, werde ich Ihnen [das] sofort mittheilen.

Was Ihren Einakter betrifft, ist die Sache sicher. Es handelt sich nur darum wo ich es *am besten* anbringe.

Mit Dank und Gruß
Zinaida Vengerowa

Meine Schwester bittet ihren Gruß an Sie u. Frau Dr Schnitzler auszurichten.

Dr Kaufmann⁵² ist gestern abgereist.⁵³

⁵¹ Winkelverlag: abschätziger Ausdruck für einen unseriösen Verlag, der auch halblegale und illegale Sachen druckt.

⁵² Arthur Kaufmann verbrachte im April 1908 ein paar Tage in St. Petersburg.

⁵³ Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

7. Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 10. April 1908

St Petersburg
28. 3/10. 4 908
Glinkastrasse 3

Sehr geehrter Herr Doctor

Hiemit sende ich Ihnen 50 Rubel, was die Hälfte des Honorars für das Abdrucken⁵⁴ des Einacters »Comtesse Mizzi« ausmacht.

Was die Theatertantiemen anbetrifft, wird unsere Autorengesellschaft⁵⁵ die Hälfte für Sie eincassieren, wie ich es für Hauptmanns letztes Drama⁵⁶ gemacht habe. Die Notiz, die diesbezüglich im neuen Katalog der Autorengesellschaft stehen wird,⁵⁷ werde ich Ihnen einsenden.

Das Stück kommt als eine kleine Brochüre heraus u. wird sofort an sämtliche Theater versandt. Diese Saison ist, leider, bald zu Ende. Das Stück kann also erst nächsten Herbst⁵⁸ etwas tragen.

Jedenfalls seien Sie versichert, sehr geehrter Herr Doctor, das ich mir die größte Mühe gebe, Ihnen so viel als nur möglich Honorar aus Russland zu verschaffen.

Ich hoffe wir bekommen für die nächste Saison auch ein abendfüllendes Stück von Ihnen – und das soll Ihnen schon anständiges Honorar einbringen.

⁵⁴ Die Übersetzung von »Komtesse Mizzi« in der »autorisierten Übersetzung aus dem Manuskript« von Zinaida Vengerova erschien 1908 in St. Petersburg. Ein weiterer Druck erschien im selben Jahr im Verlag Польза [Nutzen] von Vladimir Antik in Moskau.

⁵⁵ Der Verein dramatischer und musikalischer Autoren, siehe Anm. 34.

⁵⁶ Das bezieht sich auf die von Zinaida Vengerova gemeinsam mit der Dichterin und Übersetzerin Ludmila Vil'kina (1873–1920, Ehefrau von Minski, vgl. Anm. 11) verantwortete Übertragung von »Kaiser Karls Geisel. Ein Legendenspiel«, die 1909 im Verlag Польза in Moskau erschien.

⁵⁷ Nicht nachgewiesen.

⁵⁸ Elisabeth Heresch listet eine Aufführung in Kiev 1908 (S. 169), was die Uraufführung wäre. In Schnitzlers Sammlung von Zeitungsausschnitten (Exeter, Box 26/2) ist eine deutschsprachige Besprechung einer Aufführung durch die St. Petersburger Gesellschaft von Liebhabern dramatischer Literatur überliefert, die eine Inszenierung des Einacters gemeinsam mit »Die Gefährtin« behandelt. Die handschriftlich ergänzte Datierung dürfte als »28/10 910« zu entziffern sein.

Nun mit dem Roman. Die Sache halte ich für abgemacht. Wir erscheinen russisch *anfang Juni n. d.*⁵⁹ Meine Versicherung wird Ihnen, hoffe ich genügen. Und außerdem wird es eine Riesenarbeit sein um wirklich Ende russischen Mai's fertig zu sein. Es bleiben nicht ganze zwei Monate für die ganze Uebersetzung und das Drucken. Das wird kaum genügen – u. wir werden eher um eine Woche später als früher erscheinen.⁶⁰

Ich erwarte das Ende des Manuscripts und bekomme gegen dessen Einhändigung 500 Kronen, die ich Ihnen sofort absenden werde.

Sie nochmals bestens dankend erwarte ich also den vollständigen Roman.

Mit den besten Grüßen

Zinaida Vengerowa⁶¹

8. *Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 1. Oktober [1908]*

San Sebastian
1 october

Sehr geehrter Herr Doctor

Ich sende Ihnen das Rundschreiben des Tolstoicomité in Petersburg – obgleich, wie ich glaube, Sie schon ein solches erhalten haben. Das Comité hat mich schon vor lange beauftragt Sie um einen Beitrag für das Tolstoialmanach⁶² zu bitten – schickte aber erst jetzt das Rundschreiben. Deshalb die Verzögerung. Jedenfalls ist noch Zeit bis zu 25 Oktober – u. wenn Sie schon bis jetzt nicht etwas eingesandt haben, hoffe ich daß Sie es jetzt thun werden. Das Buch soll Europas Gedanken über Tolstoi bringen – deshalb ist es so sehr zu wünschen

⁵⁹ Neuen Datums, also gregorianischer Zeitrechnung.

⁶⁰ Im Tagebuch erwähnt Schnitzler den Erhalt der russischen Ausgabe am 5. Juli 1908.

⁶¹ Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

⁶² Der Almanach – in der Form, wie ihn Zinaida Venegerova hier vorstellt – kam nicht zustande. Jedoch erschienen in Moskau 1909/1911 zwei Bände des »Internationalen Tolstoi-Almanachs«, herausgegeben von Petr Sergeenko.

daß keiner der Schriftsteller die wir in Rußland hochschätzen, fehlt. Man hofft also sehr auf Ihre Mitwirkung.

Ich sende Ihnen meinen Artikel über den »Weg« – im Europ. Boten im Juni⁶³ erschienen, mir erst jetzt als Abdruck geschickt. Wenn es Sie interessiert wird wohl Leo ... Golowsky⁶⁴ die paar Seiten deutsch Ihnen vorlesen. Ich bat seiner Zeit die Russkija Wjedomosti⁶⁵ Ihnen den Artikel⁶⁶ zuzusenden der dort über den Roman erschien. Hat man das gethan? Wenn ich jetzt nach Rußland komme werde ich alles was über den Roman erschienen zusammensuchen u. Ihnen einsenden.

Ich bleibe nur noch kurz im Auslande. Morgen reise ich nach Paris u. nach 8–10 Tagen nach Petersburg

Was giebt es bei Ihnen? Kommt ein Theaterstück im Winter u. wollen Sie es wieder mir anvertrauen, um so viel wie nur möglich daraus für Sie zu bekommen?

Wenn Sie jetzt was fertig hätten, wäre es sehr wichtig daß Sie mir das Manuscript nach Paris senden (Paris, poste restante Bureau de la rue du Louvre). Hin kommt es leichter als nach Petersburg – und wenn ich schon so früh in der Saison mit etwas von Ihnen komme (besonders wenn es ein Stück ist) – so kann ich schneller alles anbringen.

Ich hoffe auf ein Wort von Ihnen in Paris u grüße Sie aufs Beste.

Zin. Vengerowa⁶⁷

⁶³ Recte: Juli (Вестник Европы, Н. 7, Juli 1908, S. 377–383).

⁶⁴ In »Der Weg ins Freie« diente Leo Van-Jung als Inspiration für die Gestalt des Leo Golowsky, vgl. A. S., Tagebuch, 13. Januar 1910.

⁶⁵ »Русские ведомости« [Russischer Anzeiger] (1863–1918) war eine einflussreiche Moskauer Tageszeitung liberaler Ausrichtung.

⁶⁶ I. L.: Новый роман Артура Шницлера. In: Русские ведомости, Nr. 123, 29. Mai/6. Juni 1908, S. 3. Verfasser dürfte Isaak Osipowič Levin (geb. 1876) gewesen sein, der für die Zeitung über das Kulturleben im Ausland berichtete.

⁶⁷ Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENGEROW« 2) mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

8. Okt. 08.

Verehrtes Fräulein,

Besten Dank für Brief⁶⁸ und Artikel, den ich mir nächstens übersetzen lassen werde. Ob ich heuer mit einem Stück fertig werde, ist noch sehr unsicher. Bestehen irgend welche Chancen für die Aufführung der »Komtesse Mizzi« in Russland?

Ob ich über Tolstoi⁶⁹ etwas einsende[n] werde, weiss ich noch nicht. Mir liegen diese Sachen so gar nicht.. Ich werde übrigens sehn.

Ich grüsse Sie herzlich und hoffe dass die Cholera⁷⁰ schon erloschen ist, wenn Sie nach Petersburg kommen. Lassen Sie jedenfalls bald wieder von sich hören.

Ihr ergebener

Fräulein Sinaida Wengerow, Paris.⁷¹

⁶⁸ Im Original: »Bief«.

⁶⁹ Schnitzler verfasste einen Text als Antwort auf die Rundfrage. Er findet sich in seinem Nachlass (Cambridge University Library, A 17,1) mit dem Vermerk »nicht eingesandt«; Abdruck in Arthur Schnitzler, Aphorismen und Betrachtungen. Hg. von Robert O. Weiss. Frankfurt a.M. 1967, S. 325–326. Zuvor erschien ein Brief Schnitzlers an Vasilij Sobolevskij (1846–1913), den Chefredakteur der Moskauer Tageszeitung Русские ведомости. Darin schrieb er zum Tolstoi-Jubiläum: »Ersparen Sie mir bitte die Pflicht, mich im panegyrischen Stil darüber auszudrücken, was sich von selbst versteht« (Русские ведомости, Nr. 199, 28. August 1908, S. 2; Rückübersetzung aus dem Russischen). Im Nachlass Schnitzlers ist der Dank für die Zusendung des »Zettels« durch Dmitrij Nikolaevič Anučin, Redakteur der Zeitung und bekannter russischer Wissenschaftler, Akademiemitglied, überliefert (DLA, HS. 1985.1.4370).

⁷⁰ Im August 1908 brach in St. Petersburg eine Cholera-Epidemie aus, die fast zwei Jahre dauerte. Mehr als 20.000 Menschen erkrankten, etwa 4.000 starben.

⁷¹ Brief, 1 Blatt, 1 Seite, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »Wengerow«, »Ruß[and]« und vier Unterstreichungen).

Maison d'Éditions Schipovnik
Saint-Petersbourg, Nevsky 102. [Vordruck]

Berlin, 22 Juli 909

Sehr geehrter Herr Schnitzler

Ich wende mich an Sie als Vertreterin des russischen Buchverlags »Schipovnik« mit dem Vorschlag uns etwas von Ihren neuen Werken – sei es Drama oder Roman – in Manuskript gegen eine zu besprechende Summe zu überlassen. Würde es sich um ein Stück fürs Theater handeln so würde Ihnen außer dem Honorar für den Abdruck die Hälfte der Tantiemen zukommen. Unsere Bedingung wäre das Manuskript drei Monate vor dem Erscheinen in deutschem Original zu besitzen, damit wir einen Vorsprung vor den Uebersetzern die unentgeltlich aus dem gedruckten Exemplar übersetzen, haben. Für diesen Vorsprung ist der Verlag gerne bereit in gewisse Honorarverpflichtungen einzugehen. Zu diesen Bedingungen haben wir schon einiges in Frankreich erworben. So erscheint im Herbst in unserem Verlag Der »Blaue Vogel« von Maeterlinck,⁷² ein neues Buch von O. Mirbeau⁷³ – u das alles lange vor dem französischen Text. Selbstverständlich wird die russische Uebersetzung in Europa u. Amerika gesetzlich geschützt so daß keine Rückübersetzung aus dem russischen in eine andere Sprache zu befürchten ist.

Ich hoffe daß unser Vorschlag von Ihnen günstig aufgenommen wird – da Sie besonders viel von den unbezahlten Uebersetzungen ins russische gelitten haben. Ich füge auch hinzu daß der Verlag Schipovnik zu dessen Mitarbeitern die besten literarischen Kräfte gehören

⁷² Das Stück Maeterlincks, entstanden 1905, war am 30. September/13. Oktober 1908 im Moskauer Künstlertheater uraufgeführt worden. Die »einzig autorisierte« Übersetzung von Zinaida Vengerova und dem in Paris lebenden Übersetzer Vladimir Binstock (1868–1933) erschien 1910 im Verlag Польза [Pol'sa] in Moskau.

⁷³ Die Komödie »Le Foyer«, verfasst von Octave Mirbeau in Zusammenarbeit mit Thadée Natanson, wurde 1909 ebenfalls als »einzig autorisierte« Übersetzung von Zinaida Vengerova und Vladimir Binstock übersetzt und erschien 1910 im Verlag Польза. (Eine zweite Ausgabe erschien 1915.) Die russische Erstaufführung fand am 30. März 1910 am Maly Theater in Moskau statt.

sowie auch die hervor[r]agensten Künstler, Maler u. Zeichner, (wie Somoff, Bakst,⁷⁴ Röhrich⁷⁵ u. and.) – kein rein industrielles sondern ein literarisches und künstlerisches Unternehmen ist und daß die ausländischen Autoren die Genugthuung haben können sehr gut übersetzt zu werden und ihr Werk künstlervoll ausgestaltet in rußisch zu sehen.

Wenn Sie also Ihre nächste Arbeiten – Roman oder Drama – uns zu geben *prinzipiell* nicht abgeneigt wären, würde ich Sie sehr ersuchen mir ein Wort darüber zu schreiben. Dann können wir schon das nähere besprechen. Ihre freundliche Antwort bitte ich mir nach San-Sebastian (Spanien) zuzusenden zu wollen, da ich dorthin reise und mich dort längere Zeit aufhalten werde.

Ihrer freundlichen Antwort entgegensehend empfehle ich mich
Hochachtungsvoll

Zinaida Vengerowa

Meine Adresse:
San Sebastian. (España)
Mademoiselle Z. Vengerowa
poste-restante⁷⁶

⁷⁴ Léon Bakst (geb. Leib-Chaim Rosenberg, 1866–1924), Maler, Kostüm- und Bühnenbildner.

⁷⁵ Nikolaj Konstantinovič Roerich (1874–1947), Maler, Philosoph und Schriftsteller.

⁷⁶ Brief, 1 Blatt, 4 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENGERO<W>« und die Absenderadresse: »Berlin W Lutherstr. 47 bei L. Flachs« (s. Anm. 200), 2) mit rotem Buntstift zwei Unterstreichungen.

11. *Arthur Schnitzler an Isabella Vengerova, 14. September 1909*

Dr. Arthur Schnitzler
Wien XVIII. Spoettelgasse 7.
14. 9. 09

gestern Abend ein Mädl, Lili.⁷⁷ Alles wohl

Herzlichst
Arth Schnitzler⁷⁸

12. *Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 19. Januar 1910*

St. Petersburg
6/19. 1. 910
Ekaterininsky Kanal 66

Hochgeschätzter Herr Doktor,

Meine Schwester schreibt mir, daß Sie augenblicklich ein historisches Stück fertig haben, u. daß in Aussicht ein modernes Stück steht mit einer Stanislawsky Rolle.* Ich biete mich an, »Medardus« sowie das moderne Stück in Rußland zu vertreiben. Wenn »Medardus« für die russische Bühne nicht verwendbar ist (vielleicht könnte man es doch versuchen) so kann es jedenfalls in einem »Almanach« unserer zwei großen Verlagshäuser, »Schipownik«,⁷⁹ oder »Znanie«⁸⁰ erschei-

⁷⁷ Am 13. September 1909 kam Lili, das zweite Kind von Arthur und Olga Schnitzler auf die Welt. Aus diesem Anlass informierte er mehrere Freunde mit weitgehend gleichlautenden Karten.

⁷⁸ Postkarte; Handschrift: schwarze Tinte, deutsche Kurrent; Archivalischer Zusatz: mit Bleistift von unbekannter Hand nummeriert: »7«.

⁷⁹ Im »Литературно-художественные альманахи издательства »Шиповник«. Книга 19 [Literarisch-künstlerische Almanache des Verlags »Šipovnik«. Buch 19] erschien 1913 Schnitzlers »Frau Beate und ihr Sohn«, von Zinaida Vengerova aus dem Manuskript übersetzt.

⁸⁰ Книгоиздательское товарищество »Знание« [Verlagsgenossenschaft »Wissen«] (1898–1913) publizierte vorwiegend im Bereich der Naturwissenschaften, Pädagogik und Kunst sowie Werke von russischen Schriftstellern demokratischer Orientierung. Eine Zentralfigur bildete Maxim Gorkij, unter dessen Teilnahme die mehrmals im Jahr er-

nen. In diesem Falle können Sie auf ein Honorar von 1000 Kronen in »Znanie« oder auf etwas weniger im »Schipownik« reflektieren. Ich kann auch – wenn Sie es wünschen würden – dem »Apollo«⁸¹ das Stück übergeben,⁸² aber es wäre schade.⁸³ Die Zeitschrift, von jung-Epigonon geführt, äußerlich ziemlich s[c]hön, innerlich hohl, wird wenig gelesen u. solche Leute wie z. B. Mereshkowsky,⁸⁴ Hippius,⁸⁵ Minsky⁸⁶ geben keine Zeile diesem Organ einer wenig begabten, sehr impertinenten Dekadentengruppe. Wenn Ihnen aber doch lieber wäre das Stück gerade dorthin zu geben, so wird der Herausgeber,

scheinenden Verlagsalmanache, insgesamt 40 Bände zwischen 1904 und 1913, publiziert wurden.

⁸¹ Die Petersburger Zeitschrift »Apollo« (Аполлон) erschien zwischen 1909 und 1918 jeweils zehnmal im Jahr. Herausgeber war der Dichter und Kunstkritiker Sergej Konstantinovič Makovskij (1877–1962). Im Herbst wurde Schnitzler zur Mitarbeit am damals geplanten deutschen Heft eingeladen; die Verhandlungen übernahm der Dramatiker und Prosaiker Osip Dymov (geboren Iosif Perel'man, 1878–1959), der der Redaktion der Zeitschrift nahestand und sich im Herbst 1909 als ihr Bevollmächtigter in Wien und anderen Städten aufhielt. (Ausführlicher, mit Auszügen Schnitzlers an Dymov: Konstantin Asadowski und Aleksandr Lavrov: К истории издания »Аполлона»: неосуществленный »немецкий выпуск« [Zur Geschichte des unrealisierten »deutschen« Heftes der Zeitschrift »Apollo«]. In: Россия. Запад. Восток: встречные течения. К 100-летию со дня рождения академика М.П. Алексеева. [Russland. Der Westen. Der Osten. Gegenströmungen. Zum 100-ten Geburtstag des Akademikers М.Р. Alekseev]. St. Petersburg 1996, S. 198–218.

⁸² Offenbar war Zinaida Vengerova nicht im Bilde, dass Schnitzler bereits im Oktober 1909 den »Jungen Medardus« an Osip Dymov geschickt hatte: »Heute sende ich Ihnen also das historische Stück und verweise im übrigen auf meinen vorigen Brief mit Bedingungen, unter denen ich Ihnen das Druckmanuscript für einige Zeit ueberlasse... [...] Ich halte es ja fuer ziemlich ausgeschlossen, dass eine russische Bühne sich zu der schwierigen und kostspieligen Aufführung des »Medardus« wird entschliessen können und wenn Sie nach der Lektüre denselben Eindruck gewonnen haben, so bitte ich gar keine weiteren Versuche zu unternehmen und mir das Manuscript ohne Verzug freundlichst zurücksenden zu wollen« (14. Oktober 1909, Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst [RGALI], Moskau, Bestand 181, Nr. 31, Bl. 3).

⁸³ Im Original: »Schade«.

⁸⁴ Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (1865–1941) war ein international rezipierter russischer Schriftsteller. Besonderen Erfolg im deutschsprachigen Raum hatte er mit seinem Roman über das Leben Leonardo da Vincis (1900) und mit einem Essay über Tolstoj und Dostojevskij (1902).

⁸⁵ Zinaida Hippius (1869–1945), seit 1889 verheiratet mit Merežkovskij, war eine Schriftstellerin und eine der führenden Gestalten des russischen Symbolismus.

⁸⁶ Der Partner und spätere Ehemann von Zinaida Vengerova, siehe die Einleitung.

S. Makovsky, jedenfalls meine Uebersetzung der Günthers vorziehen.⁸⁷ Günther hat ja nur eine mangelhafte Kenntniß des russischen, u. kann unmöglich Ihr Stück übersetzen, ohne daß es ein[e] Flickarbeit wird durch anderer Leute Correcturen. Ich möchte Ihnen wirklich nichts Böses gegen den jungen Günther sagen. Ich laß ihn ja ins Haus kommen u. bin nachsichtig seiner Prahlsucht u. seiner Art immer Lügen zu sagen gegenüber. Ich schätze ihn für seine guten Uebersetzungen russischer Dichter ins deutsche. Das ist sein wirklicher Verdienst. Jetzt ist er auch noch Schauspieler, wenigstens sagt er, daß er in Mitau ein eigenes Theater hat. Aber geschäftlich würde ich mich durchaus hüten⁸⁸ mit ihm zu verhandeln, da er durchaus unzuverlässig ist. Das würden Sie sofort sehen, wenn Sie eine Stunde mit ihm sprechen.

Ich bitte Sie also um das Manuscript des »Medardus« indem ich mich verpflichte das Stück einem russischen Verlag gegen ein Honorar von 700–1000 Kronen anzubringen. Können wir russisch ein Monat vor der deutschen Ausgabe erscheinen, so sind 1000 Kronen jedenfalls sicher. Ich möchte nur das Manuscript sofort haben, um einige Zeit voraus zu haben. Schade daß dieser Brief meine Schwester nicht mehr in Wien antreffen wird – sie könnte dann das Manuscript schicken. Sonst geht es ja per Post – nur bitte das Manuscript als »Geschäftspapier« (eingeschr. Kreuzband) zu senden, dann passiert die Sendung weder das Zollamt, noch die Censur. Wenn Sie mir das Manuscript senden, werde ich sofort mit den Verlegern unterhandeln u. Ihnen die Bedingungen mittheilen.

Jetzt über das moderne Stück. Geht es für das Moskauer Kunsttheater, so können Sie damit ziemlich viel verdienen. Das Theater zahlt *nur in dem Falle, daß das Stück russisch aus dem Manuscript gespielt wird*, – u

⁸⁷ Der Dichter und Übersetzer Johannes von Guenther (geboren Hans Günther in Mitau, Lettland, 1884–1973) war bei »Apollo« für Kontakte mit den deutschen Korrespondenten zuständig. Seine Erinnerungen »Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München« erschienen 1969. In einem Brief an Isabella schreibt Zinaida am 8./21. Juli 1908: »Und der Dichter Hans von Guenther aus Mitau sitzt bei mir nachts bis 4 Uhr früh. Schreibt Gedichte an Bela [=Isabella Vil'kina, s. Anm. 56] [...] Ist verliebt und widmet ihr ganze Poeme. Aber warum er bei mir bis zum frühen Morgen sitzt, weiß ich nicht. Ist ideal dumm« (IRLI, Bestand 39, Opus' 5, Nr. 1049a, Bl. 129; im Original russisch).

⁸⁸ Im Original: »hütten«.

deutsch erst *später, nach* der russischen Aufführung erscheint = 10 % der Brutto-Einnahmen per Abend (das Theater behandelt in diesem Falle das übersetzte Stück als ein originelles. Das macht bei einem überfüllten Haus bis 300 Rub. per Abend, aber im Durchschnitt muß man für ein nicht ausnehmend sensationelles⁸⁹ Stück (der Blaue Vogel war es dank der Ausstattung)⁹⁰ 150 Rubel per Abend rechnen. Von diesem Honorar biete ich Ihnen die Hälfte an, – 75 Rubel (*minimum*) per Vorstellung. Wenn das Stück nur 50 Mal während der nächsten Saison gespielt wird (der B. V. wurde 110 Mal von Oktober bis Mai aufgeführt), so erzielen Sie mindestens 3.800 Rubel (Ich gebe das Minimum an – hoffe auf mehr) per Saison! M[a]jeterlin[c]k hatte weniger günstige Bedingungen, daß er nicht nur mit mir, sondern mit einer Mittelperson,⁹¹ die M[a]jeterlinck an mich empfahl, zu theilen, u. hatte von den ersten 10000 Francs, d. h. ungefähr die Summe, die ich als Ihre Saisoneinnahme bezeichne, nur den *dritten* Theil, u. nur von da ab die Hälfte der Einnahmen.

Damit keine Rechnungen zwischen uns bestehen, könnte ich, wenn das Stück angenommen ist, den Vertrag so statuieren, daß Ihre Hälfte des Honorars Ihnen direkt zugesan[d]t werden würde. Das sind Nebensachen – die Hauptsache ist daß das Stück dem Theater passt. Ich hoffe, da ich der Schwester telegraphiere, daß sie das Stück mitbringt. Dann werde ich sofort verhandeln. Die Hauptbedingung wäre also das Stück als *originelles* Manuscript zu überreichen.

Ihrer freundlichen Antwort entgegensehend, mit den besten Grüßen
Zin. Vengerowa

* Ich habe nochmals meiner Schwester Brief gelesen u. sehe, daß das Stück schon *fertig* ist.⁹²

⁸⁹ Im Original: »sensationnelles«.

⁹⁰ Diese stammte von Vladimir Egorov (1878–1960).

⁹¹ Vladimir Binstock, siehe Anm. 72.

⁹² Brief, 2 Blätter, 7 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: mit Bleistift Vermerk: »WENGEROW«.

23. 1. 1910.

Verehrtes Fräulein!

Ich danke sehr für Ihre freundlichen Auskünfte. Was den »Apollo« anbelangt, so kommt es mir allerdings noch darauf an zu wissen, ob Ossip Dymow noch in irgend einer Beziehung zu diesem Blatt steht. Er war nämlich der erste, der als Bevollmächtigter des Apollo bei mir erschien; er war übrigens auch derjenige, der den »Medardus« zuerst in Händen gehabt hat und nicht glaubt, dass für die russische Bühne etwas damit zu machen ist. Ihrem freundlichen Wunsche gemäss sende ich Ihnen heute⁹³ das Stück und hoffe bald Weiteres darüber von Ihnen zu vernehmen. Hinsichtlich des zweiten Stückes behalte ich mir ein weiteres Eingehen auf Ihre Vorschläge noch vor. Auch über dieses war ich mit Dymow in Verhandlung. Er kennt es noch nicht. Vor etwa zwei Monaten ersuchte ich beim künstlerischen Theater in Moskau anzufragen, ob sie überhaupt noch in der nächsten Saison Platz für ein modernes Stück von mir hätten doch habe ich seither von Dymow nichts mehr gehört. Noch möchte ich bemerken, dass mich Stanislawski seinerzeit in Wien⁹⁴ persönlich ersucht hat ein neues Stück von mir im Manuscript direkt an das Künstlerische Theater zu senden. Natürlich würde ich das Stück dem Theater resp. Ihnen als Manuscript

⁹³ Im Tagebuch hält Schnitzler den Versand zwei Tage später fest, am 25. Januar 1910.

⁹⁴ Während des Gastspiels des Moskauer Künstlertheaters in Wien im April 1906. Vgl. Stanislawskijs Aufzeichnung unter dem Datum 4./17. [April]: »Tee bei Zvezdič. Schnitzler mit Frau. Keinen Eindruck« (im Original Russisch). Zit. nach: K. C. Станиславский. Собрание сочинений. Т 5. Дневники. Записные книжки. Заметки. Книга 2 (K. S. Stanislawskij, Gesammelte Werke, Bd. 5. Tagebücher. Notizbücher. Aufzeichnungen. Buch 2. Moskau 1994. S. 274).

übergeben und erst nach einer russischen Aufführung in Deutschland erscheinen lassen.

Mit besten Grüßen
Ihr ergebener

Fräulein Zinaida Wengerow, St. Petersburg.⁹⁵

14. *Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 28. Januar 1910*

St Petersburg
Ekaterininsky Kanal, 66
15/28. 1. 1910

Verehrter Herr Doctor,

Ich danke sehr für die Zusendung des »Medardus«. Ich habe das Manuscript noch nicht erhalten, aber es wird, hoffe ich, heute oder morgen antreffen. Ich werde es sofort bei dem Schipownik oder Znanie anbringen. Nur bitte ich mir umgehend mitzutheilen, ob das Stück russisch *vor* der deutschen Ausgabe erscheinen kann. Das ist wichtig für Honorarbedingungen.

Und nun zum zweiten Stück.⁹⁶ Es wäre höchst wichtig das Manuscript sofort zu haben. Man hat dem M[oskauer] Künstlertheater sowie allen russischen Bühnen untersagt Andrejeffs Sensationsstück »Anathema«⁹⁷ zu spielen. Es wäre also Raum für ein neues Stück.

⁹⁵ Brief, 2 Blätter, 2 Seiten, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: 1) roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: auf allen Blättern »Rußl[and]«, auf dem 1. Blatt und »Wengerow«, auf dem 2. Blatt: »Wenge«. Insgesamt fünf Unterstreichungen) 2) Bleistift, lateinische Kurrent (auf dem 2. Blatt Datum ergänzt: »23/1 10«).

⁹⁶ Der Erhalt dieses Briefes motiviert Schnitzler zur Durchsicht von »Das weite Land«: »Nm. fing ich, wegen Rußland, Brief der Zenaida Wengerow an, »W. Land« durchzusehen.« Tagebuch, 31. Januar 1910).

⁹⁷ »Anathema«, das »tragische Spiel in sieben Bildern« (1908), wurde erstmals vom Moskauer Künstlertheater am 2./16. Oktober 1909 aufgeführt. Regie führten Vladimir I. Nemirovič-Dančenko (1858–1943) und Vasilij Lužskij (eigentlich Kalužskij, 1869–1931), die Titelrolle gab Vasilij I. Kachalov. Nach über dreißig Vorstellungen wurden im Januar 1910 alle Aufführungen des Dramas verboten. Die Buchausgabe erschien im Verlag Šipovnik 1909.

Wenn Sie so freundlich wären das Stück mir *sofort* zu senden, wird das Künstlertheater momentan darüber in Kenntniß gesetzt. Noch bevor ich das ganze übersetze – was ungefähr 6–8 Tage dauern wird – werde ich dem Theater am selben Tage, wann ich das M[anuscript] habe den Inhalt Scene per Scene mittheilen (Nemirowitch, der das Repertoire festsetzt, liest nicht deutsch). Jedenfalls werden die Leute sofort die Sache entscheiden können. Im Falle das Stück für das Künstlertheater passt, werde ich bitten die Honorarfrage direkt mit Ihnen zu verhandeln.

Nur bitte ich um womöglichst baldige Zusendung des Manuscripts. Ich werde auf jeden Fall hin Stanislavsky u. Nemirowitch heute schreiben, das ich Hoffnung auf ein fertiges neues Stück von Ihnen habe. Die Zeit ist jetzt sehr günstig: da »Anathema« wegfällt ist ein schönes neues Stück dringende Nothwendigkeit.

Ich hoffe das Stück für das Künstlertheater sobald als nur möglich zu haben. Ich verständige darüber die Direction des Theaters.

Da Dymoff dies neue Stück *nicht* kennt sind Sie ja mit ihm *nicht* gebunden, nicht wahr? Ich meinerseits kann Sie nur versichern, daß das Moskauer Theater immer mich als Uebersetzerin der besten europäischen Manuscripte (Maeterlinck, Mirbeau etc.) kennt u. daß ich die Angelegenheit sehr rasch u., hoffe ich, zu Ihrer vollen Befriedigung, betreiben werde.

Auf Ihre freundliche sofortige Zusendung des Manuscripts und auf eine Antwort wartend

Mit besten Grüßen

Hochachtungsvoll

Z. Vengerowa⁹⁸

⁹⁸ Brief, 1 Blatt, 4 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENGEROW« 2) mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

15. *Arthur Schnitzler an Zinaida Vengerova, 1. Februar 1910*

1. 2. 1910.

Verehrtes Fräulein!

Für heute nur in Kürze die Nachricht, dass ich Ihnen das moderne Stück sehr bald – etwa in 6–8 Tagen – in einer Abschrift senden werde, die freilich noch keine definitive Bedeutung haben wird, durch die Sie aber schon ein vollständiges Bild von der Sache bekommen werden. Die paar dialogischen Aenderungen, die noch notwendig sein werden, möchte ich dann im Laufe des Februar machen, so dass Sie in den ersten Märztagen auch schon die definitive Uebersetzung beenden könnten. Ueber alles andere nächstens.

Herzlichen Gruss

Ihr ergebener

Fräulein Sinaide Wengerow, St. Petersburg.⁹⁹

16. *Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 4. Februar 1910*

St. Petersburg

22. 1./4. 2. 1910

Ekaterininsky Kanal, 66

Verehrter Herr Doctor,

Meinen innigsten Dank für Ihren freundlichen Brief. Ich erwarte das »Stanislavsky-Stück« u. hoffe mit Zuversicht auf die Premiere – in Moskau. Wenn ich nur die Umriss des Stückes kennen werde, kann man schon in Moskau wissen, ob es für die Leute passt.

Zur Medardus-Frage: Vor allem möchte ich Ihnen sagen, daß das Stück einen tiefen Eindruck auf mich machte. Das Ineinanderfließen des Heroischen u. volksthümlich rührenden wirkt so hochkünstlerisch. Der Kampf zwischen That u. Leidenschaft ist von so großer dramati-

⁹⁹ Brief, 1 Blatt, 1 Seite, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »Wengerow«, »Rußl[and]« und zwei Unterstreichungen).

scher Wirkung in den Gestalten des Medardus u. der Helena. Wie möchte ich die »Historie« auf der russischen Bühne aufgeführt sehen. Vielleicht ist aber das Stück zu national gedacht um bei uns auf die Bühne zu kommen.¹⁰⁰

Aber übersetzt u. veröffentlicht wird es auf jeden Fall.¹⁰¹ Nur muß ich die Hauptsache wissen: um *wie viele Monate früher als der deutsche Text kann M. russisch erscheinen*. Ich stehe jetzt in Verhandlung mit Schipownik, verlange 1000 Kronen für Ihre Autorisation, was jedenfalls nur dann der Verlag zahlen kann, wenn man einige Monate Zeit den Uebersetzungen aus dem gedruckten Text voraushätte. Wenn wir z. B. russisch im Frühjahr erscheinen könnten, und die deutsche Ausgabe im Herbst erschiene. Selbstverständlich würde die russische Uebersetzung in Deutschland vor Rückübersetzung gesetzlich geschützt werden. Bitte mir diese wichtige Frage sofort zu beantworten, damit ich mit irgend einem Verlag die Sache abschliessen kann. Wenn der Schipownik die Sache nicht übernimmt, so habe ich noch drei andere große Verlagshäuser in Aussicht. Jedenfalls bin ich sicher Medardus für ungefähr 1000 Kronen Honorar für Sie anzubringen – falls eben uns einige Monate Vorfrist gewährt wird.

Ihrer freudlichen Antwort entgegensehend

Mit besten Grüßen

Z. Vengerowa

¹⁰⁰ Eine Aufführung des »Jungen Medardus« in Russland kann nicht nachgewiesen werden. Die Behauptung von Elisabeth Heresch, das Drama sei 1911 in St. Petersburg gespielt worden, ist unbelegt (Heresch, Schnitzler und Russland [wie Anm. 2], S. 168 und 188). In der russischen Presse fanden sich jedoch einige Informationen zum Stück und zur Uraufführung am Burgtheater am 24. November 1910: P. Zvezdič: Юный Медардус А. Шницлера [Der junge Medardus von A. Schnitzler]. In: Русские ведомости [Russischer Anzeiger], Nr. 272, 25. November 1910, S. 3. Oscar Fontana: Новый Шницлер. (Письмо из Вены) [Der neue Schnitzler. (Ein Brief aus Wien)]. In: Рампа и жизнь (Rampe und Leben), Nr. 48, 28. November 1910, S. 792f.

¹⁰¹ Zwei russische Übersetzungen erschienen 1911: Die eine stammt vom Literaten und Journalisten Jurij Arsen'evič Spasskij (1874–1944). Die andere bildete den neunten und letzten Band der »Собрание сочинений« [Gesammelten Werke] im Verlag V. M. Sablin.

Meine Schwester bittet ihren herzlichen Gruß Ihnen u. Ihrer Frau Gemahlin auszurichten.¹⁰²

17. Arthur Schnitzler an Zinaida Vengerova, 7. Februar 1910

7. 2. 1910.

Verehrtes Fräulein!

Heute sende ich das moderne Stück an Sie ab, bitte Sie es zu lesen und mir vor allem einmal mitzuteilen, ob Sie es für das künstlerische Theater in Moskau geeignet halten und ob Sie es übersetzen wollen. Eine eventuelle Aufführung in Russland würde¹⁰³ natürlich, wenn wir uns einigen, vor der Aufführung in Deutschland stattfinden. Jene sollte aber keineswegs vor Ende dieses Kalenderjahres erfolgen, da die deutsche Aufführung der russischen sehr rasch folgen müsste und die Erstaufführung des Medardus am Wiener Burgtheater im Oktober d. J. und jedenfalls vor der Aufführung des modernen Stücks drankommen soll. Das hier eingesandte Manuscript ist selbstverständlich vollkommen vertraulich zu behandeln.

Mit herzlichem Gruss

Ihr ergebener¹⁰⁴

¹⁰² Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENGEROV« 2) mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

¹⁰³ Tippfehler: »würda«.

¹⁰⁴ Brief, 1 Blatt, 1 Seite, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »WENGEROW«, »Ruß[and]« und drei Unterstreichungen).

12. 2. 1910.

Verehrtes Fräulein!

Der Medardus soll in der ersten Hälfte Oktober¹⁰⁵ in Wien aufgeführt werden: das Buch¹⁰⁶ wird ungefähr zu gleicher Zeit erscheinen und unter der Voraussetzung, dass ich mindestens ein Honorar von 1000 Kronen erhalte und dass die russische Uebersetzung in Deutschland vor Rückübersetzung mit vollkommener Sicherheit und ebenso auch gegen Uebersetzung in andere Sprachen geschützt werde, hätte ich nichts dagegen, dass das Stück in russischer Sprache schon einige Zeit vorher, sagen wir also im Juni oder Juli erschiene. Bemerken möchte ich, dass eine Szene¹⁰⁷ aus dem Medardus (die Bastei) schon früher in deutscher Sprache und zwar in einer Zeitschrift¹⁰⁸ gedruckt werden wird: wahrscheinlich zu Ostern in der Neuen Presse. Vielleicht könnten Sie auch diese Szene früher in einer russischen Zeitschrift gegen ein Extrahonorar für uns Beide natürlich veröffentlichen.¹⁰⁹ Das Honorar für die russische Ausgabe des Medardus müsste natürlich einige Tage vor dem Erscheinen an mich gezahlt werden.

Ich erhielt eben einen Brief von Herrn Emil Matern:¹¹⁰ der Fürst Sumbatow,¹¹¹ der jetzt an der Spitze des Moskauer kaiserlichen

¹⁰⁵ Die Uraufführung fand am 24. November 1910 statt.

¹⁰⁶ Arthur Schnitzler: Der junge Medardus. Dramatische Historie in einem Vorspiel und fünf Aufzügen. Berlin 1910. (Im Börsenblatt des deutschen Buchhandels am 26. Oktober 1910 als Neuerscheinung kundgetan.)

¹⁰⁷ Arthur Schnitzler: Bastei-Szene. Erste Szene des dritten Aufzuges aus der dramatischen Historie: »Der junge Medardus«. In: Neue Freie Presse, Nr. 16.378, 27. März 1910, S. 32–39.

¹⁰⁸ Schnitzler dürfte die wöchentliche Literaturbeilage der ansonsten täglich erscheinenden »Neuen Freien Presse« als eigenes Medium betrachten.

¹⁰⁹ Zu einer Vorabveröffentlichung dieser Szene in der russischen Presse ist es nicht gekommen.

¹¹⁰ Emil Matern (1854–1938), ein Friedensrichter (ein ausgebildeter Beamter, der für Streitschlichtung und administrative Tätigkeiten eingesetzt wurde), der sich als Journalist und Übersetzer betätigte und mehrere Werke Schnitzlers ins Russische übersetzte. Schnitzler war auch persönlich mit ihm bekannt.

¹¹¹ Fürst Aleksandr Ivanovič Sumbatov (1857–1927), vor allem unter seinem Bühnennamen Aleksandr I. Južin bekannt, war einer der bedeutendsten Schauspieler am Maly

Theaters stehe, habe ihm den Vorschlag gemacht ein neues Stück von mir aus dem Manuscript für die nächste Saison zu übersetzen. Glauben Sie, dass am kaiserlichen Theater eventuell eine Aufführung des Medardus denkbar wäre? (Ich reagiere vorläufig auf Herrn M.'s Anfrage gar nicht).

Mit herzlichem Dank für Ihre Bemühungen und vielen Grüßen an Sie und Fräulein Bela auch von meiner Frau

Ihr sehr ergebener

Fräulein Zinaida Wengerow, St. Petersburg, Ekaterin[in]sky-Kanal 66.¹¹²

19. Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 19. Februar 1910

St. Petersburg
6/19 2. 1910

Verehrter Herr Doctor,

Ich danke sehr für »Das Weite Land«. Ich habe schon an die Moskauer geschrieben,¹¹³ den Inhalt angegeben – u. erwarte eine baldige Antwort. Ich fange schon zu übersetzen an. Wahrscheinlich werde ich nach Moskau in 14 Tagen fahren (erste Fastenwoche, keine Theater, die Leute haben Zeit) u. das Stück den Moskauern lesen.

Was »Medardus« anbelangt, is[t] folgendes gethan. Das Stück wird vom Petersburger Comité des Kaiserlichen Theaters gelesen (deutsch).

Theater in Moskau, dessen Leitung er zwischen 1909 und 1926 inne hatte, danach war er »Ehrendirektor«.

¹¹² Brief, 2 Blätter, 2 Seiten, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: 1) roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »Rußl[and]«, acht Unterstreichungen und auf dem 2. Blatt: »Weng«) 2) Bleistift, lateinische Kurrent (Vermerke: auf dem 1. Blatt: »Wengerow«, auf dem 2. Blatt das Datum: »12/2 10«).

¹¹³ Das heißt an die Leiter des Moskauer Künstlertheaters, Konstantin Stanislavskij und Vladimir Nemirovič-Dančenko.

Wenn es da gefällt, wird es *vielleicht* zur Aufführung im Hoftheater¹¹⁴ genommen¹¹⁵ – u. jedenfalls im »Jahrbuch der Kaiserlichen Theater«¹¹⁶ veröffentlicht. Wenn das gelingt wäre es sehr schön. Das Jahrbuch ist eine Luxusausgabe, sehr schön ausgestattet. Sie wären zufrieden mit dem Anblick der russischen Medardusausgabe. Die 1000 Kronen würden sofort gezahlt werden. Und die Hauptsache – die Aufführung am Hoftheater. Das alles ist noch nicht sicher – die Antwort bekomme ich erst in einer Woche. Wenn nicht, so habe ich einige Verleger, mit denen ich nur Vor-Gespräche geführt habe.

An Sumbatoff habe ich schon geschrieben wegen Medardus.¹¹⁷ Ich kenne Sumbatoff sehr gut – er hat mir schon einige Sachen genommen u. fragt mich immer an was ich habe. Jetzt läßt Sumbatoff Mirbeau's »Foyer«¹¹⁸ in meiner Uebersetzung am Moskauer Hoftheater spielen. Ich erwarte eine Antwort von ihm bezüglich des Medardus. Wenn also was neues von irgend einer Seite kommt, theile ich Ihnen [das] sofort mit. Ich hoffe die beiden Stücke zu Ihrer Zufriedenheit anzubringen.

Die Einzelstelle aus Medardus kann ich nur dann russisch veröffentlichen, wenn das Stück endgültig angebracht ist.

Ich hoffe schon bald Ihnen sehr gute Nachrichten zu geben.

Mit den besten Grüßen

Zin. Vengerowa¹¹⁹

¹¹⁴ Gemeint ist entweder das Aleksandinskij-Theater in St. Petersburg oder das Maly Theater in Moskau.

¹¹⁵ Dazu kam es nicht.

¹¹⁶ Dieses erschien seit 1890 jährlich, ab 1909 sieben- oder achtmal im Jahr.

¹¹⁷ Dazu kam es nicht.

¹¹⁸ Siehe Anm. 73.

¹¹⁹ Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENGEROW« 2) mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

20. *Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 28. April 1910,*
Entwurf, nicht abgeschickt

Вѣна – Австрія¹²⁰
Herrn Dr A. Schnitzler
Spoet[t]elgasse 7
XVIII Wien
Oesterreich
St. Petersburg ^{28./}15. 4. 1910¹²¹

[M. Dobuzinskij:¹²² St. Petersburg. Izmailovskij Park]

Hochgeehrter Herr Doctor, Zwei Worte um zu sagen, daß ich zurück bin (von Moskau) u. die Verhandlungen wegen der beiden Stücke sehr bald, hoffe ich, abschliessen werde. Was die Tantiemen betrifft, [Ende des Entwurfs]¹²³

21. *Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 29. April 1910*

S. Petersburg
Ekaterininsky Kanal 66
^{16/}29. 4. 1910

Verehrter Herr Doctor,

Bin seit gestern wieder zu Hause. Die Moskauer Reise war glaube ich erfolgreich.¹²⁴ In einigen Tagen werde ich eine bestimmte Antwort bezüglich Medardus haben u. hoffe bald Ihnen die 1000 Kronen zuzusenden zu können.

Und nun zur Hauptsache: »Das Weite Land.« Nemirowitch¹²⁵ hat schon das bereits übersetzte Stück gelesen – und *ihm gefällt es sehr gut*.

¹²⁰ Russisch (in bis 1918 gängiger »alter« Orthographie): Wien – Österreich.

¹²¹ Sie verkehrt hier die sonst geläufige Reihenfolge, das gregorianische Datum nach dem julianischen zu nennen.

¹²² Mstislav Dobužinskij (1875–1957), russisch-litauischer Maler.

¹²³ Bildpostkarte; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent.

¹²⁴ Im Tagebuch fasst Schnitzler das folgendermaßen zusammen: »Chancen für ›D. W. L.‹ im Moskau Künstlerischen Theater, nach Zinaida Wengeros (der Übersetzerin) Brief« (3. Mai 1910).

¹²⁵ Siehe Anm. 72.

Das heißt ungefähr so viel, das[s] das Stück im Herbst gespielt wird. Es steht noch eine Formalität bevor – Nemirowitch liest das von ihm angenommene Stück dem »Künstlercomité« vor – welches Einwendungen machen kann. Das wird aber hier der Fall nicht sein. Alle sind auf das Stück gespannt, kennen es aus meinen Erzählungen u. freuen sich im Voraus es zu spielen. Jetzt sind die Moskauer hier für einige Wochen Gastspiel¹²⁶ u. ich sehe die Leute täglich. Eine definitive Antwort u. Schließung des Vertrags kann in 10 Tagen stattfinden. Inzwischen bittet Nemirowitch[,] daß ich Ihnen einige Bedingungen mittheile und um sofortige Antwort bitte.

Die Hauptbedingung ist die *conditio sine qua non*: Das Stück soll deutsch nicht früher gespielt werden – als ungefähr zwei Wochen vor der russischen Uraufführung. Damit kein[e] Theater in Russland früher als die Moskauer das Stück spielen können. Auch im Druck kann das Stück deutsch erst zugleich mit der russischen Premiere erscheinen. Dabei verpflichtet sich das Theater das Stück während der nächsten Saison auf die Bühne zu bringen. Es handelt sich darum, daß »Das Weite Land« schon [im] Herbst gespielt wird. Vielleicht geht es aber nicht weil Kachaloff¹²⁷ (Sie erinnern¹²⁸ sich viel an diesen großen Künstler, der den Baron in Gorkijs *Nachtasyl*¹²⁹ giebt u. s. w.) durch Hamlet in Anspruch genommen ist u. eine neue Rolle erst nach Hamlets Premiere übernehmen kann. In diesem Falle müßte Ihr Stück im Januar aufgeführt werden. Es wäre schade¹³⁰ Kachaloff durch einen anderen zu ersetzen. Er würde großartig als Friedrich sein. Sie werden Ihre Freude an ihm haben.

¹²⁶ Das Moskauer Künstlertheater gastierte vom 19. April/2. Mai bis zum 14./27. Mai 1910 in St. Petersburg

¹²⁷ Vasilij Ivanovič Kačalov (1875–1948), einer der berühmtesten russischen Schauspieler seiner Zeit. Er arbeitete viel und eng mit Stanislavskij zusammen, so auch bei der in Folge angesprochenen Inszenierung von »Hamlet«. Diese Inszenierung, für die Edward Gordon Craig (1872–1966) das Bühnenbild gestaltete und die Kostüme entwarf, schrieb russische Theatergeschichte.

¹²⁸ Eventuell hat ihn Schnitzler im April 1906 kennengelernt, als das Theater in Wien ein Gastspiel hatte und er mit einigen Schauspielerinnen und Schauspieler sprach (vgl. Anm. 94).

¹²⁹ »На дне«, Gorkijs erfolgreichstes Stück, erlebte am 18./31. Dezember 1902 seine Uraufführung in der Inszenierung von Stanislavskij.

¹³⁰ Im Original: »Schade«.

Das also ist die Hauptbedingung. Das Stück wird russisch in Moskau November oder Januar gespielt – u. deutsch nicht früher als zwei Wochen vorher. Ebenso die deutsche Buchausgabe. Für die russische Buchausgabe werden Sie auch (ich habe schon mit dem Shipownik gesprochen) 800–1000 Kronen haben – aber das geht vorläufig das Theater nicht[s] an. Sind Sie damit einverstanden, daß die Moskauer *früher* als irgend ein deutsches Theater Ihr Stück spielen, so ist hoffentlich die Sache gemacht. In diesem Sinn wird der Vertrag redigiert.

Was die Honorarfrage betrifft, zahlt das Theater 10 % brutto per Vorstellung – d. h. 5 % Ihnen, u 5 % der Uebersetzerin, d.h. mir. Mit Maeterlinck war es anders, da zwei Uebersetzer¹³¹ im Spiele waren. Maeterlinck bekam $\frac{1}{3}$ für die ersten 30–40 Vorstellungen, dann die Hälfte, u. erst ungefähr nach der 80. Vorstellung $\frac{2}{3}$. Ich glaube, daß wenn wir gleich von Anfang unsere Rechte auf die Hälfte theilen – wird es am bequemsten sein. Hat das Stück soviel Glück daß es in einer Saison 80 Mal gespielt wird (das ist ein Ausnahmefal[!]) – der Blaue Vogel hatte den Erfolg einer Feerie) so will ich gerne mehr als die Hälfte Ihnen zukommen lassen. Wären Sie, verehrter Herr Doctor, damit einverstanden, daß das Theater *zwei* Verträge schließt[:] einen mit Ihnen – für 5 %, u. einen also mit mir auch für 5 %. Es ist nicht der Brauch. Für Maeterlinck habe ich den Vertrag gemacht, indem Maeterlinck mir eine Vollmacht sandte für ihn zu verhandeln. Aber ich könnte die Leute bitten einen extra Vertrag für 5 % mit Ihnen zu schließen. Bitte überlegen Sie wie es Ihnen angenehmer ist – und bitte senden Sie mir eine Vollmacht in der Sie mir auftragen einen Vertrag mit dem Moskauer Theater zu schließen – entweder gemeinsam, oder nur für Sie. Ist der Vertrag gemeinsam für 10 %, so müßen wir einen zweiten schließen, in dem ich mich verpflichte Ihnen 5 % von den 10 % die ich bekomme zu senden – und nach 80 Vorstellungen Ihnen $\frac{2}{3}$, mir ein $\frac{1}{3}$. Dieser zweite Vertrag wird von der Direction contresignirt, und das Theater sendet Ihnen direkt die Hälfte der 10 % Tantiemen, u. nach 80 Vorstellungen $\frac{2}{3}$. Dasselbe wird später für die Aufführungen des Stückes in Petersburg u. der Provinz gelten. Davon wird die Rede nach den Moskauer Aufführungen sein. Ebenso die Buchausgabe; die Hälfte des

¹³¹ Siehe Anm. 72.

Honorars, d.h. 1000 Kronen. Ich erwarte also die folgende Antwort auf die Honorarfrage:

Wünschen Sie das[s] das Theater mit Ihnen einen Vertrag auf 5 % schließt? In diesem Falle wird Ihnen der Vertrag zur Unterschrift gesandt.

2) In diesem Falle wollen Sie noch einen supplementären Vertrag mit mir machen (von der Direction contresignirt) daß nach 80 Vorstellungen Ihnen nicht die Hälfte, sondern $\frac{2}{3}$ der 10 % zukommt.

3) Oder wünschen Sie einen gemeinsamen Vertrag (wie mit Maeterlinck) in Ihrem u. meinem Namen für 10 % mit der Hin[t]anfügung daß für 80 Vorstellungen die 10 % per Hälfte geteilt werden, u. nach 80 Vorstellungen Sie $\frac{2}{3}$, ich $\frac{1}{3}$ bekomme.

Ich möchte noch hinzufügen daß bei diesem Arrangement ich mich verpflichte auch später, wenn das Stück deutsch erscheint u. also frei ins russische übersetzt werden kann – die Hälfte aller Tantiemen zu zahlen. Damit es gesetzlich geschieht, werde ich Sie als Mitglied unseres Dramatischen Bundes¹³² eintragen u. stipulieren daß für meine Uebersetzung¹³³ Ihres neuen Stückes die Hälfte immer für Sie einkassiert wird.

Ihrer freundlichen sofortigen Antwort entgegensehend
Mit den besten Grüßen

Zin. Vengerowa

Meine Schwester Bella grüßt herzlich Sie u. Frau Gemahlin¹³⁴

¹³² Gemeint ist der Verein dramatischer und musikalischer Autoren in St. Petersburg, s. Anm. 34.

¹³³ Im Original: »Uebersetzungen«.

¹³⁴ Brief, 3 Blätter, 9 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: mit rotem Buntstift elf Unterstreichungen und eine seitliche Anstreichung.

3. 5. 1910.

Sehr geehrtes Fräulein.

Vor allem danke ich Ihnen sehr für Ihre Bemühungen, die ja höchst erfolgversprechend scheinen. Und nun zur Beantwortung Ihrer Fragen. Vor allem, der Termin. Ich möchte keineswegs, dass das Stück in Moskau schon im November gespielt wird, sondern erst im Laufe des Januar, denn ich kann es in Deutschland oder auch in Wien keineswegs vor Januar spielen lassen, da im Oktober der Medardus¹³⁵ drankommt und es in jedem Sinn unpraktisch wäre so rasch hintereinanderfolgend zwei Premieren zu haben. Ich weiss auch gar nicht, ob ich es werde erreichen können, dass das Stück (D. w. L.) am Burgtheater noch in der Saison 1910/11¹³⁶ gespielt wird. In Berlin hoffe ich jedesfalls einen Termin im Jänner durchsetzen zu können[.] Dann liesse sich die Sache auch so machen, dass die Premiere in deutscher Sprache ungefähr zu gleicher Zeit wie die in Moskau oder höchstens 2–3 Wochen früher, vielleicht sogar ein par Tage später stattfände. Keineswegs aber möchte ich, dass das Stück in Russland einige Monate vor Deutschland gespielt wird. Ich muss bemerken dass ich [handschriftlich:] es noch keiner Direktion weder in Wien od in Berlin eingereicht [maschinschriftlich:] habe, werde dazu erst im Juni in der Lage sein, bis ich die Druckmanuscripte in Händen habe. Daher bitte ich auch jedenfalls, wenn der Vertrag zwischen uns schon in den nächsten Tagen zustande kommt, eine Veröffentlichung dieser Tatsache bis zu einem bestimmten, von mir zu normierenden [!] Zeitpunkt aufzuschieben. (Niemand,

¹³⁵ »Der junge Medardus« wurde am 24. November 1910 am Burgtheater uraufgeführt und zum Erfolg. Die »Dramatische Historie in einem Vorspiel und fünf Akten« war wegen seiner Länge, dem komplexen Bühnenbild und den vielen nötigen Schauspielerinnen und Schauspielern ohnedies nur an großen Theatern zu spielen. Das Stück wurde, obwohl Schnitzler an die universale Verwertbarkeit glaubte, nach der Uraufführung nur noch in Prag und Berlin inszeniert.

¹³⁶ »Das weite Land« wurde am 14. Oktober 1911 an mehreren Theatern des deutschsprachigen Raums gespielt, wobei die zentrale Aufführung jene am Burgtheater darstellt, die Schnitzler bei den Proben begleitete. Bereits elf Monate davor, am 2. November 1910, fand die Uraufführung auf Russisch am Neuen dramatischen Theater in St. Petersburg statt (s. Anm. 138). Die Übersetzung stammte von Zinaida Vengerova.

auch meine intimsten Freunde nicht, kennen bisher auch nur den Titel des Stücks).

Ausserordentlich wichtig wäre es mir, dass Sie die Aenderungen, die ich bei der letzten Durchsicht für notwendig gefunden habe, in Ihrer Uebersetzung berücksichtigen. Sie beziehen sich grösstenteils auf die erste Hälfte des zweiten Aktes, der jetzt viel flüssiger und leichter gehalten ist und bis zum Ende der Szene Mauer-Genia neu geschrieben wurde. Aber auch im weiteren Verlaufe, besonders des zweiten Aktes, ist der Dialog conciser und energischer gestaltet worden, so insbesondere in der letzten Szene des zweiten Aktes zwischen Genia und Friedrich.

Mit den materiellen Bedingungen, die Sie mir vorschlagen, 10 % der Tantiemen zu gleichen Hälften zwischen uns geteilt, und von einer eventuellen (oh, Sie Optimistin) 81. Vorstellung an im Verhältnis zu Zweidrittel zu einem Drittel zwischen mir und Ihnen, bin ich vollkommen einverstanden. Ich bin auch ganz einverstanden mit dem gemeinsamen Vertrag, denn ich glaube aus Ihrem Brief zu entnehmen, dass das die Ihnen angenehmere Form vorstellt. Ich weiss nicht, ob dieser Brief hier, den Sie ja der Direktion zeigen können, als Vollmacht genügt, oder ob Sie da noch irgend etwas Formelles brauchen, was ich Ihnen natürlich auch jederzeit senden könnte. Ich nehme auch mit besonderem Dank Ihren Vorschlag an mich als Mitglied Ihres dramatischen Bundes einzutragen. Also kurz rekapituliert. Ich erkläre meine Bereitwilligkeit dem Moskauer künstlerischen Theater das Aufführungsrecht der Tragikomödie »Das weite Land« zu übertragen: Termin: Jänner 1911, Tantiemen: für uns beide zusammen zehn Perzent und verpflichte mich dagegen eine Aufführung des Stücks in deutscher Sprache keineswegs früher als höchstens zwei und sagen wir bis drei Wochen (um gegen alle Eventualitäten sichergestellt zu sein) vor der russischen Aufführung zuzulassen. Zugleich übernehmen Sie auch die Verpflichtung mir Ihren [!] Vorschlag gemäss auch später, wenn das Stück schon in deutscher Sprache erschienen und also frei ins Russische übersetzt werden kann, die Hälfte aller Tantiemen zu zahlen.

Mein Telegramm wegen des Medardus <haben Sie> hoffentlich erhalten und wissen, dass ich das Erscheinen des deutschen Buches

keineswegs länger als bis Oktober resp. bis zur Erstaufführung am Burgtheater hinausschieben kann.

Mit bestem Gruss und in der angenehmen Erwartung, dass alle unsere Angelegenheiten zu gutem Ende gedeihen werden,
Ihr sehr ergebener

Fräulein Zinaide Wengerow, St. Petersburg.¹³⁷

23. Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 23. Mai 1910

^{10/23.} 5. 1910
Ekaterininsky Kanal, 66

Hochgeehrter Herr Doctor,

Die Sache mit dem Stück (das weite Land) steht nun wie folgt.

Ein grosses Hinderniß machte Ihre Bedingung das Stück nich[t] vor Januar zu spielen. Das Moskauer Theater muss leider auf das Stück verzichten. Es gefiehl großartig. Sie werden es aus dem Brief von Nemirowitch ersehen; meine Schwester Bella wird in 6–7 Tagen in Wien sein u. Ihnen den Brief lesen u. übersetzen. Aber die Künstler, die die Hauptrollen spielen – Stanislavsky u. Katchaloff sind gerade um diese Zeit in anderen Stücken beschäftigt. Man müßte höchstens noch ein Jahr aufs *geratewol* warten – und Sie würden ja nicht die deutsche Premiere auf so lange aufschieben, umsomehr als die Leute keine Verpflichtung übernehmen.

Ich habe mich also an andere Theaterdirektionen gewendet. Eine Sache wäre erledigt – wenn Sie Ihre Zustimmung senden: das Petersburger Neue Dramatische Theater¹³⁸ (Direktion: Leonid Andrejew u.

¹³⁷ Brief, 4 Blätter, 4 Seiten (maschinell paginiert 2–4), maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: 1) roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »Ruß[and]«, neun Unterstreichungen sowie auf dem 1. und 3. Blatt: »Wengero<w>«, auf dem 2. und 4.: »Wenger«) 2) Bleistift, lateinische Kurrent (Vermerke: Ergänzung der nicht durchgeschlagenen, getippten Zeile am unteren Rand der ersten Seite; auf den Blättern 2–4 das Datum: »3/5 10«)

¹³⁸ Gemeinhin Andrejev-Theater bezeichnet, ging das Neue dramatische Theater am 19. September/2. Oktober 1909 mit der ersten Aufführung in Betrieb. Die letzte Aufführung fand am 20. Februar/4. März 1911 statt. Das Theater spezialisierte sich auf moder-

andere) nimmt das Stück gern an auf 10 % per Vorstellung. Aber das Stück kann – Ihrer Hauptbedingung infolge – dieses Jahr nur 10–12 Mal gespielt werden. Die Premiere kann auf den ^{10/23} Januar festgesetzt werden – nicht später, denn sonst bleibt gar keine Spielzeit – u. schon am 12. Februar (a. St.)¹³⁹ ist Karneval – wo man allerlei, nur nicht ernste u. theuer bezahlte Stücke spielt, u. dann Schluß der Saison. Im Fasten spielt das Theater nicht mehr. Als Anzahlung bekommen wir jetzt 300 R., d. h. jeder 150 Rubel. Das wäre Petersburg – wobei ich bemerken muß, daß das Petersburger Repertoire *sofort* in der ganzen Provinz gespielt wird – u. das giebt sehr viel. Für dieselben 10 % wird mir das Stück in *Moskau* das Theater *Nezlobin*¹⁴⁰ nehmen; dort kann man mehr haben, da das Theater den ganzen Fasten durch bis Ostern spielt. Dort hoffe ich auch eine viel größere Anzahlung zu haben.

Jetzt also erwarte ich eine Draht-Antwort bezüglich des Petersburger Andrejeff Theaters. Wenn Sie mir »angenommen« telegraphieren, sende ich sofort 150 R. bis auf weitere Einnahmen.

Bezüglich »Medardus« hoffe ich nächstens mit einem Verleger zu schließen u. Ihnen das Honorar zu senden.

Ihrer freundlichen (Draht-)Antwort entgegensehend mit den besten Grüßen

Z. Vengerowa¹⁴¹

ne Dramaturgie, womit vorwiegend die Petersburger Intelligenzia angesprochen werden sollte, die in den Jahren zuvor das Komissarževskaja-Theater besucht hatte. Leonid Andrejev, auf dessen Initiative das Theater entstanden war und unter dessen Leitung es stand, war bestrebt, die russische Bühne zu »modernisieren«. Auf dem Spielplan standen, neben den Stücken von Andrejev selbst (»Anatema«, »Gaudeamus« u.a.), Werke von Maksim Gorkij, Osip Dymov und einigen westeuropäischen Autoren.

¹³⁹ Alten Stils.

¹⁴⁰ 1909 durch den Schauspieler und Theaterunternehmer Konstantin Nezlobin (1857–1930) gegründetes Moskauer Privattheater. Seit 1911 trat seine Truppe auch in Petersburg auf.

¹⁴¹ Brief, 1 Blatt, 4 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENGEROW« 2) mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

24. Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 8. Juni [1910]

St. Petersburg
8 Juni

Verehrter Herr Doctor,

Sie wissen bereits durch meine Schwester alles was das Moskauer Theater betrifft.¹⁴² Für diese Saison wäre das Stück ausgeschlossen,¹⁴³ für die nächste Saison 1911/12 unbestimmt. Ich habe mit *allen* Künstlern, Stanislawsky und andere[n] gesprochen. Wäre das Repertoire auf 6–7 Stücke per Saison berechnet, wäre das Stück (d. W. L.) sofort angenommen. Aber da nur 2–3 Stücke gespielt werden[,] müssen die Leute ein Stück auf viele Jahre im Besitz haben und es frei von Saison zur Saison verschieben können. Stanislawsky selbst liegt das Stück nicht, wogegen Nemirowitch außerordentlich dafür eingenommen ist. Er würde es trotzallem spielen lassen – die anderen dagegen rathen davon ab.

Nun aber sind einige andere Theater bereit es aufzunehmen. Ich warte nur auf Ihre freundliche Einwilligung um mit dem Petersburger Andrejeff Theater zu schließen.¹⁴⁴ Ich stehe ebenfalls in Verbindung

¹⁴² Kurz nach dem letzten Brief, während der Gastspiele des Künstlerischen Theaters in St. Petersburg (vgl. Anm. 126), konnte Zinaida Vengerova mit Konstantin Stanislavskij sprechen. Am Folgetag schilderte sie in einem Brief an ihre Schwester den feierlichen Empfang in einem Restaurant und die Unterhaltung mit ihm, Ivan Moskvín und Ol'ga Knipper (der Witwe von Anton Čechow). Daraus geht hervor, dass Stanislavskij das Stück für unpassend an seinem Theater empfindet: »Er (Stanislavskij) sagt, dass darin kein ›Nerv‹ berührt ist. Hätten sie in ihrem Spielplan 10 Stücke, könnte man, ohne viel zu reden, auch dieses nehmen. Aber als eines unter dreien ist es zu schwach. [...] Und dies ist ja wahr. Auch Knipper ist derselben Meinung. Du siehst, dass ich recht hatte, als ich das Stück an Levant übergab. Versuche nun, auch Schnitzler in delikater Weise davon zu ueberzeugen.« (IRLI, Bestand 39. Opis' 5. Nr. 1049a. Blatt 2.) Mit Levant gemeint ist Anatolij Jakovlevič Levant (1874–1942), Arzt, Industrieller, Unternehmer. Er gründete und leitete das Neue dramatische Theater in St. Petersburg (1909).

¹⁴³ Im Tagebucheintrag zum 10. Juni 1910 notiert sich Schnitzler die Absage für das »Weite Land« so: »Brief von Zinaida Wengerow. Mit dem Künstlerischen Theater Moskau, für das zuerst Chancen waren, ist es nichts.«

¹⁴⁴ Als »Необозримое поле« (wörtlich: »Das unüberblickbare Feld«) wurde es am 20. Oktober/2. November 1910 am Novyj dramatičeskij teatr uraufgeführt, ein Jahr vor der deutschsprachigen Uraufführung. Auf dem Spielplan stand es bis 20. Februar/5. März 1911. Die Übersetzung stammte von Zinaida Vengerova. Besprechungen: В-ъ.: Новинка »Нового театра« (Novität im »Neuen Theater«). In: Биржевые

mit dem Moskauer Nezhlobintheater. Wenn Sie so freundlich wären mir zu gestatten einen Vertrag mit den beiden Theater[n] zu schließen – werde ich das Vergnügen haben in höchstens drei Wochen Ihnen ungefähr 500 R. zu senden. Bedenken Sie auch, daß dann die Provinz das Stück überall spielt. Ich hoffe daß Sie auch ohne das Moskauer Theater recht gute Einnahmen bei uns haben werden.

Ich reise heute nach England[,] wo ich, nach einigen Tagen Aufenthalt in Berlin den 14^{ten} Juni antreffen werde. Meine Adresse in London ist wie folgt: Miss Z. Vengerowa 7, Bayley Street, Bedford Sq. London W. C. Bitte mir dorthin zu schreiben, ob Sie mich bevollmächtigen mit den beiden Theatern zu schließen u. Ihnen dann eine Anzahlung von 400–500 Rubel zu senden.

Sie schreiben daß das Stück eventuell früher gespielt werden kann. Das wäre sehr schön – dann bringt die Saison mehr, als wenn erst Januar die Premiere stattfinden kann.

Bitte um Aufklärung darüber.

Mit den besten Grüßen in Eile

ZVengerowa¹⁴⁵

ведомости [Börsenanzeiger], Nr. 11.976, 19. Oktober/1. November 1910, Abendausgabe, S. 2. Smolenskij [=A. A. Ismailov], in: Биржевые ведомости, Nr. 11.980, 21. Oktober/3. November 1910, Abendausgabe, S. 3–4. Yulia Slonimskaja in: Санкт-Петербургские театральные ведомости [Sankt-Petersburger Theater-Blätter], Nr. 53, 22. Oktober/4. November 1910, S. 2.

¹⁴⁵ Brief, 1 Blatt, 4 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: mit Bleistift Vermerk: »WENGEROV«.

Verehrtes Fräulein.

Mit Ihren Vorschlägen meine Tragikomödie »Das weite Land« dem Petersburger Theater Andrejew und dem Moskauer Neslobin-Theater zu überlassen wäre ich also einverstanden unter den Bedingungen:

1. dass spätestens am 1. August d. J. ein Vorschuss von fünfhundert Rubel ausgezahlt wird.

2. dass die Aufführung nicht vor Jänner 1910 stattfindet (sollte es mir möglich sein eine frühere zu gestatten oder sogar wünschenswert zu halten, so würden Sie es im Laufe des August erfahren).

3. dass die Verteilung der Tantiemen zwischen uns unter den schon früher abgemachten Voraussetzungen zu geschehen hätte (was noch in einem Vertrag zwischen uns genauer auszuführen wäre).

Wo befindet sich jetzt eigentlich Ihr Manuscript der Tragikomödie? Kennen die beiden von Ihnen erwähnten Theater das Stück überhaupt schon?

Sie haben hoffentlich nicht vergessen, verehrtes Fräulein, dass einiges insbesondere aus dem 2. Akt, neu übersetzt werden müsste. Werden Sie sich auch der Mühe unterziehen mein neues Manuscript mit dem ursprünglichen sorgfältig zu vergleichen?

Und wie steht es denn eigentlich mit dem Medardus? Wird er erscheinen und bekommen wir ein Honorar? Die Sache beginnt zu drängen, da ich ja, wie ich Ihnen seinerzeit telegraphiert habe, den Druck des deutschen Buches nicht länger als bis Oktober hinausschieben kann.

¹⁴⁶ Das Diktat des Briefes erfolgte am Vormittag, vgl. Schnitzlers Tagebuch, 23. Juni 1910.

Ihrer recht baldigen Antwort entgegensehend bin ich mit besten Grüßen

Ihr sehr ergebener

Fräulein Zinaida Wengerow, St. Petersburg.¹⁴⁷

26. *Arthur Schnitzler an Isabella Vengerova, 26. Juni 1910*

FRL BELLA WENGEROW
bei POPPER
Wien XVIII
CARL LUDWIGSTR 26.

liebes Fräulein Bella; mir geht es mit dem Montag leider doch nicht, da ich eine unaufschiebbare Konferenz¹⁴⁸ im Burgtheater habe. Wäre Ihnen (sowie Dr KAUFMANN u LEO) der *Mittwoch*¹⁴⁹ recht, Abend ½ 7 (Feiertag.)?

Herzlichst grüßend

Arth Schnitzler¹⁵⁰

¹⁴⁷ Brief, 2 Blätter, 2 Seiten, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: fünf Unterstreichungen und auf dem 1. Blatt: »Wengerow«, »Rußl[and]«).

¹⁴⁸ Anlass war die bevorstehende Uraufführung von »Der junge Medardus« am 24. November 1910.

¹⁴⁹ Am Mittwoch, dem 29. Juni 1910, kam es zur Lesung von »Das weite Land« im privaten Kreis.

¹⁵⁰ Postkarte; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Versand: 1) Stempel: »18/1 Wien 110, 26. <VI> 10, IX.« 2) Stempel: »18/1 Wien 111, 26. VI 10, X¹⁰.« Archivalischer Zusatz: mit Bleistift von unbekannter Hand nummeriert: »8«.

28. Juni 1910

London

7, Bayle Street,
Bedford Square,
W. C. [Vordruck]

Verehrter Herr Doctor,

Ihre Bedingungen werden, hoffe ich, alle erfüllt. Das Stück wird erst im Januar 1911 gespielt – daraufhin werde ich den Kontrakt schließen. Mit Petersburg ist es schon fest. Aus Moskau erwarte ich eine definitive Antwort. Die beiden Theater kennen das Stück aus meiner Uebersetzung des Textes den ich habe. Selbstverständlich werde ich sofort alle Veränderungen in meine Uebersetzung eintragen, die Sie im Text zu machen gedenken.

Was den Vorschuss anbelangt[,] hoffe ich im August (aber unseren Stils, d.h. gegen Hälfte August n. S.) Ihnen 500 Rubel übersenden zu können. Die beiden Theater werden kaum so lange vor Beginn der Aufführungen 1000 Rubel geben können – aber wenn sie¹⁵¹ auch nur 500 geben, warte ich mit meiner Hälfte des Vorschusses.

Möchten Sie so freundlich sein, einen Vertrag zwischen uns zu machen – so wie Sie ihn wünschen. Ich werde ihn unterschreiben u. unserem Autoren Verband (Sojuz) einsenden, damit der Vertrag off[fizielle Giltigkeit hat.

Ich reise heute nach Paris u. bleibe dort den ganzen Sommer. Meine Adresse dort ist: *32, Rue George Sand, Paris, 16^e.*

Mit Medardus konnte ich noch nicht abschließen. Unsere Saison beginnt in Herbst, Sommer erscheinen keine Bücher. Wenn aber die russische Uebersetzung zugleich mit dem deutschen Text erscheint, kann der Verleger nichts zahlen... Aber ich habe wieder Hoffnung

¹⁵¹ Im Original: »Sie«.

»Medardus« doch gegen Zahlung fürs Manuskript noch anzubringen.
Darüber näheres aus Paris – wo ich Ihre freundliche Antwort erwarte.
Mit den besten Grüßen

Z. Vengerowa¹⁵²

28. Arthur Schnitzler an Zinaida Vengerova, 5. Juli 1910

Wien, 5. 7. 1910.

Wertes Fräulein Wengerow.

Ich sende Ihnen hier einen vertragsartigen Brief und bitte mir Ihr Einverständnis mit den hier festgesetzten Bedingungen zu erklären. Die Klausel, dass ich eine eventuelle Verschiebung auf später mir bis zum 15. August vorbehalte, hat ihre Ursache darin, dass auch das Burgtheater in Wien das Stück aufführen will, dass es aber noch nicht sicher ist, ob das in der nächsten Saison resp. schon im Jänner möglich sein wird und dass ich in Erwägung ziehe auch die Berliner Aufführung erst nach der Wiener stattfinden zu lassen.

Noch einmal erlaube ich mir die Frage an Sie zu stellen, wo sich in diesem Augenblick Ihr russisches Manuscript resp. dessen verschiedene Abschriften befinden. Das neue Exemplar haben Sie hoffentlich erhalten, so dass Sie die Veränderungen baldigst nachtragen können. Sehr einverstanden bin ich damit, dass unser Vertrag von Ihnen behufs offizieller Giltigkeit beim Autorenverband Sojuz hinterlegen [!]. Unsere schlechten Chancen betreffs des Medardus sind mir ärgerlich. Wenn man bedenkt, dass ich ihn zirka dreiviertel Jahre vor der deutschen

¹⁵² Brief, 2 Blätter, 5 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »W« 2) mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

Buchausgabe nach Russland geschickt habe! – So hätten Sie die riesige Mühe ganz umsonst gehabt!

Mit verbindlichen Grüßen

Ihr sehr ergebener

Frl. Zinaida Wengerow, Paris.¹⁵³

29. Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 20. September 1910

London

20. 9. 1910

7. Bayley Street

Bedford Sq. W. C.

Verehrter Herr Doctor,

die russischen Aufführungen der Komödie »Das Weite Land« werden infolge Ihrer freundlichen Einwilligung schon Oktober stattfinden. Ich Sorge dafür, daß ich den $\frac{1}{14}$ September 500 Rubel für Sie habe – was mir auch unbedingt versprochen ist.

Nun komme ich mit einem neuen Vorschlag. Hätten Sie was dagegen das Stück in London englisch spielen zu lassen? Die vornehmste Bühne von London, Haymarket (dort wurde Maeterlincks Blauer Vogel aufgeführt) interessiert sich sehr für Ihr Stück. Der Direktor (manager) von Haymarket Theatre ist Herbert Trench,¹⁵⁴ Dichter u. höchst intelligenter Mensch – eine Seltenheit bei einem Londoner manager. Er läßt nächste Saison den Grünen Kakadu spielen u. wäre sehr geneigt auch Ihr neues Stück zu übernehmen. Ich habe ihm (selbstverständlich confidentiell, auf's Ehrenwort) die Idee des Stückes erzählt u. es gefällt ihm sehr. Vorläufig kann Trench nichts bestimmtes sagen – es hängt auch vieles von der englischen Censur ab u. s. w. Aber er bittet um die Erlaubniß das Stück sorgfältig zu studieren. Ich bitte also um

¹⁵³ Brief, 2 Blätter, 2 Seiten, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke auf dem 1. Blatt: »WENG[erow]«, »Ruß[and]« und vier Unterstreichungen).

¹⁵⁴ Herbert Trench (1865–1923) war ein irischer Dichter, der ab 1908, für wenige Jahre, das Haymarket Theatre leitete.

folgendes: 1) Möchten Sie mir einen Brief schreiben, in dem Sie mir gestatten für Sie bezüglich der *englischen* Aufführung der Komödie Das W. L. zu verhandeln 2) bitte ich um noch ein Exemplar des Stückes. Das alles möchte ich bitten mir sobald wie möglich hierher, nach London zu senden – selbstverständlich, wenn Sie nichts dagegen haben mich zu Ihrer Vertreterin in London zu ernennen. Trench will das Stück deutsch lesen – u. dann entscheiden, Kann er es für Haymarket nehmen, dann wird es von einem sehr guten englischen Dramatiker übersetzt – ich habe die Uebersicht der Uebersetzung was die Genauigkeit der Textübertragung betrifft. Die Honorarfrage, wird erörtert, wenn das Stück im Prinzip angenommen ist. Jedenfalls ist die Honorierung sehr hoch in England.

Wollen Sie die Sache versuchen? Trench ist im Voraus *sehr* für das Stück eingenommen. Selbs[t]verständlich bürgt er dafür, daß Niemand außer ihm das Stück lesen wird.

Wenn es nicht zu viel verlangt ist, würde ich Sie bitten mir zu telegraphieren (meine Adresse für telegram ist: Vengerowa London 7 Bayley Street), ob Sie mich bevollmächtigen für Sie zu verhandeln und ob Sie das Stück mir zusenden wollen. Ich möchte es gleich Trench mittheilen der auf Antwort wartet.

Sie fragten mich, verehrter Herr Doctor, ob ich mit der Zeitung Retch¹⁵⁵ in Verbindung stehe. Ganz gewiß. Hätten Sie eine kleine Erzählung die man aus dem Manuskript übersetzen konnte, ich würde es sofort – gegen Honorar – im »Retch« oder einer anderen Zeitung oder Zeitschrift veröffentlichen.

Ihrer freundlichen Antwort entgegensehend
Mit den besten Grüßen

Z. Vengerowa¹⁵⁶

¹⁵⁵ Речь [Die Rede] erschien zwischen 1906 und 1917 in Petersburg und war zu der Zeit eine der führenden und einflussreichsten Tageszeitungen Russlands, in der namhafte Politiker, Literaten und Künstler auftraten. Als liberal orientierte Tageszeitung war sie ein bedeutendes Organ der russischen Intellektuellen.

¹⁵⁶ Brief, 2 Blätter, 4 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: mit Bleistift Vermerk: »WENGEROW«.

30. Arthur Schnitzler an Zinaida Vengerova, 27. September 1910

27. 9. 1910.

Verehrtes Fräulein.

Ich warte vergeblich auf Nachrichten und vergeblich auf den Vorschuss resp. die Tantiemen-Garantie, die ja nach unserem Vertrag an 20. September fällig war. Das Stück ist Manuscript, bleibt es vorläufig noch und wenn die Tantiemen-Garantie nicht innerhalb weniger Tage bei mir eintrifft, so ziehe ich selbstverständlich die Erlaubnis zu Auführungen in russischer Sprache zurück, resp. ersuche Sie das Manuscript von den Theatern, die es eventuell in Händen haben, zurückzufordern.

Und was ist mit dem Medardus? Das deutsche Buch erscheint etwa Ende Oktober. Soll hier Ihre Mühe wirklich ganz umsonst gewesen sein und bekommen wir kein Honorar?

Zum Schluss noch die Frage, ob Sie sich mit Herrn Grein¹⁵⁷ in Verbindung gesetzt haben?

Mit verbindlichen Grüßen

Ihr sehr ergebener

Fräulein Zinaida Wen[gerow]¹⁵⁸

31. Arthur Schnitzler an Zinaida Vengerova, 6. Oktober 1910

6. 10. 1910.

Sehr geehrtes Fräulein.

Besten Dank für Ihre sehr freundlichen Bemühungen auch in England und Frankreich für mein Stück. Aber ich halte es eigentlich

¹⁵⁷ Jack Thomas Grein (1862–1935), Schnitzlers britischer literarischer Agent zwischen 1909 und 1914, mit dem eine etwaige Vergabe von englischsprachigen Rechten an einem Werk abgeklärt werden musste.

¹⁵⁸ Brief, 1 Blatt, 1 Seite, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »Wengerow«, »Ruß[and]« und vier Unterstreichungen).

für vorteilhafter alle weiteren Schritte aufzuschieben bis das Stück in Deutschland gespielt sein wird, was jedenfalls noch in diesem Winter der Fall sein dürfte. Falls es einen Erfolg hat werde ich dann bestimmt bessere Bedingungen erzielen können als jetzt, so lange das Stück noch Manuscript ist. Und dass dieses Stück in England oder gar in Frankreich zugleich mit Deutschland gespielt werden sollte, ist ja total ausgeschlossen. Wer ist dieser Picquart, der das Stück ins Französische übersetzen möchte, vielleicht¹⁵⁹ der Verfasser der Wespe?¹⁶⁰ Jedenfalls interessieren mich alle Vorschläge, die Sie mir bezüglich dieser Angelegenheit zu machen haben. Mit der Drucklegung der russischen Uebersetzung des »Weiten Landes« im November gegen ein Honorar von 500 Mark bin ich einverstanden, wenn das Honorar vor Erscheinen an mich gezahlt wird. Die deutsche Buchausgabe kommt keineswegs vor Januar 1911 heraus.

Es ist natürlich überflüssig, dass Sie die 500 Rubel Tantiëmengarantie telegraphisch an mich senden. Lassen Sie das Geld bitte direkt an mein Konto k. k. priv. allgemeine Bodenkreditanstalt, Wien I. Teinfaltstrasse senden (wie immer). Die deutsche Buchausgabe des Medardus erscheint Mitte November. Ist das Stück von Ihrer Seite eigentlich schon ganz ins Russische übersetzt. In diesem Falle, den ich als bestimmt voraussetzen muss, wäre es doch richtiger, wenn der Verleger nicht das Original, sondern gleich die Russische Uebersetzung zu sehen bekäme.

Mit besten Grüßen
Ihr ergebener¹⁶¹

¹⁵⁹ Tippfehler: »Vielleicht«.

¹⁶⁰ Das Stück »Die Wespe. Komödie in 3 Aufzügen« von André Picard (1873–1926) hatte am 14. April 1910 seine Wiener Premiere an der Neuen Wiener Bühne gefeiert. Im Theater dürfte Schnitzler es aber nicht gesehen haben.

¹⁶¹ Brief, 2 Blätter, 2 Seiten, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: neun Unterstreichungen; auf dem 1. Blatt: »Wengerow« und »Ruß[and]«).

32. *Arthur Schnitzler an Zinaida Vengerova, 31. Oktober 1910*

31. 10. 1910.

Sehr geehrtes Fräulein.

Die eine Hälfte ist also vor ungefähr 14 Tagen eingelangt, die zweite für den nächsten Tag zugesicherte steht noch immer aus. Dass Ihre Direktoren auch von Verträgen eine so laxe Ansicht haben, ist mir in hohem Grad aergerlich, und ich denke mir, ob es für künftige Fälle doch nicht klüger wäre die Sachen in Russland einfach gehen zu lassen wie sie gehen und nicht erst lan<gwie>rige Korrespondenzen zu führen, die am Ende nur ein so fragwürdiges Resultat ergeben. Ich nehme es als selbstverständlich an, dass Sie dem Theater, das Ihnen die kontraktlich zugesicherte Garantie nicht geschickt hat, die Aufführung aufs Allerstrengste verboten haben.

Mit verbindlichem Gruss

Ihr ergebener

[F]räulein Zinaida Wengerow, Paris.¹⁶²

33. *Zinaida Vengerova an Arthur Schnitzler, 3. November 1910*

3. 11. 1910

28, Rue Poussin

Paris 16

Verehrter Herr Doctor,

Ihr Brief kam gestern zugleich mit dem Cheque aus Russland u. ich telegraphierte Ihnen daß ich das Geld sende. Gestern war es zu spät geworden – u. heute früh ging das Geld, 200 Rubel, an Ihre Bank ab. Wir haben zu je 450 Rubel aus beiden Theatern erhalten – eigentlich war das die Summe, welche die Theater zusagten. Ich habe das eine Theater gebeten noch 50 R. zu senden – u. diese kleine

¹⁶² Brief, 1 Blatt, 1 Seite, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »Wengerow«, »Ruß[and]« und drei Unterstreichungen).

Vervollständigung der Summe kommt sofort. Ich bedauere Sie nicht sofort aus meinem Geld heute ausgezahlt zu haben – heute war es mir unmöglich. Aber ich schicke es sofort, da¹⁶³ ich Geld aus Petersburg erwarte. Dies ist meine kleine Schuld an Sie, da ich auf 500 R. Vorschuß einging u. nur auf 450 aus den Theatern rechnen konnte. Also das kommt diese Tage (ich persönlich möchte um nichts in der Welt Sie mit Recht ungeduldig machen). Ich bin so sehr gekränkt, daß Sie schließlich doch sich geärgert haben! Ich möchte Sie versichern, daß diesmal die Schuld daran lag, daß die langen Sommerferien zwischen dem Vertrag u. der Auszahlung des Vorschusses lagen u. auch daran daß ich nicht in Petersburg war. Nun ist aber die Sache doch erledigt u. ich hoffe daß Sie auch weiter zufrieden sein werden. Finden Sie daß es doch so sehr der Mühe nicht wert war, mir das Stück zu geben, wenn es doch sofort in den zwei Hauptstädten gespielt wird u. dann in die Provinz geht – außer den 450–500 R. Ihnen hoffentlich noch sehr viel bringen wird? Ihre Ent[t]äuschung ist mir eine große Kränkung u. ich möchte wirklich von Ihnen wissen, ob Sie wirklich Rußland u. mich auf künftig aufgeben wollen – oder uns auch weiter Ihre neue[n] Sachen vertrauen werden. Es ist dies für mich eine Ehrensache – ich gebe mir ja die größte Mühe Ihnen nicht Verdruß, sondern Gewinn und Vergnügen zu bringen!

Mit den weiteren Zahlungen steht die Sache so: das Petersburger Theater beginnt die Vorstellungen in ein paar Tagen, das Moskauer ungefähr in zwei Wochen. Beide Theater zahlen für jede Vorstellung 25 Rubel an unseren Dramatischen Verein, u. der Verein (Bassennaia, 3: »Verein dramatischer Autoren[«]) trägt die Hälfte auf meine Rechnung ein, die Hälfte auf die Ihrige. Ihre Rechnung für das »Weite Land« ist auf mein Ersuchen eröffnet. Die 10 % der Tantiemen werden mit der Deduktion dieses Betrag[s] an den Dram. Verein berechnet. Nach einiger Zeit können Sie aus dem Verein Ihren Betrag von 12.50 per Abend beziehen, u. in einem Monat ungefähr werde ich aus den beiden Theater[n] die Rechnungen verlangen u. dann werden wir sehen, wie weit der Vorschuß gedeckt ist u. was wir noch bekommen.

¹⁶³ Im Original: »das«.

Ich Sorge sehr für die Provinz, habe mit verschiedenen Theaterdirektoren zu thun – u warte auf neue Verträge. Also hoffen wir das beste u. kann ich auch hoffen, daß Ihr so legitimer Verdruß sich auch schon gelegt hat.

Nun von was anderem: ich habe für Sie den folgenden Vorschlag für Frankreich: einer der besten Dramaturgen (mehr lanciert als Picard, wahrscheinlich Donnay¹⁶⁴) würde es übernehmen das W. L. auf die französische Bühne zu bringen – wenn Sie gestatten würden nöthigenfalls die 5 Akte auf 3 zu bringen – und ihm dafür 50 % der Einnahmen geben. Was mich betrifft, hätte ich die rohe Uebersetzung zu machen – und würde mich vollständig begnügen, wenn Sie aus Ihrer Hälfte mir 10 % geben. Ich weiß nicht ob Sie sich entschließen wollen das Stück für 40 % zu geben – ich kann nur sagen daß z. B. Donnay eine Garantie ist daß das Stück wirklich gespielt wird. U. hat es Erfolg, sind auch 40 % in Paris eine große Summe, u. auch [ich] wäre mit 10 % für meine Mühe reichlich bezahlt. Ich übergebe Ihnen also den Vorschlag – u im Fall er Ihnen zusagt, bitte mich sofort zu benachrichtigen – dann kann sich die Sache geschäftlich machen. Selbstverständlich wäre dann das Stück erst nächste Saison aufgeführt, aber auch dazu müßte man sofort die Negotiationen anfangen.

Mit Medardus soll es doch jetzt was werden für einen Moskauer Verlag. Es steht also fest, daß die Hälfte des Honorars Ihnen zukommt, ob das Buch russisch auch nach dem deutschen Text erscheint. Wann erscheint es u. bei wem?¹⁶⁵

Allem besten in unseren weiteren Beziehungen entgegensehend
Mit den besten Grüßen

Z. Vengerowa

P. S. Bitte, wenn Sie kleine Erzählungen haben mir sie ja im Manuskript zu geben. Ich kann sie in »Retch« bringen u. auch dort, wo man

¹⁶⁴ Maurice Donnay (1859–1945), populärer französischer Dramatiker.

¹⁶⁵ Die Buchausgabe erschien am 26. Oktober 1910, wenige Wochen vor der Uraufführung, bei Schnitzlers Stammverlag S. Fischer.

besser zahlt, in einer Moskauer Zeitung, im »Europäischen Boten« (Wjestnik Evropy) u. s. w. Kann ich bald etwas erwarten?

Z. V.¹⁶⁶

34. *Arthur Schnitzler an Zinaida Vengerova, 8. November 1910*

8. 11. 1910.

Sehr geehrtes Fräulein.

Meine Karte haben Sie wohl erhalten und Sie kränken sich hoffentlich so wenig mehr als ich mich ärgere. Bitte teilen Sie mir doch seinerzeit auch über den Ausfall¹⁶⁷ der Premièren Genaueres mit. In Moskau oder Petersburg soll sie ja schon in den nächsten Tagen in Aussicht stehen, wie mir Herr Matern neulich erzählte.¹⁶⁸

Was den Vorschlag für Frankreich anbelangt, so möchte ich doch etwas Näheres wissen. Wieso glauben Sie denn überhaupt auf Donnay oder einen andern bekannten französischen Dramatiker rechnen zu können, da doch noch keiner das Stück kennt. Und wie kann Ihnen denn irgend jemand, ohne das Stück gelesen zu haben, mit dem Antrag kommen es auf drei Akte zusammen zu ziehen. Das lässt sich doch nur durchführen, wenn man überhaupt ein anderes Stück daraus macht. Jeder Akt hat ja seinen festumrissenen Inhalt; sie sind auch zeitlich so voneinander getrennt, dass eine Zusammenziehung total undenkbar ist. Ja, wenn man einfach die Grundidee nimmt und von dieser aus ein ganz anderes Stück schreibt, aber was sollte mich vorläufig veranlassen einen solchen Einfall auch nur zu erwägen. Wem haben Sie eigentlich denn schon den Stoff des Stücks erzählt, dass schon eine Diskussion über solche Dinge möglich ist? Dass ich, wenn einmal aus der Sache etwas werden sollte, mich auf einen geringeren Anteil verstehen sollte als der französische Bearbeiter ist natürlich

¹⁶⁶ Brief, 2 Blätter, 8 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: mit Bleistift Vermerk: »WENGEROW«.

¹⁶⁷ Hier im Sinne von »wie es gelaufen« ist.

¹⁶⁸ Zu Emil Matern vgl. Anm. 110. Schnitzler hatte ihn am 2. November 1910 zu Besuch.

ganz ausgeschlossen. Jedenfalls wird es mich sehr interessieren bald Näheres von Ihnen zu hören.

Novellistisches hoffe ich Ihnen recht bald natürlich vor Erscheinen in deutscher Sprache senden zu können[.] Wenn eine Zeitung noch besser zahlt als der »Retsch«,¹⁶⁹ der mir eine Krone per Zeile zugesagt hat,¹⁷⁰ werde ich mich natürlich nicht dagegen wehren.

Mit den besten Grüßen
Ihr ergebener

Fräulein Zinaide Wengerow, Paris.¹⁷¹

35. *Isabella Vengerova an Arthur Schnitzler, 14. November [1910]*

Petersburg, ¹/₁₄ November
Ekaterininsky Kanal, 66

Lieber Herr Doctor, gestern erschienen Abbildungen der Aufführung von Ihrem Stück in zwei Zeitschriften, die ich Ihnen mit diesem Brief zugleich sende.¹⁷² Die eine Zeitschrift ist im Style der »Woche«,¹⁷³ die andere ein spezieller Theater und Concertcourier. Dazu noch

¹⁶⁹ Am 19. Mai/1. Juni 1911 erschien in dieser Zeitung Schnitzlers Novelle »Der Mörder« als Erstdruck, siehe unten.

¹⁷⁰ Korrigiert aus: »mit«.

¹⁷¹ Brief, 2 Blätter, 2 Seiten, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: vier Unterstreichungen; auf dem 1. Blatt: »WENGEROW« und »Ruß[and]«).

¹⁷² Die Beilagen sind nicht überliefert. Es dürfte sich um einen dieser beiden Texte gehandelt haben: Театр и искусство. Иллюстрированный еженедельник [Theater und Kunst. Illustrierte Wochenschrift], St. Petersburg, Nr. 43, 24. Oktober/6. November 1910, S. 806. Die Abbildung, gezeichnet von M. Slepjan, zeigt Rybnikov in der Rolle Hofrichters. Oder: Nr. 44, 31. Oktober/13. November 1910, S. 827, mit Szenenfotos aus dem 2. und 5. Akt.

¹⁷³ Wochenschrift, die seit 1899 in Berlin erschien und den Schwerpunkt auf Bildmaterial legte.

zwei Kritiken,¹⁷⁴ die eine davon aus »Rjetch«¹⁷⁵ so etwas wie die »N. D. R.«¹⁷⁶ – Sie werden daraus entnehmen (mit Hilfe von Kaufmann oder Leo), dass »das weite Land« sehr gefiel trotzdem es durch eine nicht gute Aufführung ziemlich geschädigt wurde. Das *einzig*e literarische Theater wo Gorki, Andrejeff und Sie gespielt werden, hat gute Absichten, aber in dieser Saison keine Schauspieler. – Ich höre durch Kaufmann dass Sie auf Russland böse sein wollen (wenn das wirklich sein muss, so bitte *bis auf mich* – mir wäre so was sehr traurig), man hätte Versprechen Ihnen gegenüber nicht eingehalten – bitte schreiben Sie, wen ich erdrosseln muss, damit Ihnen Gerechtigkeit wiederfährt und Sie wieder gut werden – ich werde es sofort und gern thun um Sie zu versöhnen. – Ich sende Ihnen und Frau Olga die allerherzlichsten Grüsse und freue mich auf ein Wiedersehen in 49 Tagen.

Bella Wengerow¹⁷⁷

¹⁷⁴ Es geht um eine der Rezensionen in der Abendausgabe der Petersburger Tageszeitung »Birzhevyje vedomosti« und um eine Rezension in der Tageszeitung »Reč«: Б – ъ. Новинка »Нового театра«. »Необозримое поле« [Neues im »Neuen Theater«. »Das weite Land«]. In: Биржевые ведомости. Nr. 11976, 19. Oktober/1. November 1910. S. 2; Смоленский (=A. A. Ismailov). In: Биржевые ведомости. Nr. 11980, 21. Oktober/3. November 1910. S. 3f.

Zur Rezension in der »Reč« s. Anm. 175.

¹⁷⁵ Rezension von Vlad. Asov. In: Речь, Nr. 290, 22. Oktober/4. November 1910, S. 5. Der Text ohne Abbildungen. Beim Verfasser handelt es sich um den Schriftsteller und Journalisten Vladimir Alexandrovič Asov (1873–1948).

¹⁷⁶ Neue Deutsche Rundschau.

¹⁷⁷ Briefkarte; Handschrift: blaue Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: mit Bleistift Vermerk: »Wengero<w>«

36. *Arthur Schnitzler an Isabella Vengerova, Ende November 1910*

Schnitzler, XVIII Sternwartestr. 71

[Ru]ßland
Frl Bella Wengrow
Petersburg
Ekaterininsky Kanal 66.
Wasserfall und Teich im Türkenschanzpark. [Postkartenmotiv]

Im Trubel der Medardus Proben liebes Fräulein hab ich versäumt Ihnen für Ihre Karte u die Zeitungen herzlichst zu danken, was hie mit nachträglich geschieht. Der Medardus war hier ein sehr großer Erfolg.¹⁷⁸ Wir grüßen Sie alle viele Male und hoffen Sie bei bestem Wohlbefinden und so freundlich unsrer gedenkend wie wir Ihnen!

Ihr ArthSchnitzler¹⁷⁹

37. *Arthur Schnitzler an Zinaida Vengerova, 7. Dezember 1910*

Wien XVIII. Sternwartestr. 71.
7. 12. 1910.

Verehrtes Fräulein.

Ihre Schwester Bella war vor einigen Wochen so liebenswürdig mir mitzuteilen, dass »Das weite Land« in Moskau mit gutem Erfolg, aber in sehr schlechter Darstellung aufgeführt worden ist und mir einige

¹⁷⁸ Ausführlicher schreibt darüber Arthur Kaufmann an Isabella Vengerova in einem Brief am 26. November 1910: »Auch wir hatten gestern Schnitzler–Premiere (der junge Medardus). Es war ein Sensationsabend. Ein grosser Erfolg Schnitzlers und beinahe ein noch grösserer des Burgtheaters. Eine herrliche Aufführung. Sie müssen das unbedingt sehen. Obendrein habe ich mein Herz verloren an die Darstellerin der Prinzessin Helene. Die ist so schön, dass einem ganz bange wird. Schnitzler lässt Sie grüssen, er wird Ihnen schreiben, sobald er mehr Zeit hat. Er war durch die Arbeit zum Medardus zu sehr in Anspruch genommen«. (IRLI, Bestand 39, Liste 5, Nr. 1068, Blatt 137) Die Prinzessin wurde von Else Wohlgemuth (1881–1972) gegeben.

¹⁷⁹ Bildpostkarte; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Versand: mit Bleistift von unbekannter Hand der Empfängerinnenname und die Straße in kyrillischer Schrift ergänzt: »Белла Венгерова/Екатерин[инский] кан[ал] 66« Archivalischer Zusatz: mit Bleistift von unbekannter Hand nummeriert: »14«.

Zeitungen zu senden, deren wesentlichen Inhalt mir Dr. Kaufmann zum Teil übersetzt hat. Gerne möchte ich nun erfahren, ob sich das Stück in Moskau auf dem Repertoire erhält, wann es in Petersburg drankommt, ob die Provinz sich meldet u. s. w. Der Ordnung wegen erlaube ich mir festzustellen, dass die restlichen 50 Rubel des vertragsmässig festgesetzten Tantièmenvorschusses bis heute nicht an mich gelangt sind. Ich habe nichts dagegen, wenn diese 50 Rubel erst anlässlich der am 1. Jänner fälligen ersten Abrechnung an mich verrechnet resp. bezahlt werden.

Mit verbindlichem Gruss

Ihr ergebener¹⁸⁰

38. Arthur Schnitzler an Zinaida Vengerova, 1. März 1911

1. 3. 1911.

Sehr geehrtes Fräulein.

Nach unserem Vertrag hätte ich in der ersten Januarhälfte die Verrechnung über die bisherigen Vorstellungen des »Weiten Lands« in Russland erhalten sollen. Heute haben wir den 1. März. Auch wenn Sie mir sonst, z. B. etwas über den Medardus zu berichten hätten, steht dem nichts im Wege.

Mit den besten Grüßen

Ihr ergebener

Fräulein Zinaida Wengerow, Paris.¹⁸¹

¹⁸⁰ Brief, 1 Blatt, 1 Seite, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »Wengerow« und »Ruß[and]«; drei Unterstreichungen).

¹⁸¹ Brief, 1 Blatt, 1 Seite, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »Wengerow« und »Ruß[and]«; zwei Unterstreichungen).

22. 2. 1912

Lieber Leo.

Im Septemberheft der »Neuen Rundschau« 1911 ist eine Novelle von mir erschienen »Die Hirtenflöte«.¹⁸² Es läge mir nun sehr daran zu erfahren, ob diese Novelle in russischer Uebersetzung, wie ich allerdings eben nicht genug authentisch gehört habe, im »Rjetsch« erschienen ist.¹⁸³ Könnte das nicht Bella Wengerow in Erfahrung bringen? ob es der Fall war und mir dann eventuell die betreffenden Nummern verschaffen. Um einer Verwechslung vorzubeugen,¹⁸⁴ bemerke ich, dass eine andere Novelle von mir »Der Mörder«¹⁸⁵ im Sommer v. J. in einer autorisierten Uebersetzung im »Rjetsch« erschienen ist. Das Einfachste ist wohl, Sie senden diesen Brief an Fräulein Bella ein, die ich zugleich geradeso wie Sie, lieber Leo, vielmals bitte die Umstände zu entschuldigen, die ich Ihnen verursache.

Herzliche Grüsse und auf baldiges Wiedersehen

Ihr¹⁸⁶

¹⁸² Deutscher Erstdruck: Die neue Rundschau, Jg. 22, H. 9, September 1911, S. 1249–1273.

¹⁸³ Der Abdruck erfolgte erst im Oktober 1911 und damit nach dem deutschsprachigen Erstdruck. Schnitzler hatte also falsche Informationen bekommen. Zur Konfusion beigetragen haben dürfte, dass Schnitzler der Zeitschrift in einem Brief vom 26. Juni 1911 (unmittelbar nach ihrem Erstdruck von »Der Mörder«) die bevorstehende Veröffentlichung von »Die Hirtenflöte« verkündete und zur Übernahme anbot (DLA, 85.1.1706).

¹⁸⁴ Tippfehler: »borzubeugen,«.

¹⁸⁵ Речь, Nr. 131, 15./28. Mai 1911, S. 2–3; Nr. 135, 19. Mai/1. Juni 1911, S. 2 (ohne Angabe des Übersetzers, vom Manuskript übersetzt). Es handelt sich um den Erstdruck, die deutschsprachige Erstveröffentlichung erfolgte kurz später: Artur Schnitzler: Der Mörder. Novelle. In: Neue Freie Presse, Nr. 16.804, 4. Juni 1911, Pfingstbeilage, S. 31–38.

¹⁸⁶ Brief, 1 Blatt, 1 Seite, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerk: »Vanjung« und mehrere Unterstreichungen).

40. Isabella Wengerova an Arthur Schnitzler, 26. März 1912

Petersburg ^{13/26} März
Ekaterininsky Kanal, 66.

Lieber Herr Doctor,

Ihren Brief an Leo bekam ich schon vor 8 Tagen, konnte aber leider im Laufe der vergangenen Woche keinerlei Auskunft über Ihre Novelle holen da ich alle Tage von 10 Uhr früh bis 11–12 abends ununterbrochen mit Conservatoriumsprüfungen beschäftigt war. – Folgendes habe ich erfahren: »Die Hirtenflöte« ist im Juli 1911 in der Zeitung »Ssowremennoje Sslovo«¹⁸⁷ (eine verkürzte Ausgabe der »Rjetch«) erschienen. Die Nummern habe ich bereits bestellt und schicke sie Ihnen in den ganz nächsten Tagen. Ausserdem habe ich gehört dass *dieselbe* Novelle noch früher in einer Wochenzeitschrift »Ogoniok« (eine Art »Woche«) erschienen wäre. Wollen Sie darüber näheres erfahren und die Nummer haben, so schicke [ich] sie Ihnen auch. Die Uebersetzung in »Sowremennoje Sslovo« war nach dem *gedruckten* deutschen Exemplar gemacht, sagte das Fräulein in der Redaction.

Ich sende Ihnen und Frau Olga die herzlichsten Grüsse

Ihre
Bella Wengerowa¹⁸⁸

¹⁸⁷ Современное слово [Das moderne Wort] war eine billigere Parallelausgabe der Tageszeitung Речь, von der gleichen Redaktion erstellt, aber nicht, wie hier behauptet, eine gekürzte Ausgabe.

¹⁸⁸ Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: mit Bleistift Vermerk: »WENGEROW«.

41. Arthur Schnitzler an Isabella Vengerova, 30. März 1912

Dr. Arthur Schnitzler
Wien XVIII. Sternwartestrasse 71 [Vordruck]
30. 3. 1912.

Liebes Fräulein Bella.

Vielen dank für Ihre freundliche Auskunft. Entschuldigen Sie auch, dass ich Ihnen diese Mühe gemacht und entschuldigen Sie ferner, dass ich die Kühnheit habe in dieser Angelegenheit noch eine weitere Bitte an Sie zu richten. Die Sache verhält sich nämlich folgendermassen, der »Rjetsch« hat im April oder Mai 1911 vor Erscheinen in deutscher Sprache von mir autorisiert eine Novelle »Der Mörder« veröffentlicht. Sie erschien deutsch in der Neuen Presse. Im Mai oder Juni 1911 sandte ich dann die »Hirtenflöte« an den »Rjetsch«. Nach geraumer Zeit, etwa nach drei Wochen, schickte mir der »Rjetsch« die Novelle zurück mit der Entschuldigung, dass sie für ihre Zeitungsverhältnisse zu lang sei, so dass sie auf die Veröffentlichung verzichten müssten. Nun war es für mich schon zu spät die Sache für Russland zu verwenden, insbesondere da ich zu dieser Zeit auf Reisen war. In *deutscher Sprache aber erschien die Hirtenflöte erst im September 1911* in der Neuen deutschen Rundschau. Wenn also Ihre freundliche Mitteilung stimmt, dass die Novelle schon im Juli 1911 in der Zeitung »Ssowremennoje Sslovo«, der verkürzten Ausgabe der »Rjetsch« erschienen¹⁸⁹ ist, so ist das absolut nur auf die Weise zu erklären, dass die Leute dort mein Manuscript übersetzt und veröffentlicht haben, *dasselbe* Manuscript, das die Redaktion als unverwendbar zurückgeschickt hat. Der Fall wäre so ungeheuerlich, dass ich ihn keineswegs auf sich beruhen lassen, aber auch keineswegs etwas unternehmen kann, ehe ich die betreffenden Nummern mit meiner Novelle in Händen habe. Da »Die Hirtenflöte« deutsch erst im September 1911 erschienen ist und die »Ssowremen[noe] slovo« die russische Uebersetzung der Novelle schon im Juli gebracht hat, ist die Auskunft, die Ihnen das Fräulein in der Redaktion erteilt hat, dass die Uebersetzung nach dem *gedruckten*

¹⁸⁹ Im Original: »erschienenen«.

Exemplar gemacht worden sei, eine absolute *Unwahrheit*. Dass dieselbe Novelle noch früher im »Ogoniok«¹⁹⁰ erschienen sein soll, macht die ganze Angelegenheit noch rätselhafter. Und wenn es mit all den Tatsachen, die aus Ihrem Brief hervorgehen, seine Richtigkeit hat, so kann es sich nur um einen Vertrauensbruch schlimmster Sorte handeln, mit dem ich mich nicht ruhig abzufinden gedenke. Ich bitte Sie sehr, liebes Fräulein Bella, vorläufig über den Inhalt dieses meines Briefes noch nichts verlauten zu lassen und sehe vor allem der Einsendung der betreffenden Exemplare von »Sowremennoje Sslowo« und »Ogoniok« entgegen. Seien Sie mir bitte nicht böse, dass ich Sie so bemühe.

Mit herzlichen Grüßen von Olga und mir

Ihr ergebener
[handschriftlich:] Arthur Schnitzler

[maschinschriftlich:] Fräulein Bella Wengerow, St. Petersburg.¹⁹¹

¹⁹⁰ »Die Hirtenflöte« ist ohne Angabe des Übersetzers oder der Übersetzerin abgedruckt in: Ogonjok (Petersburg), Nr. 35, 27. August/9. September 1911. Entsprechend ist auch dieser Abdruck nach dem deutschsprachigen Erstdruck erfolgt.

¹⁹¹ Brief, 3 Blätter, 3 Seiten (Paginierung 2–3), Umschlag; Schreibmaschine; Handschrift: schwarze Tinte, deutsche Kurrent (Überarbeitungen, Unterstreichungen, Unterschrift); Versand: 1) Stempel: »1/1 Wien 13.« 2) mit schwarzer Tinte Vermerk: »rekomm« 3) mit Bleistift von unbekannter Hand datiert: »30/III 12« und Vermerk: »Schnitzler«, »Санкт Петербург«, »Екатерин[инский] кан[ал] 66« Archivalischer Zusatz: mit Bleistift von unbekannter Hand nummeriert: »3«, der Umschlag mit »9«. Weiterer Zeuge: Brief, 3 Blätter, 3 Seiten, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: 1) roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »Wengerow«, »Ruß[and]« und mehrere Unterstreichungen) 2) Bleistift (auf der dritten Seite das Datum ergänzt: »30/3 12«).

Petersburg. 20 März 912¹⁹²

Ekaterininsky Kanal, 66

Lieber Herr Doctor,

Nachdem ich in den von mir bestellten Julinummern (Angabe des Fräuleins in der Redaction) des »Ssowremennos Sslovo« keine Hirtenflöte finden konnte, nahm sich meine Schwester der Sache an, ging in die Redaction und entdeckte sie in den *Oktobernummern* der *Wochenbeilage* zum Ssowremennos Sslovo.¹⁹³ Die 6 Nummern gehen gleichzeitig an Sie ab. Ausserdem erschien die Novelle gekürzt und etwas früher im Ogoniok; die Nummern werde ich Ihnen auch in kürzester Zeit schicken. – Die Uebersetzung wurde von einem Herrn Lwowsky in die Redaction der »Rjetsch« gebracht. Ich bedauere, dass Sie sich unnötiger Weise geärgert haben – das Fräulein bestand darauf, es wäre im Juli gewesen trotzdem ich ihr sagte, das käme mir unwahrscheinlich vor. – Da die Uebersetzung in der Nummer vom 17/30 Oktober beginnt so dürfte es auch stimmen, dass sie aus der »N. D. R.«, und nicht aus dem Manuscript gemacht worden ist. Es wäre wirklich zu arg für eine Zeitung wie »Rjetsch« so ein Schwindel. – Ueber den Inhalt Ihres Briefes liess ich natürlich nichts verlauten – meine Schwester nahm wortlos die Nummern und brachte sie mir. Ich soll Sie sehr herzlich von ihr grüssen. Und bitte lassen Sie mich nicht büssen für die Unverlässlichkeit des Redactionsfräuleins – und schreiben Sie an

¹⁹² Es handelt sich hier um eine Angabe des julianischen Kalenders, wie aus der Einbettung zwischen die anderen Korrespondenzstücke hervorgeht.

¹⁹³ Пастушья свирель. новелла [Die Hirtenflöte. Erzählung]. Übersetzung Z. D. L'vovskij. In: Неделя Современного слова [Wochenbeilage des Sovremennoe slovo], Nr. 184, 17/30. Oktober 1911, S. 1523–1525; Nr. 185, 24. Oktober/6. November 1911, S. 1531–1532; Nr. 186, 31. Oktober/13. November 1911, 1539–1540; Nr. 188, 14./27. November 1911, S. 1555–1557; Nr. 189, 21. November/4. Dezember 1911, S. 1562–1564. Zinovij Davydovič L'vovskij (1881 Kropivnitskij – 1943 Konzentrationslager Auschwitz), Literat und Übersetzer. Er emigrierte in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre aus der UdSSR nach Frankreich. Er übersetzte aus dem Englischen, Deutschen, Französischen und Norwegischen ins Russische, später auch aus dem Russischen und anderen Sprachen ins Französische. Neben Übersetzungen von Schnitzlers Werken verfasste er auch einen Aufsatz über diesen: S. Arthur Schnitzler. In: Неделя Современного слова, 1912, Nr. 214, S. 1801–1802.

mich in allen russischen Angelegenheiten. Ich unternehme für Sie mit Vergnügen jedes telephonische Gespräch und auch mehr.

Herzliche Grüsse an Sie und Olga.

Ihre
Bella Wengerow¹⁹⁴

43. *Arthur Schnitzler an Isabella Vengerova, 9. April 1912*

Fräulein Bella Wengerow
St. Petersburg.
Ekaterininsky Kanal 66.
Russland.
Dr. Arthur Schnitzler
Wien XVIII. Sternwartestrasse 71 [Vordruck]
9. 4. 1912.

Liebes Fräulein Bella.

Die Nummern sind angekommen, ebenso Ihr freundlicher Brief und ich danke Ihnen herzlich für Ihre Liebenswürdigkeit. Dass ich unter diesen Umständen nichts tun kann, ist selbstverständlich, aber die Schädigkeit der Angelegenheit wird nicht geringer. Der »Rjetsch« hat mir ja die Novelle zurückgeschickt mit der Begründung, dass sie zu lange ist und dass er sie *deshalb* nicht bringen kann. Da nun die »Sso-wremenne Sslowo« eine Wochenausgabe des »Rjetsch« vorstellt, also die gleiche Redaktion in Frage kommt, hätte der »Rjetsch« meines Erachtens entweder die Pflicht gehabt die Novelle für die »S. S.« anzunehmen und zu bezahlen oder die Novelle überhaupt jemals, auch nicht mehr im Oktober, wo sie schon vogelfrei war, bringen dürfen, denn es ist ja jetzt klar, dass die Redaktion die Novelle nicht deshalb (zu spät) zurückschickte, weil sie zu lang war, sondern weil sie sie honorarfrei drucken wollte. Somit habe ich wenigstens die Genugtuung, dass ich mich nicht ganz unnötig geärgert, und es bleibt nur das Bedauern, dass ich Sie unnötig bemüht habe.

¹⁹⁴ Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENG[EROW]« 2) mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

Seien Sie also nochmals herzlichst bedankt, ein Teil dieses Danks ge-
bührt natürlich auch Ihrer Schwester, die ich vielmals grüsse und kom-
men Sie bald wieder nach Wien, aber nicht erst am allerletzten Tag zu
uns. Wir grüssen Sie herzlichst
Ihr

[handschriftlich:] Arthur Schnitzler

[maschinschriftlich:] Fräulein Bella Wengerow, Petersburg.¹⁹⁵

44. *Isabella Vengerova an Arthur Schnitzler, 21. Mai [1912]*

8/21 Mai
Ekaterininsky Kanal 66

Lieber Herr Doctor,

ich schicke Ihnen heute endlich den »Ogoniok« mit der Hirtenflöte.
In einigen Wochen werde ich mich persönlich für die Verspätung ent-
schuldigen können. Auch die Rjetch werde ich ausführlich vor Ihnen
verteidigen können. Jetzt in Kürze nur folgendes: die kleine Beilage
zum »Ssowr. Slowo« mit der Zeitung¹⁹⁶ täglichen dazu hat den Abon-
nementspreis von 3 Rubel jährlich[,] kann unmöglich Honorare für
Manuscripte zahlen, und hat die Hirtenflöte erst nach dem Ogoniok
gedruckt. Ausserdem ist der Redacteur der Uebersetzungen im »Ssowr.
Slowo« ein *anderer* wie im Rjetch und hat *bestimmt* nichts davon gewusst
dass Rjetch bereits in Verhandlung mit Ihnen deswegen war. Es ist
möglich dass Sie sich wirklich umsonst geärgert haben und dass nur
die Convention¹⁹⁷ endlich eine Ordnung in diese Angelegenheiten

¹⁹⁵ Brief, 1 Blatt, 2 Seiten; Schreibmaschine; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische
Kurrent (Unterstreichungen, Korrekturen, Unterschrift); Archivalischer Zusatz: mit Blei-
stift von unbekannter Hand nummeriert: »10«. Weiterer Zeuge: Brief, 2 Blätter, 2 Seiten,
maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateini-
sche Kurrent (Vermerke: »Wengerow«, »Ruß[and]« und mehrere Unterstreichungen).

¹⁹⁶ Oberhalb des Wortes »Zeitung« steht die Ziffer »2« geschrieben, lies: »mit der
täglichen Zeitung«.

¹⁹⁷ Gemeint ist die Berner Übereinkunft zum Schutz von Werken der Literatur und
Kunst (1886), die aber zu diesem Zeitpunkt auch von Österreich nicht unterzeichnet war.

bringen kann. – Bitte, falls Sie etwas wissen möchten, schreiben Sie mir bald, ich bin noch *eine* Woche hier; auf baldiges Wiedersehen, ich grüsse Sie und Olga sehr herzlich. Auch meine Schwester bittet Sie sehr zu grüssen.

Ihre
Bella Wengerow¹⁹⁸

45. *Isabella Vengerova an Arthur Schnitzler, 14. Oktober [1912]*

Petersburg, ¹/₁₄ Oktober
Ekaterininsky Kanal, 66

Lieber Herr Doctor,

ich höre von Arthur Kaufmann,¹⁹⁹ dass Sie eine Novelle²⁰⁰ für Russland geben wollen – wird Ihnen selbstverständlich mit viel Freude und hoffentlich bestem Honorar abgenommen werden. Bitte schreiben Sie mir 1) wieviel Druckbogen 2) haben Sie eine bestimmte Summe vor zu verlangen oder wollen Sie die Redactionen sich überbieten lassen? In einigen Tagen kommt meine Schwester und wird alles, wenn Sie wollen, noch besser besprechen als ich. Uebrigens muss sie in 2–3 Tagen in Berlin sein und Sie können ihr auch dorthin schreiben (Lutherstrasse, 47 bei Frau Louisa Flachs²⁰¹ Berlin W.), wenn Sie die

¹⁹⁸ Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENGERO<W>« 2) mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

¹⁹⁹ In einem Brief hatte ihr Arthur Kaufmann am 10. Oktober 1912 geschrieben: »Schnitzler bat mich bei Ihnen anzufragen, ob Sie eine russische Zeitung oder Zeitschrift wüssten, die eine Novelle von ihm (²/₃ der Größe von Berta Garlan, erscheint im Januar in deutscher Sprache) zum Abdruck bringen wollte. Ich sagte ihm, dass Zina, die ja in erster Linie berufen wäre das zu besorgen, derzeit nicht in Petersburg ist, weil ich befürchtete, dass Sie vielleicht keine Zeit haben könnten, sich damit zu befassen. Zudem wollte ich Ihnen ersparen Schnitzler gegenüber wieder in Verlegenheit zu gerathen, wenn die Novelle etwa in Russland keinen Erfolg haben sollte. Da er aber meine Andeutung nicht beachtete, sondern mich an Sie zu wenden mir auftrag, so thue ich so hiermit. Vielleicht können Sie die Sache in die geeigneten Wege leiten ohne zu viel Zeit zu opfern.« (IRLI, Bestand 39, Opus' 5, Nr. 1068a, Bl. 52 Rückseite.)

²⁰⁰ Es handelte sich um die Novelle »Frau Beate und ihr Sohn«, die zwischen Februar und April 1913 in drei Teilen in der »Neuen Rundschau« erschien.

²⁰¹ Louise Flachs (geb. Fokschaneanu [Fokschaner], 1863 – nach 1920) war eine Literatorin und Übersetzerin aus dem Russischen. Geboren in Rumänien, heiratete sie 1892

Sache rascher haben wollen. Aber auch ich mache hier alles, was Sie in dieser Richtung wünschen. Eine Zeitung bringt die Nachricht dass das »weite Land« in Moskau zweifach zur Aufführung gelangt: im Kaiserlichen Theater und im Theater Neslobin (die Uebersetzung meiner Schwester). Es heisst der Text wäre verschieden – Sie hätten das Stück umgearbeitet und im Kaiserlichen würde die zweite Redaction (spätere) aufgeführt; ist das wahr? – Neslobin ist ein ausgezeichnetes Theater und vermuthlich werden sie eine gute Aufführung geben. –

Ich grüsse Sie, Olga und die Kleinen herzlich. Wissen Sie, dass ausser Kaufmann, auch Leo und ich Sie in München vergeblich auf dem Bahnhof gesucht haben?

Bella Wengerow²⁰²

46. *Arthur Schnitzler an Isabella Vengerova, 17. Oktober 1912*

Dr. Arthur Schnitzler
Wien XVIII. Sternwartestrasse 71 [Vordruck]
17. 10. 1912.

Liebes Fräulein Bella.

Herzlichen Dank für Ihre liebenswürdige Bereitwilligkeit. Das Einfachste ist ich schicke die Novelle gleich an Sie ab und Sie übergeben sie Ihrer Schwester so bald diese wieder in Petersburg eingetroffen ist. Da sie, wie Sie mir schreiben, nur wenige Tage in Berlin bleibt, ist es wohl so am besten. Was das Honorar anbelangt, so ist es mir natürlich am liebsten, wenn die Redaktionen einander »überbieten«. Aber ich glaube doch, es wird notwendig sein vorerst einmal etwas bestimmtes zu verlangen. Was könnte man wohl als Pauschalsumme für das Erscheinen in der Zeitung *und* im Buchformat verlangen? Vielleicht ist die Sache zu lang für die Zeitung und man lässt sie gleich als Buch

den deutschen Schriftsteller Adolf Flachs und lebte mit ihm in Wien (später in Berlin). Als nahe und vertraute Freundin der Familie Vengerov war sie in die Veröffentlichung der »Memoiren einer Großmutter« von Pauline Wengeroff involviert.

²⁰² Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENGEROW« 2) mit rotem Buntstift eine Unterstreichung.

erscheinen; das hätte dann den Vorteil, dass sie noch geraume Zeit vor der deutschen Buchausgabe herauskäme. Die Novelle erscheint Jänner, Feber, März²⁰³ in der Neuen Rundschau, vor Ostern als »Buch«. Die Länge etwa Zweidrittel von »Berta Garlan«.

So wird also »Das weite Land« trotz des anfänglichen Misserfolges nun gar an zwei Theatern in Moskau aufgeführt werden? Mir ist natürlich nicht das Geringste davon bekannt geworden. Ich habe auch seit jener ersten kontraktlich festgesetzten Garantiesumme nie wieder Geld aus Russland erhalten. *Dass ich das Stück jemals umgearbeitet hätte, ist unwahr. Es wäre mir lieb, wenn jene Nachricht irgendwie dementiert werden könnte. Offenbar stammt die sogenannte Umarbeitung von einem Uebersetzer.*

Dass Sie uns auf dem Bahnhof in München vergeblich gesucht haben, hat uns sehr leid getan. Sie wissen wohl schon, dass meine telephonische Botschaft im Hotel zu spät bestellt worden ist. Herzliche Grüsse von uns Allen und nochmals vielen Dank für Ihre grosse Liebenswürdigkeit.

Ihr ergebener

[handschriftlich:] Arthur Schnitzler

[maschinschriftlich:] Fräulein Bella Wengerow, Petersburg.²⁰⁴

47. *Isabella Vengerova an Arthur Schnitzler, 28. Oktober [1912]*

15/28 Oktober

Lieber Herr Doctor,

verzeihen Sie meine Unpünktlichkeit, ich wollte schon mit etwas bestimmten kommen, aber meine Schwester kam erst gestern, Sonntag, an. Heute ist die Novelle schon in einer Redaction, und morgen oder übermorgen schreibt Ihnen meine Schwester näheres darüber, so

²⁰³ Der Erstdruck verzögerte sich um einen Monat.

²⁰⁴ Brief, 2 Blätter, 2 Seiten; Schreibmaschine; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent (Unterstreichungen, Korrekturen, Unterschrift); Archivalischer Zusatz: mit Bleistift von unbekannter Hand nummeriert: »11«.

wie es entschieden sein wird, wo sie erscheinen wird und was man dafür bietet. Inzwischen haben sich folgende Dinge zugetragen, die Sie angehen: das Theater Neslobin will sich den Luxus gestatten, Sie zu begaunern, indem es unter dem Vorwand, Sie hätten das Stück umgearbeitet, das »weite Land« unter geändertem Titel aufführt (dabei das Wort *weit* mit *fern* übersetzt!)²⁰⁵ in eigener Uebersetzung. Das erfuhr meine Schwester in Moskau (ich schrieb Ihnen doch davon, dass die Uebersetzung eben die meiner Schwester ist, weil Neslobin doch Kontrakt mit ihr hatte und es Niemand einfallen könnte, er würde eine so ungeschickte Gaunerei versuchen) und heute schon nimmt sich der Sache der Theaterverband an und selbstverständlich verliert Neslobin den Prozess und wird alle gewesenen und künftigen Vorstellungen bezahlen müssen. Die Abrechnung und die Details schickt Ihnen dann die Schwester, bis alles klar wird. Von der Aufführung höre ich, dass bei Neslobin eine vortreffliche Genia²⁰⁶ wäre, aber im Kaiserlichen²⁰⁷ ein fabelhafter Friedrich.²⁰⁸ Das Stück soll gute Häuser da und dort machen, bei Neslobin soll es besuchter sein. – Hier war die Nachricht, Ihr neues Stück soll in Oesterreich verboten²⁰⁹ sein; Russland ist auf fremde Geistlichkeit nicht so heikel – wollen Sie es für hier geben, so schicken Sie es uns ein; die Schwester wird es versorgen, hoffentlich so gut, wie Sie es wollen. – Noch folgendes ist geschehen – man hat

²⁰⁵ Am Theater Konstantin N. Nezlobins wurde das Stück am 21. September/3. Oktober 1910 als »Неведомый край« (wörtlich: »Das unbekannt Land«) aufgeführt. Als Übersetzer stand auf dem Theaterzettel »Каэн« (Kaen), laut Ivan Masanovs Lexikon der Pseudonyme (Moskau 1956–1960) steht es für die Initialen des Theaterleiters Nezlobin. Eine positive Einschätzung gibt: Львов Як. [=Jakov L'vovič Rosenstein]: Малый театр [Maly Theater]. In: Неведомый край [Neuigkeiten der Saison], Nr. 2462, 10./24. Oktober 1912, S. 6.

²⁰⁶ Diese wurde von der bekannten Schauspielerin Elisaveta T. Žichareva (1875–1967) gespielt, die von 1911 bis 1914 im Nezlobin-Theater engagiert war.

²⁰⁷ Die Aufführung im Maly Theater hatte am 5. 10. 1912 ihre Generalprobe und am 8. 10. 1912 die Premiere. Die Übersetzung stammte von E. Lenina und M. Orlova. Die Ankündigung wurde kritisch beurteilt von Львов Як. [=Jakov L'vovič Rosenstein], Неведомый край [Das weite Land]. In: Новости сезона [Neuigkeiten der Saison]. Nr. 2450, 22. September/5. Oktober 1912. S. 5–7.

²⁰⁸ Er wurde von Aleksandr Ivanovič Južin (geborener Fürst Sumbatov), gespielt.

²⁰⁹ Am 26. Oktober 1912 meldeten die Zeitungen, dass die geplante Aufführung von »Professor Bernhardt« im Deutschen Volkstheater in Wien verboten worden sei. Der Grund war eine antiklerikale Tendenz, die dem Stück zugeschrieben wurde.

der Schwester eine Uebersetzung Ihrer gesammelten Werke angetragen als Prämie für ein sehr verbreitetes Journal (das Blatt hat schon Dostojewsky, Tschchow, alle anderen Russen gegeben, von Ausländern Wilde)²¹⁰ – aber sie machte die Leute aufmerksam, nach zwei Jahren käme die Convention und man braucht Sie nicht zu bestehlen. Dies als Beispiel, dass obwol man sehr viel Schnitzler, wie Sie sehen, in Russland braucht, man auch noch Tugend und Rechtlichkeit aufbringt ihn nicht zu sehr zu ärgern. Nach diesen höchst selbstgefälligen Worten, schliesse ich. Verzeihen Sie die verkehrte Schreibordnung²¹¹ – ich habe nicht vermutet, dass mein Brief so lang werden wird. An Sie und Olga viele herzliche Grüsse. Meine Schwester grüsst bestens.

Ihre

Bella Wengerow²¹²

48. *Isabella Vengerova an Arthur Schnitzler, 7. November [1912]*

7 November

Lieber Herr Doctor,

in Eile nur einige Worte damit Sie orientiert sind; meine Schwester ist in Theaterangelegenheiten nach Moskau für zwei Tage, daher vertrete ich sie. Also 1) wollen Sie für die Novelle *250 Rubel* acceptieren – die Schwester [meint,] es wäre das meiste was dafür geboten werden wird, nach manchen Erkundigungen die sie gemacht hat; ausführlicher schreibt sie selbst darüber. Vermutlich nimmt es doch eine Tageszeitung – für die Zeitschrift war es zu unanständig. 2) Der Theaterverein hat

²¹⁰ Gemeint ist die »Бесплатное ежемесячное приложение к журналу »Нива«« [Kostenlose Beilage zur Zeitschrift »Niva«]; ab 1891 wurden im Rahmen dieser Serie gesammelte Werke von einigen russischen und westeuropäischen Autoren herausgegeben (darunter auch Dostoevskij, Čechov, Oscar Wilde u.a.). Die Ausgabe von Schnitzlers Gesammelten Werken ist bei »Niva« [Die Flur] nicht zustande gekommen.

²¹¹ Sie schrieb zuerst die vierte Seite des Bogens voll, musste dann die leer gebliebene zweite Seite verwenden und konnte die abschließenden Grüße nur verkehrt zum Text am oberen Blattrand der Seite drei unterbringen.

²¹² Brief, 1 Blatt, 4 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENGEROW« 2) mit rotem Buntstift mehrere Unterstreichungen.

sich mit der Anklage der Schwester solidarisch erklärt und schickt eine Warnung an Neslobin, glaubt dass er klein beigegeben wird ohne Prozess. 3) Das neue Stück hat die Schwester gleich mitgenommen, um es eventuell dem Stanislawsky anzutragen. – Seien Sie nicht ungeduldig wenn Nachrichten ausbleiben, es wird nichts vernachlässigt, aber bis sich alles abwickelt dauert es oft länger, als man vermutet und man kann Sie nicht mit der Mittheilung einer jeden démarche²¹³ langweilen.

Beste Grüsse an Sie beide

Ihre

Bella Wengerow²¹⁴

49. *Arthur Schnitzler an Isabella Vengerova, 14. November 1912*

Dr. Arthur Schnitzler
Wien XVIII. Sternwartestrasse 71 [Vordruck]
14. 11. 1912.

Liebes Fräulein Bella.

Ich danke Ihnen herzlich, dass Sie sich meiner Angelegenheiten mit solcher Wärme annehmen. Also, mit dem Novellenhonorar von 250 Rubel bin ich einverstanden. Dass ihre Schwester das Stück für Stanislawski mitgenommen hat, ist mir sehr erwünscht. Mir hat das Künstlerische Theater auf eine Anfrage (natürlich hatte ich das Stück nicht eingesandt) erwidert, dass in dieser Saison keineswegs mehr Raum dafür vorhanden wäre. Die Angelegenheit mit Neslobin wird sich ja aller Vorrassicht nach zu unserer Zufriedenheit lösen.

Seien sie herzlichst gegrüsst, auch von Olga.

[handschriftlich:] Ihr
Arthur Schnitzler²¹⁵

²¹³ Französisch: Schritt.

²¹⁴ Brief, 1 Blatt, 2 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »WENGEROW« und die Jahreszahl »1912« ergänzt 2) mit rotem Buntstift mehrere Unterstreichungen

²¹⁵ Briefkarte; Schreibmaschine; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent (Unterschrift); Archivalischer Zusatz: mit Bleistift von unbekannter Hand nummeriert: »12«.

St. Petersburg
66, Ekaterininsky Kanal
9/22 11. 912

Sehr geehrter Herr Schnitzler,

Meine Schwester hat Sie von den verschiedenen von mir unternommenen Schritten in der Manuscript Angelegenheit benachrichtigt. Nun stehen die Sachen so,

1. Gegen Nezlobin geht man gerichtlich vor um die Zahlung von Rubel 500 für die Vorstellungen des Stückes »Das weite Land« zu erlangen. Das Geld wird er zweifellos zahlen müssen. Wir müssen nur etwas abwarten bevor das Geld uns ausbezahlt wird.

2. Was »Frau Beate« betrifft so kann leider die Zeitung »Denj« (Tag) die Novelle nicht bringen. Die Zeitung ist erst vor zwei Monaten entstanden und vor Januar kann sie keine belletristischen Feuilletons geben. Und Januar wäre zu spät – da die Novelle gerade im Januar deutsch erscheinen wird, wenn ich recht verstanden habe. Nun aber habe ich etwas beinahe eben so gutes erreicht. Der Verlag »Chipovnick« den Sie ja, glaube ich, kennen – läßt Anfang December ein Almanach erscheinen mit einem neuen Stück²¹⁶ von Leonid Andrejeff. Es ist eigentlich viel angenehmer daß »Frau Beata« dort erscheint, als in einer Zeitung. Die Chipovnik-Almanache werden litterarisch sehr hoch geschätzt und ich hoffe, daß Sie damit zufrieden sein werden daß die Novelle dort erscheint.

Nun aber die Honorar Frage. Die können nicht soviel zahlen als eine Zeitung: Octave Mirbeau und Anatole France Manuscripte habe ich für den Chipovnik für je 500 francs gekauft. Für »Frau Beata« ist aber der Verlag bereit mehr zu zahlen. Nachdem ich nun die Sache leichter zu machen mein Uebersetzerhonorar für diesen Fall herabgesetzt habe – hat sich der Verlag die Summe von 200 Rubel für das Manuscript zu zahlen bereit erklärt. Könnten Sie sich damit zufrieden geben?

²¹⁶ »Екатерина Ивановна« [Katharina Iwanowna], Schauspiel in vier Akten.

Es ist um 50 Rubel weniger als die Zeitung zahlen wollte – aber das und noch mehr könnte man dann für ein zweiten Abdruck in Buchform haben. Ich bin sehr gekränkt, Ihnen jetzt um 50 Rubel weniger bieten zu können. Aber glauben Sie mir, sehr geehrter Herr Schnitzler, daß ich mein bestes thue um das meiste, was man nur haben kann, für Sie zu bekommen.

Ich muss jetzt noch folgendes hinzufügen: Der Chipovnik hat es sehr eilig mit der Uebersetzung – und deshalb bin ich *provisorisch* darauf eingegangen daß die Novelle dem Almanach für 200 (zweihundert) Rubel als Zahlung für das Manuscript gehört (zum *einmal* abdrucken) und ich habe an der Uebersetzung angefangen zu arbeiten.

Hätten Sie [etwas] dagegen einzuwenden, bitte ich mich telegraphisch zu verständigen. Wenn Sie aber diesmal einwilligen für 200 R. das Manuscript dem Chipovnik zur einmaligen Nützung zu überlassen, bitte ich mich darüber brieflich zu benachrichtigen.

Noch eine Bitte oder vielmehr eine Frage: darf ich in einer russischen Zeitung über »Professor²¹⁷ Bernhardi« ausführlich schreiben? Das könnte einer eventuellen Aufführung in Russland nützen. Und jetzt noch eine Bitte: mehrere Zeitschriften [er]bitten bei mir kurze Novellen. Hätten Sie noch zwe[i]–drei kurze Sachen in *Manuscript*? Ich könnte alle als Manuscript verkaufen – wenn auch nicht überall für 200, sondern für 100 oder 150 Rubel. Dann könnte man alle die einzelnen Sachen zusammen als Buch herausbringen – für nochmalige Zahlung selbstverständlich.

Ihrer freundlichen Antwort entgegensehend

Mit herzlichen Grüßen

Z. Vengerowa

Wann erscheint »Frau Beata« deutsch?

²¹⁷ Im Original: »Proffesor«.

P. S. Meine Schwester²¹⁸ macht mich soeben aufmerksam, daß ich Sie nicht korrekt in meinen Brief anspreche. Also bitte mich diesmal zu entschuldigen, verehrter Herr Doctor,

Z. V.²¹⁹

51. Arthur Schnitzler an Zinaida Vengerova, 29. November 1912

Hotel Adlon Berlin W.
Unter den Linden 1.
am Pariser Platz. [Vordruck]
29/11 912

verehrtes Fräulein,

nur eiligst aus Berlin: daß Sie natürlich über den Bernhardi schon schreiben können (er ist gestern hier mit viel Erfolg gespielt worden) – daß die Beate etwa März zu erscheinen beginnt u daß ich mit Ihren einstigen Anschauungen einverstanden bin.

herzlich grüßend, auch für Fräulein Bella,
Ihr ergebener

Arth Schnitzler²²⁰

52. Arthur Schnitzler an Isabella Vengerova, 8. Mai 1913

8. 5. 1913.

Liebes Fräulein Bella.

Da ich nicht weiss, wo sich Ihre Schwester augenblicklich befindet, darf ich mich wohl wieder an Sie wenden. Sie wissen, dass die

²¹⁸ Diese Nachschrift auf der ersten Seite am Kopf, verkehrt zum Text.

²¹⁹ Brief, 2 Blätter, 7 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: mit rotem Buntstift fünf Unterstreichungen.

²²⁰ Brief, 1 Blatt, 2 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Archivlicher Zusatz: mit Bleistift von unbekannter Hand paginiert: »5« und »6«.

»Beate«²²¹ in deutscher Sprache schon erschienen ist, und ich habe bis zu diesem Augenblick noch kein Honorar aus Russland²²² erhalten, weiss nicht einmal, ob und wo die russische²²³ Uebersetzung gedruckt worden ist. Auch die Angelegenheit des »Weiten Landes« muss doch wohl ihre Wege weitergegangen sein, und es wäre mir recht erwünscht, hierüber Näheres zu erfahren. Ist Ihnen, liebes Fräulein Bella, bekannt, dass der »Bernhardi«²²⁴ in Russland schon gespielt worden sei? Herr Swesditsch hat es neulich²²⁵ mit Bestimmtheit behauptet. Seien Sie nicht böse, dass ich Sie schon wieder bemühe.

Herzliche Grüsse auch von Olga
Ihr²²⁶

53. *Isabella Vengerova an Arthur Schnitzler, 14. Mai [1913]*

Petersburg ¹/₁₄ Mai
Ekaterininsky Kanal, 66

Lieber Herr Doctor,

das Honorar vom »Schipownik« ging heute an Sie ab. Vor mehr als einem Monat gab meine Schwester den Leuten Ihre Adresse und war natürlich sehr überrascht zu erfahren, dass die Sache bis heute nicht geordnet war. Die behaupteten die Adresse verloren zu haben – einfach grausliche Schlamperei. – Von einer Aufführung des Bernhardi ist uns

²²¹ Erstdruck: Frau Beate und ihr Sohn. Novelle. In: Die neue Rundschau, Jg. 24, H. 2, Februar 1913 bis H. 4, April 1913. Die Erstausgabe erschien unmittelbar nach Abschluss des Abdrucks im S. Fischer-Verlag.

²²² Für den Abdruck von »Frau Beate und ihr Sohn« in der Übersetzung von Zinaida Vengerova (Литературно-художественные альманахи издательства »Шиповник«, Bd. 19, 1913, S. 7–96). Arthur Kaufmann schrieb am 10. Mai 1913 an Isabella Vengerova: »Schnitzler sagte mir heute, dass er Ihnen geschrieben habe. Das Honorar vom Шиповник hat er noch nicht« (IRLI, Bestand 39, Opus' 5, Nr. 1068a, Bl. 67, Rückseite).

²²³ Grammatikfehler durch die Hg. behoben: »russischen«.

²²⁴ »Professor Bernhardi« konnte während der Monarchie in Wien nicht gespielt werden. Die Uraufführung fand am 28. November 1912 am Berliner Kleinen Theater statt. Eine Aufführung in Russland lässt sich nicht belegen.

²²⁵ Schnitzler traf den Übersetzer Peter Rotenstern/Zvezdič am 27. April 1913.

²²⁶ Brief, 1 Blatt, 1 Seite, maschinschriftlicher Durchschlag; Schreibmaschine; Handschrift: roter Buntstift, lateinische Kurrent (Vermerke: »WENGEROW«, »Ruß[land]« und mehrere Unterstreichungen).

nichts bekannt, es wäre doch etwas davon zu lesen gewesen in den Zeitungen. Wo wurde es gegeben nach Swesditch? Die Angelegenheit des »weiten Landes« ist eine furchtbar schwer zu bewegendende – der Verein thut sein möglichstes um Neslobin beizukommen, er scheint juridisch nicht strafbar zu sein; wahrscheinlich wird ein litterarisches Schiedsgericht ihn zwingen müssen. Ich werde Ihnen genaueres persönlich erklären, hoffentlich bringe ich Ihnen eine schon erledigte Sache. – Die russische Uebersetzung der Beate bekommen Sie dieser Tage. Ich grüsse Sie und Olga sehr herzlich

Ihre

Bella Wengerow

P. S. Soeben habe ich den Secretär²²⁷ des Vereines telephonisch angerufen – er versprach mir die Angelegenheit energisch anzupacken und ich selbst werde den Leuten sehr zusetzen, hoffentlich mit Resultat.²²⁸

54. *Leo Van-Jung und Isabella Vengerova an Arthur Schnitzler,*
21. August 1914

Herrn D^r Arthur Schnitzler
XVIII. Sternwartestr. 71
Wien

Celerina bei Turtasch²²⁹ 20. Aug. 14.

Lieber Arthur, nach Ihrer Abreise²³⁰ in Ragaz bei der »schönen« (!) Müllerin zu bleiben war zu traurig. Auch haben die Coteletts beden-

²²⁷ Der Sekretär des Vereines dramatischer und musikalischer Autoren war Boris Il'ič Bentovin (1865–1929), ein Dramatiker, Kritiker und Übersetzer.

²²⁸ Brief, 1 Blatt, 3 Seiten; Handschrift: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Schnitzler: 1) mit Bleistift Vermerk: »Wengerow« 2) mit rotem Buntstift mehrere Unterstreichungen.

²²⁹ Turtasch (Turtaš) ist vermutlich der Name des Hotelbesitzers, bei dem Isabella Vengerova und Leo Van-Jung 1913 und 1914 gewohnt haben.

²³⁰ Am 15. August 1914.

lich zu riechen begonnen. Wolf²³¹ telegraphierte mir, dass er hoffe am Donnerstag die Erledigung zu haben. Da sind wir wieder hierher gefahren und bereuen es gar nicht. Ich erhoffe Montag oder Dienstag meinen Pass zu erhalten. [Für] Bella scheint sich auch eine Möglichkeit zur Heimreise bald zu ergeben, jedoch nur über Konstantinopel. Ihre endlose Wanderung nach Wien haben wir mit Bedauern vorhergesehen. Wenigstens haben Sie mit jeder neuen Stunde das Gefühl Ihrem Heim näher zu kommen. Wenn Sie mich bald sehen wollen, dürfen Sie mir nicht versagen, sich in Wien nöthigenfalls um meine Sache zu kümmern. Indessen meine aller-aller-besten Wünsche für Sie alle.

Herzlichst Ihr Leo

[handschriftlich Vengerova:] Lieber Herr Doctor, aller Wahrscheinlichkeit nach werde ich erst am 8/IX von Venedig abdampfen können; hoffentlich kann Leo früher von hier fort. Vorläufig ist es hier wunderschön und wir vermissen Sie sehr. Viele Grüsse an Sie und Olga

Herzlichst Bella²³²

²³¹ Damit dürfte der Rechtsanwalt Emil Wolf (24. Juni 1864 Brünn – 31. Oktober 1942 Konzentrationslager Theresienstadt) gemeint sein, ein Cousin von Richard Beer-Hofmann.

²³² Postkarte; Handschrift Leo Van-Jung: schwarze Tinte, lateinische Kurrent; Handschrift Isabella Vengerova: schwarze Tinte, lateinische Kurrent.

55. *Arthur Schnitzler an Isabella Wengerova, 30. August 1914*

SCHNITZLER ISCHL KAISERKRO<NE>

FRL BELLA WENGEROW
CELERINA
im ENGADIN
bei TURTASCH
30. 8. 914

liebes Fräulein Bella, Ihre u Leo's gemeinsame Karte ist mir von Wien aus hieher, wo wir uns länger aufhalten als beabsichtigt war, nachgeschickt worden – wir warten bessere Zugverbindg nach Wien ab – (in 2–3 Tagen) Ich habe hier auch Hugo von Hofm. gesprochen, der mit Andrian²³³ bezüglich Leo schon conferirt hatte – es ist wohl möglich, nach allem, dass wir Leo schon in Wien antreffen?

Olga ist heute in ST. GILGEN²³⁴

Lassen Sie uns doch baldmöglichst näheres wissen. Wie schön muss es jetzt in Celerina sein!

Wir grüßen herzlichst.

Arthur Schnitzler²³⁵

²³³ Leopold von Andrian-Werburg (1875–1951), literarisches Debüt im Kreis der Jung-Wiener, arbeitete als Diplomat im Auswärtigen Dienst und war im Februar 1914 Vertreter des k.u.k. Ministeriums des Äußeren beim Armee-Oberkommando in Warschau geworden. Er unterstützte in dieser Zeit Hofmannsthal's Projekt einer »Österreichischen Bibliothek«.

²³⁴ Quer am linken Rand.

²³⁵ Postkarte; Handschrift: Bleistift, deutsche Kurrent; Versand: Stempel: »Bad Ischl, 30. VIII. 1914, 3.« Archivalischer Zusatz: mit Bleistift von unbekannter Hand nummeriert: »13«.



Abb. 1: Tançrède de Visan, Fotoportrait in: [Louis Pize et al.], Tançrède de Visan, 1878–1945. Lyon 1948. 2. Seite der Titelei.

Tancredi de Visans »Essai sur le symbolisme« (1904)

Kapitel II

Herausgegeben und übersetzt von
Rudolf Brandmeyer und Friedrich Schlegel

Der »Essai sur le symbolisme« erschien 1904 als Vorwort zu Tancredi de Visans Gedichtband »Paysages introspectifs. Poésies«.¹ In dieser Funktion ist der Text eine zu seiner Zeit geläufige Beigabe, mit welcher der Dichter sich als »poet-critic« zu erkennen gibt und die wir heute zur Autorenpoetik rechnen.² Im Kontext von Traditionen und Leserwartungen markiert de Visans mit der Gattungsbezeichnung »Essai« aber auch eine Besonderheit: Es ist nicht, wie in den meisten Fällen, eine »Préface« oder ein »Avant-propos«, in denen der Dichter sagt, wie er gelesen werden möchte (mit Zuordnungen und Abgrenzungen), sondern eine mit einem Gattungsnamen (»Essai«) angezeigte Eigenständigkeit der Aussagen, der mit einem Richtungsnamen (»Symbolisme«) auch ein Sachgehalt zugeordnet wird, von dem der Leser erwarten darf, dass er nach den Regeln einer diskursiven Gattung behandelt wird.

Mit dem über eine werbende Hinführung zum poetischen Text hinausgehenden Anspruch steht der Essay auch in der langen Reihe literaturkritischer und theoretischer Texte, die den französischen Symbolismus seit seinem offensiven und medienwirksamen Auftritt (1886) begleitet haben.³ In dessen Rezeptionsgeschichte ist das Jahr 1904

¹ Tancredi de Visans, *Paysages introspectifs. Poésies. Avec un Essai sur le symbolisme*. Paris: Jouve 1904; unser Auszug: S. XXVII–LXXIX. Vollständig online unter http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/1904_visan1.html [10.08.2022]. Seitenangaben mit Autornamen im Folgenden in Klammern.

² Vgl. Lawrence Lipking, *Poet-critics*. In: *The Cambridge History of Literary Criticism*. Bd. 7. Hg. von A. Walton Litz. Cambridge u.a. 2000, S. 439–467 und Rudolf Brandmeyer, *Poetiken der Lyrik: Von der Normpoetik zur Autorenpoetik*. In: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Dieter Lamping. 2. Aufl. Stuttgart 2016, S. 2–15.

³ Vgl. Roland Biétry, *Les théories poétiques à l'époque symboliste (1883 – 1896)*. [1989], Reprint Genf 2001 und die Dokumentation zur Symbolismus-Rezeption unter http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/symbolismus_rezeption.html [10.08.2022].

kein irgendwie herausragendes Datum. Es ist, folgt man der grundlegenden Studie von Michel Décaudin,⁴ ein Jahr in der ab etwa 1895 einsetzenden »Crise des valeurs symbolistes«. Die ein ganzes Jahrzehnt führende Bewegung sah sich, und zwar im Namen des »Lebens«, einer Kritik ausgesetzt, die so gut wie alles aufbot, was man, gestützt durch dieses Leitwort einer ersehnten Erneuerung, gegen eine Literatur sagen konnte, die nun als rein ästhetizistisch wahrgenommen wurde. Auch unser Autor knüpft daran an und kann zustimmend von dem »Unvermögen der Kunst für die Kunst« (»impuissance de l'art pour l'art«) sprechen und sie als »vorübergehende Neurosen« (»névroses passagères«) einschätzen (de Visan, LVI). Aber seine Stellung innerhalb der zeitgenössischen Kritik des Symbolismus ist nicht durch die Frage gekennzeichnet, ob eine alte Bewegung erschöpft ist und eine neue notwendig; auf die Fundamentalkritik des Symbolismus geht er gar nicht ein. Der »Essai« ist keine Verteidigungsschrift. Es geht vielmehr um eine weiter reichende philosophische und zugleich literaturkritische Explikation des mit Bergson neu gesehenen Symbolismus.⁵

Mit dem hier edierten und übersetzten, für das neue Verständnis des Bewegungsnamens entscheidenden zweiten Teil des »Essai« führt de Visan (mit Bergson) als Ersatz für »Symbol« den Begriff »Bild« (»image«) ein und unternimmt damit einen Schritt, der ihn, aus der Philosophie herausführend, auf die Schreibweise zielen lässt und ihm ein Angebot ermöglicht, das mit einer Semantik von »Leben« vermittelt werden konnte und mit dem der »Essai« zur (postsymbolistischen) Lyriktheorie der europäischen Moderne gehört. In diesem Zusammenhang erweist sich auch ein Vergleich mit Hofmannsthals Gespräch »Über Gedichte« (1904) als aufschlussreich.

De Visans Referenztext ist Bergsons 1903 publizierter Artikel »Introduction à la métaphysique«.⁶ Der Anschluss an diesen Text ist

⁴ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895–1914*. [1960] Reprint Genf/Paris 1981.

⁵ Vgl. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885 – 1935)*. Paris 2002, S. 22–27 und Cyrena N. Pondrom, *The Road from Paris. French Influence on English Poetry, 1900–1920*. Cambridge 2010.

⁶ Henri Bergson, *Introduction à la métaphysique*. In: *Revue de Métaphysique et de Morale* 11, 1903, Nr. 1, Januar, S. 1–36; online unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/>

denkbar eng. De Visans Entfaltung eines neuen Verständnisses von Symbolismus und Symbol folgt Bergsons Explikation von Metaphysik und übernimmt auch deren Leitbegriffe bzw. passt sie seiner literaturgeschichtlichen und sprachkritischen Argumentation an. Bergson beginnt mit einem Vergleich der Verfahren von Metaphysik und positiven Wissenschaften. Letztere, so Bergson, erbringen die Analyse des vom Beobachter unabhängig gedachten Objekts. Es wird mit den Begriffen der positivistischen Disziplinen analysiert und unterliegt so einem Verfahren, das sich in den Begriffen der Wissenschaft objektiviert: »Jede Analyse ist damit eine Übersetzung, die sich in Symbolen entwickelt« (»Toute analyse est ainsi une traduction, un développement en symboles«; Bergson, 3). Der Wahrheitsanspruch von Bergsons Metaphysik hingegen gründet sich auf »Intuition«. Mit ihr begegnet der Beobachter dem Objekt nicht nur als von außen zu betrachtende Sache, auf die er seine Begriffe appliziert, vielmehr versetzt er sich mit »einer Art intellektueller Sympathie« (»espèce de sympathie intellectuelle«; Bergson, 3) in das Innere des Objekts, um mit dem übereinzustimmen, was in ihm einzigartig ist und darum, in der Sprache jedenfalls abstrakter Begriffe, »unaussprechlich« (»inexprimable«; Bergson, 3). »Die Metaphysik ist also die Wissenschaft, die beansprucht, ohne Symbole auszukommen« (»La métaphysique est donc la science qui prétend se passer des symboles«; Bergson, 4).

De Visan zitiert ausführlich die für dieses Verständnis von Analyse und Intuition wesentlichen Passagen und überträgt sie als Konkurrenz von Verfahrensweisen zunächst auf eine bei Explikationen des Symbolismus seit langem geläufig gewordene Opposition: »Wer sieht nicht, dass diese beiden Arten zu philosophieren zugleich zwei Ästhetiken beinhalten können, derjenigen der Parnassiens entsprechend und derjenigen der Symbolisten« (de Visan, XXXI). Die Parnassiens sind so gesehen die Positivisten, weil ihr nicht auf das Innere der Dinge zielender, sondern vielmehr das Äußere präzise beschreibender Stil der

bpt6k11057c [10.08.2022]. Seitenangaben mit Autornamen im Folgenden in Klammern. Dt. Übersetzung in: Henri Bergson, Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge. Hg. von Friedrich Kottje. Hamburg 1993, S. 180–225.

positivistisch gedachten Objektreihe vergleichbar ist. Die Symbolisten dagegen erfüllen, was Bergson mit Intuition meinte: Sie sind

Organisatoren; sie versenken sich in das Objekt, fügen sich in die innerlich wahrgenommenen Landschaften ein. Durch eine erhebliche Anstrengung haben sie sich im Zentrum der Realität selbst platzieren und, durch eine Art *intellektueller Sympathie*, mit der Natur in Einklang bringen wollen. Es ist ihr Bestreben gewesen, das Unbeschreibliche unmittelbar auszudrücken (de Visan, XXXI).

Die philosophische Vorgabe, die der gesuchten neuen Konzeption des Symbolismus scheinbar problemlos entgegenkommt, führt aber doch zu einem Problem von Umsetzung und Anpassung. Und das betrifft das Leitwort der Bewegung, das bei Bergson als Synonym für sprachliches Zeichen steht. De Visans der Sache und der Semantik von Intuition folgende Definition des Symbolismus, welche die Bewegung vom Vorwurf des Ästhetizismus, der Lebensferne, befreien will, schließt sich einer Metaphysik an, »die beansprucht, ohne Symbole auszukommen«. Wenn aber das, was im Objekt qua Intuition gefunden werden kann, so Bergson, »unaussprechlich« ist, dann steht, jedenfalls jenseits von Analyse (und Parnasse), die Poesie-Tauglichkeit der Sprache auf fundamentale Weise zur Diskussion. Wie soll sich – bei solchen Vorgaben – Dichtung artikulieren, wenn die gegebene Sprache dafür nicht geeignet ist? Das neue Weltverhältnis, das Verhältnis zu ihren Objekten, welches de Visan in einer langen, so etwas wie Intuition suchenden Inspirationsszene vorstellt (XXXIV–XXXVIII), suggeriert die Möglichkeit von Dichtung, von der erst einmal nicht gesagt werden kann, wie sie mit Worten gemacht werden kann. Und konsequenterweise, wie de Visan zweimal anmerkt (XXXVIII, XL), werden damit auch Gebrauch und Angemessenheit des Leitworts der Bewegung fraglich. Das Symbol ist aus Worten; allerdings sollen diese nicht mehr gewählt und gesetzt werden wie in der deskriptiven, quasi-analytischen Sprache des Parnasse.

Bergson, der nicht die Sprache der Wissenschaft, den Gebrauch von Begriffen, in Frage stellt, letztere aber wegen ihrer Abstraktheit aus seinem Vorhaben einer Neubegründung der Metaphysik ausschließt, sieht den Weg zu einer Lösung des von ihm durchaus gesehenen, mit der Intuition gegebenen Ausdrucksproblems im »Bild« (Bergson,

6f.). Es kann die Abstraktion vermeiden: »das Bild hat wenigstens den Vorteil, dass es uns im Konkreten hält« (»l'image a du moins cet avantage qu'elle nous maintient dans le concret«; Bergson, 7). Und dieser Vorteil der Konkretheit wird in einem nächsten Schritt ergänzt, wenn Bergson die Fülle (verschiedener) Bilder als tauglichen Modus für das mit Intuition gegebene Ausdrucksproblem vorschlägt:

Kein Bild wird die Intuition der Dauer ersetzen, aber viele unterschiedliche Bilder, sehr verschiedenen Dingen und ihren Maßgaben entlehnt aus sehr verschiedenen Ordnungen der Dinge, werden durch die Konvergenz ihrer Wirkung das Bewusstsein genau auf den Punkt lenken, wo es eine bestimmte Intuition zu erfassen gibt

(Nulle image ne remplacera l'intuition de la durée, mais beaucoup d'images diverses, empruntées à des ordres de choses très différents, pourront par la convergence de leur action, diriger la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir; Bergson, 7).

Bergson vertraut nicht allein auf Konkretheit; er setzt mit ihr zugleich auf die Effekte von Fülle und Diversität und kommt mit einer solchen Akzentuierung des Prozesshaften der Ausdrucksfindung dem gesuchten produktiven Verhältnis von Bild und Intuition näher:

Indem man die Bilder so ungleichartig wie möglich wählt, hindert man irgendeines von ihnen daran, den Platz der Intuition, den es doch aufrufen soll, zu usurpieren, weil es dann sofort von seinen Rivalen verjagt würde

(En choisissant les images aussi disparates que possible, on empêchera l'une quelconque d'entre elles d'usurper la place de l'intuition qu'elle est chargée d'appeler, puisqu'elle serait alors chassée tout de suite par ses rivales; Bergson, 7).

De Visan, seinerseits, wenn er schließlich von der »Art des *Ausdrucks*« (»manière d'exprimer«; de Visan, XLII; *Hervorh. im Original*) sprechen muss, bei den Worten, bei der Frage also nach einer Sprache angekommen ist, die einem Objektverhältnis qua Intuition entsprechen könnte, muss sich zunächst eingestehen, dass, »bei einer Intuition«, die Worte »schwinden«, dass sie »unauffindbar« sind. »Worte, leider! zu allgemein, müssen sie unsere Gefühle festnageln und sie bluten lassen. Jede Rede tötet die innere Stimme, stellt das Leben in Konventionen still.« (de Visan, XLIV). Bergsons Zurückweisung der Sprache der Analyse für einen angemessenen Ausdruck der Intuition wird wieder

aufgegriffen und mit einem Zitat aus Bergsons Erstlingsschrift »Essai sur les données immédiates de la conscience« (1889) verstärkt:

Kurz gesagt, das Wort klarer Konturen, das unverblümete Wort, welches das speichert, was Bestand hat, was allgemein und in der Konsequenz unpersönlich in den Eindrücken der Menschheit ist, zerstört oder überdeckt zumindest die sensiblen und flüchtigen Eindrücke unseres individuellen Bewusstseins (de Visan, XLIV).

De Visan gibt das Wort als von sich aus symbolfähige Einheit auf und definiert das Symbol (mit einem ausführlichen Rückgriff auf Bergsons Plädoyer für die Fülle und Diversität der Bilder) als eine komplexe Einheit aus »aufgehäuften Bildern« (»images accumulées«; de Visan, XLV). Dieser Übergang vom Wort zu den Bildern wird mit dem Nachdruck kriegerischer Metaphorik vorgetragen:

Auf Umwegen stürzen sich die Worte dichtgedrängt in Scharen hinauf; sie umkreisen den Abgrund, sie nehmen Umwandlungen vor; geschickte Wendungen erheben sie nach und nach; geschultes Vorgehen ermöglicht es ihnen, ohne Hemmnis die jungfräuliche Idee zu erstürmen; dank ihrer sich schlangenartig bewegendem Manöver windet sich die Artillerie der Bilder bis auf den Gipfel hinauf und nimmt die Festung von allen Seiten zugleich in Besitz (de Visan, XLV).

Sofern er Bergsons »Intuition« folgt, steht de Visan vor einem Wort-Verbot, leitet mit seinem »Essai« aber einen Band mit Gedichten ein und kann nicht die Worte aufgeben. Aber er kann sie als (symboltaugliche) Einheiten in der Konzeption dichterischer Sprache zurückstellen, wenn er sie als Mikro-Einheiten denkt, die mit ihrer Vielzahl das Bild schaffen, deren Fülle schließlich das Symbol kreiert, welches mit Bergson als Annäherung an die Wahrheit einer Intuition gedacht werden kann.

Und dieses Gelingen versteht sich auch aus einem Rückgriff auf Argumente einer älteren, vorsymbolistischen Produktionsästhetik. Der »Artillerie der Bilder« entspricht auf der Seite des Produzenten im Augenblick des Schöpfungsaktes die »Leidenschaft«, unter deren »Herrschaft« (de Visan, XLVII) er steht und die den Leser überwältigt: »ich habe Ihnen mein Gefühl injiziert; mein Schmerz ist der Ihre. Sie schleppen sich auf meinen Spuren dahin. Schließlich bemitleiden Sie sich selbst, denn Sie haben mich, mit Herz und Verstand, vollständig verstanden« (de Visan, XLVIII).

De Visans begriffliche Operationen führen auf vielfältige Weise aus dem Symbolismus heraus. Am deutlichsten ist in dieser Hinsicht die Aufgabe des im theoretischen Diskurs des Symbolismus immer präsenten Verständnisses der dichterischen Sprache als Artistik der Worte, ihrer potentiellen Autonomie und ihrer ausgehend von diesem Vermögen gedachten Symboltauglichkeit. Bei de Visan dagegen fungieren die Worte als unselbständige Beiträger zu etwas Überlegenem. Symbol-schaffend sind die starken Bilder. Sie sollen mit ihrer Fülle den Leser überwältigen. Mit einer solchen, eher rhetorischen Konzeption des Verhältnisses von Text und Leser entfernt sich de Visan schließlich auch von der Stil-Konzeption symbolistischer Lyrik deutlich. Für sie gilt die allgegenwärtige Forderung der »suggestion«, d.h. einer Schreibweise der nie vollständig ausgeführten, gegebenenfalls sogar hermetischen Bilder. Der symbolistische Lyriker rechnet mit einem aktiven Leser, der ergänzen kann:

Der Dichter soll es weniger darauf absehen, etwas festzustellen, als vielmehr Denkanstöße zu geben, so dass der Leser, mitwirkend durch das, was er erahnt, die geschriebenen Worte in sich selbst vollendet
(le Poète doit chercher moins à conclure qu'à donner à penser, de telle sorte que le lecteur, collaborant par ce qu'il devine, achève en lui-même les paroles écrites).⁷

Die Vorstellung eines »überwältigten« (de Visan, LIV) Lesers ist damit nicht vereinbar.

Bergson hatte europäische Geltung. Aber auch de Visan wurde gelesen und rezensiert, u.a. in England.⁸ Dort, im Zuge der Verwerfung der »poetic diction« viktorianischer Lyrik, stand das Bild, und zwar ein solches, das der modernen Zeit entsprechen konnte, im Zentrum der poetologischen Diskussionen, die schließlich im »Imagism« ihren konzentriertesten Ausdruck fanden. Dabei bildete in der Rezeption, die ganz frei von metaphysischen Fragen war, Bergsons Kombination von »konkret« und »Bild« die entscheidende literaturkritische Referenz.

⁷ Albert Mockel, Deux Poètes. Henri de Régnier – Francis Vielé-Griffin. In: Floréal. Revue bi-mensuelle de Littérature et d'Art 2, 1893, Nr. 8–11, [s.d.], S. 126–148, hier S. 138, online unter <http://digitheque.ulb.ac.be/fr/digitheque-revues-litteraires-belges/periodiques-numerises/index.html#c13286> [10.08.2022].

⁸ Vgl. Pondrom, The Road from Paris (wie Anm. 5).

Liest man de Visan in diesem Zusammenhang, der mit der Studie von Décaudin (»Crise des valeurs symbolistes«) und der ergänzenden Anthologie von Pondrom (»The Road from Paris«) aufgearbeitet ist, so kann der »Essai«, der sich als Neukonzeption des Symbolismus gibt, als ein Zeugnis der entstehenden postsymbolistischen Lyriktheorie gelesen werden, die am Ende Begriff und Konzept des Symbols aufgeben wird.⁹ Die auf das Bild (des Konkreten) konzentrierte Kreation und Leseerfahrung konnte, wie de Visan wohl schon ahnte, mit der unvermeidbar dualistischen Konzeption des Symbols nicht mehr vereinbart werden.

Hofmannsthals Gespräch »Über Gedichte« (1904)¹⁰ ist nicht in Gänze, aber in bestimmter Hinsicht doch aufschlussreich mit dem französischen »Essai sur le symbolisme« zu vergleichen. Das gemeinsame Publikationsdatum kann erst einmal nur das Jahr einer Stichprobe fixieren: Lyriktheorie 1904. Hofmannsthals Nachfrage zu Gedichten steht in diesem Jahr – im Kontext der deutschsprachigen Literaturkritik und Lyriktheorie – nicht der Krise einer Bewegung gegenüber. Zwar hatte George 1903 in ausdrücklichem Bezug auf seine »Geltungen« »salbentrunkenen prinzen« zitiert, der »sanft geschaukelt seine takte zählte« und diese Anspielung auf die öffentliche Wahrnehmung von Symbolismus und Dekadenz unter dem Titel »Zeitgedicht« als Bild einer vergangenen Epoche seiner Lyrik gegeben.¹¹ Aber Lyrik und Lyriktheorie im deutschsprachigen Raum sind, anders als in Frankreich, nicht derart symbolistisch geprägt gewesen, dass sich 1904 in einem

⁹ 1911 publiziert de Visan seine gesammelten Aufsätze zum Symbolismus. Dabei bleibt Bergson die entscheidende theoretische Referenz; der Titel des Sammelbands vermeidet aber das Nennwort der Bewegung (»L'attitude du Lyrisme contemporain«. Paris 1911). – Vgl. für die deutschsprachigen Verhältnisse Helmut Gier, Die Entstehung des deutschen Expressionismus und die antisymbolistische Reaktion in Frankreich. Die literarische Entwicklung Ernst Stadlers. München 1977, und Mario Zanucchi, Transfer und Modifikation. Die französischen Symbolisten in der deutschsprachigen Lyrik der Moderne (1890–1923). Berlin/Boston 2016.

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, Über Gedichte. In: Die neue Rundschau, 1904, H. 2, Februar, S. 129–139; online unter <https://archive.org/details/neuerundschau11904franuoft> [10.08.2022]. Seitenangaben im Folgenden in Klammern. Textgrundlage in SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 74–86: Die prosaischen Schriften. Bd. 1, 1907.

¹¹ Blätter für die Kunst. Folge 6, 1902/03, [Mai 1903], S. 1f.; online unter <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz494637528> [10.08.2022].

öffentlichen Gespräch über Gedichte auf verbindliche Weise die Frage nach der Krise oder gar dem Ende einer Bewegung hätte stellen können. Treffend für die Ermittlung des Kontextes und der Einordnung des Gesprächs ist wohl eher der werkbiographisch gemeinte Titel des einschlägigen Kapitels in Robert Vilains Monographie von 2000 über Hofmannsthals Verhältnis zum Symbolismus: »Taking Stock: *Das Gespräch über Gedichte*«. ¹² Also: Bestandsaufnahme. Was ist jetzt? Eine Besinnung darauf realisiert sich bei Hofmannsthal in seinem erfundenen Gespräch zwischen zwei Lyriklesern, in dem, unter einem ersichtlich in programmatischer Funktion ausgestellten Hebbel-Zitat, nach Keats gefragt wird, und in dem Gedichte von George, Hebbel und Goethe zitiert werden, und das ohne Anspielung auf eine Symptomatik von ›Zeit‹ oder die Benennung einer Bewegung und auch ohne starke Zitate aus philosophischen Texten auskommt.

Das Gespräch beginnt mit Lesungen aus Georges »Jahr der Seele« und entfaltet sich anschließend zu einem Austausch von Lektüererfahrungen, die zu klären versuchen, was denn ein »Gedicht« ist. Hofmannsthal ist dem Titel des Gesprächs verpflichtet und sucht so etwas wie eine erste und zugleich grundlegende Absicherung der Sache. Die beiden Lyrikleser einigen sich auf eine im weiteren Verlauf des Gesprächs wiederholt gebrauchte Formel, die bis zum Ende des Gesprächs gelten wird: Gedichte »drücken einen Zustand des Gemütes aus. Das ist ihre Existenzberechtigung«. (132) ¹³ Die Formel übernimmt eines der beiden zentralen Elemente der symbolistischen Definition des Gedichts, wonach dieses von etwas spricht, zum Beispiel von Landschaften, und mit seiner suggestiven, andeutenden Schreibweise einen »état d'âme« evozieren will. Die Bestandteile dieser Definition finden sich bei Hofmannsthal bereits in einer Aufzeichnung von 1892, und zwar zusammen mit der berühmten Version, die man schon bei Amiel finden konnte. ¹⁴ Sie steht 1892 am Anfang (»Amiel: ›Tout paysage est un état d'âme«) und hier am Ende des Gesprächs, wenn es resümie-

¹² Robert Vilain, *The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism*. Oxford 2000, S. 275.

¹³ Vgl. auch S. 133 u. 139 (›Ausdruck‹).

¹⁴ Die neue Technik (13. Juli 1892). In: SW XXXVIII, S. 172f. – Vgl. auch »Poesie und Leben« (1896); in: SW XXXII, S. 185 (›Seelenzustand‹).

rend um »die Möglichkeit vollkommener Gedichte« geht (»die Landschaften der Seele«, 139). »Die neue Technik«, so der Titel der frühen Aufzeichnung,¹⁵ spricht vom Symbolismus in der Tat als einer neuen, an der Faktur ihrer Gedichte erkennbaren literarischen Bewegung. Die gleiche Aufmerksamkeit orientiert auch Hofmannsthal's Vortrag »Poesie und Leben« von 1896, in dem die Anwesenden hören konnten, »dass das Material der Poesie die Worte sind«, das Gedicht »ein gewichtloses Gewebe aus Worten« sei,¹⁶ und in dem nichts fehlte von dem, was in der Anfangszeit der deutschsprachigen Symbolismus-Rezeption von der französischen Artisten-Semantik übernommen werden konnte.

1904 ist die Situation eine andere. Zwar übernimmt Hofmannsthal für das Gedicht das symbolistische Definitionselement ›Seelenzustand‹, erweitert aber die kritische Perspektive. Seine beiden Lyrikleser sprechen von »Poesie« (131–135) und stellen die Frage nach der *differentia specifica* der Gattung. Und hier kommt die »Sprache« (132) ins Spiel. In einem ersten Schritt wird sie von der des Alltags und der Wissenschaft abgegrenzt und mit dem Nachdruck einer Semantik des vitalen Engagements auf die Wahrheit der Dinge ausgerichtet:

Wenn die Poesie etwas tut, so ist es das: daß sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftest heraus-schlürft, so wie jene Irrlichter in dem Märchen, die überall das Gold herauslecken. Und sie tut es aus dem gleichen Grunde: weil sie sich von dem Mark der Dinge nährt, weil sie elend verlöschen würde, wenn sie dies nährende Gold nicht aus allen Fugen, allen Spalten in sich zöge. (132)

Der Verpflichtung der Sprache auf »Wesenhaftest« entsprechen hier auf der Seite des Gedichts bzw. der Arbeit des Dichters Symbole. Hofmannsthal greift auf einen Begriff zurück, welcher das Nennwort einer bestimmten Lyrik war und zugleich eine Lyriklesern vertraute Wendung, die metonymisch für Dichtungssprache stehen konnte. An Letzteres schließt Hofmannsthal an, distanziert aber als Platttheit die Auffassung, derzufolge symbolische Poesie »eine Sache für eine ande-

¹⁵ Der Ausdruck »die neue Technik« findet sich auch in einem Brief an Stefan George (21. Juli 1892); in: BW George, S. 30.

¹⁶ SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 185.

re« (135) setze und gibt selbst eine essentialistische Definition: Das Symbol sei »das Element der Poesie«. (135)

Diese zweite grundlegende Absicherung der Sache des Gesprächs wird, theoretischen Anspruch erhebend, mit Blick auf den Rezipienten von Poesie expliziert: »Weißt du was ein Symbol ist?« (134). Der Rezipient, als Gesprächsteilnehmer präsent, soll nun im Begreifen des Symbols verstehen, was nicht nur das »Element« der Poesie ist, sondern auch deren »Wurzel« (135). Diese Nachfrage zu einem der Arbeit der Worte vorgängigen Ursprung von Symbol bzw. Poesie arbeitet mit einer Analogie von Opferhandlung und Rezeption der Sprache der Dichtung. Auf beiden Seiten ereignet sich die Auflösung im anderen: Wer das Opfer, das Opfer des Tieres anstatt des eigenen Leibes, vollziehe, müsse »einen Augenblick lang [...] geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut« (134). Dem entspricht auf der Seite der Erfahrung von Poesie eine vergleichbare Auflösung in einem »fremden Dasein [...] denn was ist klarer, als daß sich mein Fühlen in Hamlet auflöst, so lange Hamlet auf der Bühne steht und mich hypnotisiert?« (135).

Der Vollzug des Opfers ist eine kreative, »symbolische Handlung« (135), in der in einem Augenblick von »Wollust gesteigerten Daseins« (135) Objekt und Subjekt des Opfers eins werden. Einer solchen Erfahrung entsprechen »Magie« und »Bezauberung« (135) des Gedichts. Die Kraft der Symbole folgt aus einem Schöpfungsakt, der, wie in jener »Handlung«, die Zweiseitigkeit des Symbols auflöst. Und dieser Verschiebung der Konzeption des Symbols von Technik zu Schöpfung geht am Ende der Symbol-Definition eine Setzung voraus, die nach einer »Pause« (135) formuliert wird; sie liegt der Explikation von Verfahren (Analogie) und Ergebnis (Einheit) zu Grunde: »daß wir und die Welt nichts Verschiedenes sind« (135).

Ein nach der »Pause« vorgetragener Einwand von Clemens führt das Gespräch auf Gedichte zurück. Einer letzten, noch einmal merklich gesteigerten Wendung von Gabriel, »Leib« und »All« betreffend und die »Wucht« (135) solcher Erfahrungen, hält Clemens entgegen: »Und dennoch, ist mir, muß es Gedichte geben, die schön sind ohne diese schwüle Bezauberung« (135). Der souveränen Anmerkung folgt, mit einer Berufung auf Goethe einsetzend und nicht mehr im Modus

von Rede und Gegenrede, ein Austausch von Lektüererfahrungen.¹⁷ Es wird ein Gespräch über Gedichte, die ohne »Magie« auskommen, deren Faktur auf Detail und Kontur setzt – Gedichte, die »einfach und schön sind« (137) und die es in der Antike und mit Goethe gegeben hat. Das wird aber kein Plädoyer für Klassizismus. Gesucht wird zum Schluss »das vollkommene Gedicht« (138), in dem sich die beiden Lyrikleser über alles bisher Gesagte verständigen können.

Dabei geht es am Ende dieser Verständigung, mit intensivierter Berufung auf Goethe, um die Bedingungen vollkommener Gedichte. Und hier dominiert eine Semantik von Genese und Erlebnis. »Das wirkliche Erlebnis der Seele« (139) liegt dem Gedicht zu Grunde. Das »Leben« gibt die »Augenblicke«, welche »die Geburten der vollkommenen Gedichte« (139) sind. Gedichte, wie es ganz am Ende heißt, »entstehen« (139). Der Abschluss des Gesprächs greift auf das Hebbel-Motto zurück, wo ja bereits, bei diesem ersten Anknüpfen an das titelgebende Wort des Gesprächs, von den »Geburten der Seele« (129) die Rede ist. Und dieser Rahmen kann auch die sogenannte Opfer-Theorie miteinschließen, insofern sie nach der »Wurzel« der Poesie sucht und auf den Seiten von Leser und Autor die Möglichkeit von Kreativität in einem Schöpfungsakt sieht, der ausgehend von einem Moment authentischen Lebens gedacht werden kann. Dafür steht auch das große »Stirb und Werde!« aus dem letzten zitierten Gedicht (139).

Bei diesem Stand der Sache wird sichtbar, was de Visan und Hofmannsthal teilen und was sie unterscheidet. Beide setzen sie am Symbol an. Das geschieht auf der französischen Seite im Kontext der Krise einer literarischen Bewegung, deren Nennwort mit Bergson neu expliziert wird. Es ist auf der deutschsprachigen Seite ein Befragen der »Poesie«, für welche das bewegungsunabhängig eingeführte Wort »Symbol« metonymisch einstehen kann. Gemeinsam ist beiden Nachfragen eine vitale Aufladung des Leitbegriffs. Auf beiden Seiten wird, sei es unter dem Druck einer philosophischen Vorgabe (»Intuition«), sei es mit der Vorstellung einer primären kreativen Potenz authenti-

¹⁷ Ganz besonders hier trifft zu, was Rispoli, das ganze Gespräch betreffend, »Lese-poetik« nennt (Marco Rispoli, Hofmannsthal und die Kunst des Lesens. Zur essayistischen Prosa. Göttingen 2021, S. 150).

scher Erfahrungen, eine vorsprachliche Absicherung des Schöpfungsakts und seiner Wahrheitsfähigkeit gesucht. Das ist aber bei de Visan nur der erste Schritt eines argumentierenden Essays, der darüber hinaus sehr genau die Frage der sprachlichen Umsetzung stellt und an den die Avantgarde-Diskurse von »Material« und »Technik« anschließen konnten. Bei Hofmannsthal hingegen ist vom Machen nicht die Rede. Der Schöpfungsakt bzw. das (schöpferische) Erlebnis ist der ohne die Vermittlung eines Zeichensystems gedachte Garant des dichterischen Textes und seiner produktiven Lektüre. Im Vortrag von 1896 hatte Hofmannsthal sagen können: »Man lasse uns Künstler in Worten sein.«¹⁸ 1904 geht es ohne den Beistand der Worte.¹⁹

Für die kritische Durchsicht unserer Übersetzung danken wir Marie-Laure Wagner.

¹⁸ SW XXXII Reden und Aufsätze 1, S. 187.

¹⁹ Ihre Stelle bleibt, wie im Chandos-Brief, unbesetzt. Falsch wäre es, wie Benjamin Specht anmerkt, Hofmannsthal hier »eine sprachmagische, vormoderne Dichtungsauffassung« zu unterstellen, »bei der Zeichen und Ding tatsächlich in Eins fielen« (Ders., »Wurzel allen Denkens und Redens«. Die Metapher in Wissenschaft, Weltanschauung, Poetik und Lyrik um 1900. Heidelberg 2017, S. 341).

Tancred de Visan
Essai sur le symbolisme (1904)
[II]

Il se peut que les symbolistes aient échoué. Leur dessein subsiste d'avoir voulu créer une poésie amplement représentative du réel conçu comme une idée (1),¹ et d'avoir essayé de dégager en toute chose l'âme des choses, c'est-à-dire la réalité fondamentale, ou si l'on aime les termes barbares, le *substratum*. Ils ont vite compris que le domaine de la science est clos de murs. Aussi loin qu'on s'y promène, on finit par se heurter à des fortifications. Ils ont donc fait des brèches et, par ces meurtrières, ont aperçu le ciel et la mer éternelle.

[XXVIII] Encore que l'école dite du Parnasse se soit bien plutôt efforcée d'améliorer la forme du vers romantique, de perfectionner l'instrument de la poésie, que de lui faire rendre de nouveaux l'exclusion (1),² ses partisans demeurent, eux aussi, des métaphysiciens sans le savoir et des disciples du positivisme.

Or ce serait une erreur de croire que les positivistes, malgré leurs dédains pour toute doctrine transcendante et leurs préférences pour la méthode expérimentale, aient pu se passer de métaphysique. Ceux-ci auront beau s'en défendre, ils n'empêcheront pas leur essai de synthèse et d'explication universelle, auxquelles ils tendent dans la mesure où le permet l'état des sciences particulières, d'être comme le boulevard

* Im Folgenden wurden die originalen Fußnoten einschließlich ihrer Zählung (mit Ergänzung der jeweiligen Seitenzahl in eckigen Klammern und der originalen Fußnoten-ziffer) übernommen.

¹ [XXVII] 1. Voir Remy de Gourmont dans son livre des *Masques*: »Une vérité nouvelle est entrée récemment dans la littérature et dans l'art, et c'est une vérité toute métaphysique et vraiment neuve... Cette vérité, c'est le principe de l'idéalité du monde.«

² [XXVIII] 1. Henri de Régnier, dans une conférence qu'il fit le 6 février 1900 à la société des conférences, a fort bien caractérisé l'originalité des parnassiens. »Ce fut surtout – nous dit-il – contre une manière lâchée, négligente et incorrecte de faire les vers que réagit sagement et utilement le Parnasse... le Parnassisme fut bien plutôt l'arrivée dans le Romantisme, encore vivace ou déjà finissant, de poètes nouveaux et de tempéraments neufs. Le Romantisme, pour ainsi dire, fit escale au Parnasse. C'est toujours le même vaisseau qui continue sa route, avec, à son bord, de nouveaux matelots. Ce sont les mêmes voiles. La manœuvre seule a changé.«

Tancredè de Visan
Essay über den Symbolismus (1904)
[II]

Es kann sein, dass die Symbolisten gescheitert sind. Ihr Projekt bestand darin, eine die Wirklichkeit, als Idee verstanden (1),¹ umfassend repräsentierende Poesie schaffen zu wollen und zu versuchen, in allem die Seele der Dinge zu erkennen, sozusagen die grundlegende Realität, oder, wenn man Barbarismen eher mag, das *substratum*. Sie haben schnell verstanden, dass der Bereich der Wissenschaft von Mauern umschlossen ist. Wie weit man dort auch herumspaziert, man stößt immer auf Befestigungen. Sie haben deshalb Breschen geschlagen und durch diese Scharten den Himmel und das ewige Meer gesichtet.

[XXVIII] Wenngleich die sogenannte Schule der Parnassiens sich vornehmlich darum bemüht hat, die Form des romantischen Verses zu verbessern, das Werkzeug der Poesie zu perfektionieren, ihr einen neuen Klang zu geben (1),² bleiben ihre Anhänger doch gleichfalls, ohne es zu wissen, Metaphysiker und Schüler des Positivismus.

Es wäre nun ein Irrtum zu glauben, dass die Positivisten trotz ihrer Geringschätzung jeglicher Transzendenzlehre und ihrer Bevorzugung der experimentellen Methode auf Metaphysik verzichten konnten. So sehr diese sich auch dagegen verwahren, werden sie es nicht verhindern, dass ihr Versuch einer Synthese und universellen Erklärung, die sie in dem Maße anstreben, wie es der Stand der Einzelwissenschaften zulässt, dem

* Im Folgenden wurden die originalen Fußnoten einschließlich ihrer Zählung (mit Ergänzung der jeweiligen Seitenzahl in eckigen Klammern und der originalen Fußnotennummer) übernommen.

¹ [XXVII] 1. Vgl. Remy de Gourmont in seinem Buch *Masques*: »Eine neue Wahrheit hat unlängst in Literatur und Kunst Eingang gefunden, und das ist eine ganz und gar metaphysische und wirklich neue Wahrheit ... Diese Wahrheit ist das Prinzip der Idealität der Welt.«

² [XXVIII] 1. Henri de Régnier hat auf einer Konferenz, die er am 6. Februar 1900 in der Société des conférences abgehalten hat, die Besonderheit der Parnassiens sehr zutreffend charakterisiert. »Das richtete sich vor allem – sagt er uns – gegen eine lockere, nachlässige und inkorrekte Art, Verse zu machen, auf welche der Parnasse weise und sinnvoll reagierte ... Der Parnassismus war viel eher die Ankunft neuer Dichter und Temperamente in der noch lebendigen oder sich bereits dem Ende zuneigenden Romantik. Die Romantik machte sozusagen Zwischenstation beim Parnasse. Es ist immer dasselbe Schiff, das seine Route fortsetzt, mit neuen Matrosen an Bord. Es sind dieselben Segel. Allein das Manöver hat sich geändert.«

d'une philosophie première. D'autre part, que les doctrines positivistes aient servi de parangon aux *naturalistes* en général, aux parnassiens en particulier, les œuvres littéraires ou artistiques des uns et des autres le prouvent abondamment. Elles attestent surtout, par leurs vues prises sur les rapports de l'homme et du monde, l'impossibilité de faire de l'art pour l'art sans s'adosser à une métaphysique quelle qu'elle soit; et se placer en face de la nature en spectateur impartial, noter ses pulsations et son rythme de durée avec le chronomètre enregistreur de notre esprit, broser des tableaux d'histoire, décrire avec minutie les inventions scientifiques, copier les scènes banales d'une vie quotidienne, suppose résolu par le fait le grave problème de l'imitation de la nature, qui lui-même emprunte à la cosmologie rationnelle et à la théorie criticiste de la connaissance du monde extérieur ses plus immédiates données.

* * *

On aurait mauvaise grâce d'en vouloir aux parnassiens et de les accuser d'avoir hâté la décrépitude de la poésie au lieu d'apporter des remèdes régénérateurs. On n'est jamais bon juge de sa propre doctrine; il appartient aux descendants de la transformer et d'en marquer les points faibles. Aussi bien, tout en s'acquittant du respect que l'on doit aux ancêtres et sans croire que les symbolistes demeurent invulnérables, il n'est pas défendu, je pense, de marquer l'apport des prétendus *jeunes* dans la littérature contemporaine et les acquisitions, vraiment neuves, dont se sont enrichis les poètes de notre génération. Les parnassiens, que ce soit entendu, vinrent à leur heure; [XXX] leur œuvre était nécessaire. N'empêche que leur esthétique fut un peu bien étroite et que leur métaphysique s'impose moins cohérente, moins générale, plus essoufflée que la nôtre.

Car c'est bien entre deux esthétiques opposées, partant entre deux métaphysiques, que nous nous débattons sans le savoir. Pour laquelle opterons-nous.

Boulevard einer Ersten Philosophie gleichkommt. Dass andererseits die positivistischen Lehren den *Naturalisten* im Allgemeinen und den Parnassiens im Besonderen als Vorbild gedient haben, das beweisen die literarischen und künstlerischen Werke beider Seiten reichlich. [XXIX] Durch ihre Ansichten, die sie gegenüber den Verhältnissen von Mensch und Welt einnehmen, belegen sie vor allem die Unmöglichkeit, l'art pour l'art zu betreiben, ohne sich an eine Metaphysik, welche es auch immer sei, anzulehnen, und sich gegenüber der Natur als unparteiischer Zuschauer zu positionieren, ihre Pulsschläge und den Rhythmus ihrer Dauer mit dem Zeitmessgerät unseres Verstandes aufzuzeichnen, Historienbilder zu malen, wissenschaftliche Erfindungen mit Sorgfalt zu beschreiben, die banalen Szenen eines alltäglichen Lebens zu kopieren, voraussetzend, dass das große Problem der Nachahmung der Natur durch die Tatsache gelöst ist, dass diese ihre unmittelbarsten Daten der rationalen Kosmologie und der kritischen Theorie der Erkenntnis der äußeren Welt entlehnt.

* * *

Es wäre unangebracht mit den Parnassiens zu hadern und sie zu anzuklagen, den Verfall der Poesie beschleunigt zu haben, statt Mittel der Erneuerung einzubringen. Man ist niemals ein guter Richter der eigenen Lehre; es ist die Sache nachfolgender Generationen, sie zu verändern und deren Schwachpunkte anzuzeigen. Auch wenn man den Vorfahren gegenüber den Respekt zollt, den man ihnen zeigen soll, und ohne zu glauben, dass die Symbolisten unverwundbar bleiben, ist es, denke ich, nicht unzulässig, den Beitrag der sogenannten *Jungen* zur zeitgenössischen Literatur und die wirklich neuen Errungenschaften hervorzuheben, um welche die Dichter unserer Generation reicher geworden sind. Die Parnassiens, damit das unmissverständlich ist, kamen zur rechten Zeit; [XXX] ihre Arbeit war notwendig. Dennoch war ihre Ästhetik in etwas zu engen Grenzen gefasst, und ihre Metaphysik erweist sich als weniger kohärent, weniger allgemein und kurzatmiger als unsere.

Denn es ist in der Tat so, dass wir uns über zwei gegensätzliche ästhetische Positionen, somit, ohne es zu ahnen, über zwei Metaphysiken streiten, je nachdem für welche von ihnen wir uns entscheiden werden.

En dépit de leurs divergences apparentes, les philosophes s'accordent à distinguer deux manières profondément différentes de connaître une chose, nous dit un éminent penseur contemporain; »la première implique *qu'on tourne autour de cette chose*; la seconde *qu'on entre en elle*.« L'une procède *par analyse* et n'atteint que le *relatif*, l'autre touche à *l'absolu* par le moyen d'une *sympathie intellectuelle* qu'on nomme *intuition*. Dans le premier cas je saisis la chose du dehors; dans le second je m'identifie à elle, je la vis, je la possède du dedans.

Pour illustrer sa profonde théorie, M. Bergson cite entre autres cet exemple: »supposons, nous dit-il, un personnage de roman dont on me raconte les aventures. Le romancier pourra multiplier les traits de caractère, faire parler et agir son héros autant qu'il lui plaira: tout cela ne vaudra pas le *sentiment simple et indivisible* que j'éprouverais si je coïncidais un instant avec le personnage lui-même. Alors [XXXI] comme de la source me paraîtraient couler naturellement les actions, les gestes, les paroles. Ce ne seraient plus là des accidents s'ajoutant à l'idée que je me faisais du personnage... Le personnage me serait donné tout d'un coup dans son intégralité... Description, histoire et analyse me laissent ici dans le relatif. Seule, la *coïncidence* avec la personne même me donnerait l'absolu« (1).³ Qui ne voit que ces deux manières de philosopher peuvent enfermer aussi deux esthétiques correspondant à celle des parnassiens et à celle des symbolistes.

Par leurs tendances positivistes les parnassiens s'en tiennent à la *simple description*. Ils »tournent autour des choses« sans jamais y pénétrer, demeurent à l'extérieur et s'alanguissent dans le *relatif*.

Les symbolistes, au contraire, sont des *organiseurs*; ils *s'intériorisent* dans l'objet, *s'incorporent* aux paysages perçus intérieurement. Par un violent effort ils ont voulu se placer au centre même du réel et, par une sorte de *sympathie intellectuelle*, communier avec la nature. Leur désir a été d'exprimer immédiatement l'inexprimable, si j'ose dire, de fondre leur âme avec la conscience universelle, afin [XXXII] de noter, par une sorte d'auscultation intellectuelle, jusqu'aux pulsations de la matière, jusqu'à la respiration du monde.

³ [XXXI] 1. Bergson. *Introduction à la métaphysique*. *Revue de métaphysique et de morale*. Janvier 1903.

Ungeachtet ihrer offensichtlichen Divergenzen, sind sich die Philosophen darin einig, zwei fundamental andersartige Weisen, einen Gegenstand zu erkennen, zu unterscheiden. So sagt uns ein herausragender zeitgenössischer Denker: »die erste erfordert, dass man sich um diesen Gegenstand herum bewegt; die zweite, dass man in ihn eindringt.« Die eine erfolgt durch Analyse und gelangt nur zum *Relativen*, die andere berührt das *Absolute* durch das Mittel einer *intellektuellen Sympathie*, die man *Intuition* nennt. Im ersten Fall begreife ich den Gegenstand von außen; im zweiten identifiziere ich mich mit ihm, erlebe ich ihn, verfüge ich über ihn von innen.

Um seine tiefgreifende Theorie zu veranschaulichen, führt Bergson unter anderem dieses Beispiel an: »Stellen wir uns einmal«, sagt er uns, »eine Romanfigur vor, deren Abenteuer man mir erzählt. Der Autor des Romans kann deren Charakterzüge noch so sehr vervielfachen, seinen Helden noch so viel reden und handeln lassen, wie es ihm gefällt: all das entspricht nicht dem *einfachen und unteilbaren Gefühl*, das ich empfinde, wenn ich einen Augenblick lang mit der Figur selbst übereinstimme. Denn dann [XXXI] vernähme ich die Handlungen, Gesten, Worte natürlicherweise wie aus der Quelle selbst. Es wären dann nicht mehr Zufälligkeiten, die sich meiner Idee, die ich mir von der Figur machte, hinzufügenen... Die Romanfigur wäre mir mit einem Mal in ihrer Gesamtheit präsent... Beschreibung, Erzählung und Analyse belassen mich hier im *Relativen*. Allein die *Übereinstimmung* mit der Person selbst vermittelte mir das *Absolute*« (1).³

Wer sieht nicht, dass diese beiden Arten zu philosophieren zugleich zwei Ästhetiken beinhalten können, derjenigen der Parnassiens entsprechend und derjenigen der Symbolisten.

Durch ihre positivistischen Neigungen begnügen sich die Parnassiens mit der *einfachen Beschreibung*. Sie »bewegen sich um die Gegenstände herum«, ohne jemals in sie einzudringen, und so bleiben sie beim Äußeren und erschlaffen im *Relativen*.

Die Symbolisten dagegen sind *Organisatoren*; sie *versenken* sich in das Objekt, *fügen sich* in die innerlich wahrgenommenen Landschaften *ein*. Durch eine erhebliche Anstrengung haben sie sich im Zentrum der Realität selbst platzieren und, durch eine Art *intellektueller Sympathie*, mit der Natur in Einklang bringen wollen. Es ist ihr Bestreben gewesen, das Unbeschreibliche unmittelbar auszudrücken, ihre Seele, wenn ich so sagen darf, mit dem universellen Bewusstsein zu verschmelzen, um [XXXII] alles, bis hin zu den Pulsschlägen der Materie, bis hin zur Atmung der Welt, in einer Art intellektueller Auskultation aufzuzeichnen.

³ [XXXI] 1. Bergson. *Introduction à la métaphysique. Revue de métaphysique et de morale*. Januar 1903.

Cette âme qu'on sent partout, c'est bien elle qu'ont voulu rendre les symbolistes. Aux instants propices où les chaînes de la matière nous emprisonnent moins rudement, qu'on relise Rodenbach. On se retrouvera soi-même en ses vers, soi-même et ce qui nous compose. Des moindres bibelots dont notre rêve d'artiste aime s'entourer et qui forment autant de souvenirs vivants, fusera une note, et des motifs de symphonie spirituelle s'ajouteront les uns aux autres, transposant à leur manière, et musicalement nos émotions intérieures, pour finir en un vaste concert psychique où nos propres motifs seront joués. La suggestion mentale prendra une telle intensité, qu'il nous sera impossible à un certain moment de savoir si c'est notre être qui retentit au dehors, ou si ce sont les choses qui arpeggent nos états d'âme.

Sans faire injure aux parnassiens, on peut donc affirmer que les symbolistes, en s'attachant davantage à l'âme, en dégrafant le manteau illusoire où s'enferment les formes visuelles et harmonieuses, qui elles-mêmes ne sont que l'expression atténuée des vibrations intérieures de l'être, – se sont approchés plus près du tabernacle de l'arche où repose le réel, puisque la seule *réalité vraie* – *porro unum esse necessarium* – c'est l'âme.

[XXXIII] Il s'agit là d'autre chose que de rêves maladifs. Par cette assimilation d'eux-mêmes à ce qui les entoure et les complète, par l'organisation symphonique de leurs impressions diversifiées, les poètes en question demeurent et s'affirment plus amplement *réalistes* (1).⁴ Ils ont voulu résoudre l'équation: *tout ce qu'on voit, plus tout ce qu'on ne voit pas*. Dès lors, pour être descendus jusqu'aux sources vives, pour avoir brisé l'enveloppe des apparences et débarrassé le *Moi ultime* des pellicules superficielles qui le défendent aux yeux vulgaires, afin d'ausculter le cœur des choses et d'en sentir en soi les battements par contre-coup, ils ont fouillé plus profond que les parnassiens: de même que pour s'être efforcés d'épuiser le contenu du réel, d'élargir leur conscience, de concevoir la vie dans sa plénitude, en ajoutant à la nature l'idée, la pensée à la réalité, ils se sont étendus plus loin du côté des confins du mystère. S'ils n'ont pu exprimer tout ce qu'ils ont entrevu, ils se savent

⁴ [XXXIII] 1. M. Maclair emploie le terme heureux d'*idéoréalisme* (C. Maclair, *Éleusis*).

Diese Seele, die man überall spürt, genau sie wollten die Symbolisten wiedergeben. In günstigen Momenten, in denen die Ketten der Materie uns weniger hart gefangen halten, lese man zum wiederholten Mal Rodenbach. Man wird sich selbst in seinen Versen wiederfinden, sich selbst und was uns ausmacht. Aus den geringsten Preziosen, mit denen sich unser Künstlertraum zu umgeben gefällt und die so viele lebendige Erinnerungen prägen, wird ein Ton erschallen, und werden Motive einer spirituellen Sinfonie, die sich aneinander fügen werden, auf ihre Weise unsere inneren Gefühle musikalisch transponieren, um in einem großen seelischen Konzert zu enden, in dem unsere eigenen Motive gespielt werden. Die mentale Suggestion wird eine solche Intensität annehmen, dass es uns in einem gewissen Moment unmöglich sein wird zu wissen, ob das unser Wesen ist, das außen erklingt, oder ob es die Gegenstände sind, die unsere Gemütsverfassungen in Arpeggios verwandeln.

Ohne den Parnassiens Unrecht zu tun, kann man also behaupten, dass die Symbolisten, indem sie sich mehr um die Seele kümmern und den trügerischen Mantel öffnen, mit dem sich die bildhaften und harmonischen Formen umhüllen, die ihrerseits nur schwacher Ausdruck der inneren Schwingungen des Seins sind, – näher an den Tabernakel der Arche herangekommen sind, wo die Realität ruht, da die einzig *wahre Realität – porro unum esse necessarium* – die Seele ist.

[XXXIII] Es handelt sich hier keineswegs um krankhafte Träume. Durch diese Assimilation ihrer selbst an das, was sie umgibt und sie vervollständigt, durch die sinfonische Organisation ihrer mannigfaltigen Empfindungen, bleiben die besagten Dichter *Realisten*, ja erweisen sich sogar umfassender als ebendiese (1).⁴ Sie haben die Gleichung lösen wollen: *alles, was man sieht, plus alles, was man nicht sieht*. Infolgedessen haben sie tiefer gegraben als die Parnassiens, weil sie bis zu den lebendigen Quellen hinabgestiegen sind, weil sie die Hülle der Erscheinungen durchbrochen und die *höchstmögliche Form des Selbst* von den oberflächlichen Schuppen, die solches den gewöhnlichen Augen verwehren, befreit haben, um das Herz der Dinge abzuhören und demzufolge dessen Schlagen in sich selbst zu spüren. Ebenso sind sie weiter in Richtung der Grenzen des Mysteriums vorgedrungen, weil sie sich bemüht haben, den Inhalt des Wirklichen auszuschöpfen und ihr Bewusstsein zu erweitern, das Leben in seiner Fülle zu begreifen, indem sie der Natur die Idee hinzufügten, den Gedanken der Realität. Wenn sie nicht alles, was sie erblickten, zum Ausdruck bringen konnten, wissen sie

⁴ [XXXIII] 1. Maclair gebraucht den gut gewählten Begriff *Ideorealismus* (C. Maclair, *Éléusis*).

possesseurs de trésors insoupçonnés jusqu'alors. Ils ne sortent pas de la réalité, ils la dominent et s'y incarnent; ils l'enserrent toute et ne nient que sa limite. Ils captent à la fois l'Être et les êtres; ils n'excluent que l'exclusion (2).⁵

* * *

[XXXIV] Oui nous sommes bien en présence de deux mécanismes de perception étrangement différents.

Par un clair matin de juin, alors que le soleil s'étale sur les labours qui fument et que le cri des coqs s'enroue derrière les meules de la ferme, j'ouvre ma fenêtre pour respirer les parfums nouveaux que la nuit fit éclore et dont la brise légère parsème l'ambiance. Et tout de suite mes yeux se reposent sur la forêt dressée à ma droite qui fuit en éventail jusqu'au bord de l'horizon. Me prend-il fantaisie, à cette heure où tout chante la joie de vivre, de célébrer le bois magnifique, de magnifier en des stances lyriques la ferveur des arbres séculaires, d'exalter les profondeurs calmes et palpitantes de mystère que mon esprit suppose par-delà les houles de ce sylvestre océan, – alors deux procédés me sollicitent.

Je dirai les taches vertes, les colorations multiples, [XXXV] les glauques remous des vagues rongées de lumière, les sapinières et leurs ondes qui déferlent sous un ciel tout blanc. Impressionniste, j'esquisserai les contours imprécis des rivages de maïs déployés au bord de cette mer d'arbres, la débâcle des fleuves de blés lourds et puissants, subitement barrés à leur embouchure de deltas buissonneux; et les criques ensoleillées, et les golfes de lianes et les havres salutaires d'où le flot végétal s'est

⁵ [XXXIII] 2. Un philosophe lyonnais, trop humble et trop pur pour quémander les faveurs et la réputation auxquelles son génie a droit, [XXXIV] a écrit dans un livre admirable: »Le penseur est un esprit vaste, qui ne recule pas devant les larges synthèses. Il ne détruit rien, parce qu'il se sent assez fort pour tout embrasser. Il n'exclut rien, il concilie tout. C'est l'unité qu'il cherche lui aussi, comme tous les philosophes, mais non cette unité mesquine, factice, étroite, du petit système intolérant et exclusif: il creuse assez profond pour trouver l'Unité vraie, celle qui, dans l'immensité de son sein, nourrit en paix les contraires eux-mêmes, comme la terre porte ses pôles, unis par les milliers de lieues qui les séparent.« Joseph Serre. *Au Large*, p. 107.

doch, dass sie Besitzer bislang ungeahnter Schätze sind. Sie verlassen nicht die Realität, sie dominieren sie und verkörpern sich darin; sie umschließen sie ganz und verneinen nur ihre Grenze. Sie erfassen das Sein und die Wesen zugleich; nur den Ausschluss schließen sie aus (2).⁵

* * *

[XXXIV] Wir sehen uns hier ganz offensichtlich zwei eigentümlich verschiedenen Prozessen der Wahrnehmung gegenübergestellt.

An einem klaren Junimorgen, während die Sonne sich über die dampfenden Äcker ausbreitet und der Hahnenschrei hinter den Heuhaufen des Gehöfts heiser wird, öffne ich mein Fenster, um die neuen Düfte einzuatmen, welche die Nacht hervorgebracht hat und die leichte Brise in die Atmosphäre zerstreut. Und sogleich ruhen meine Augen auf dem Wald, der sich zu meiner Rechten aufrichtet und einem Fächer gleich sich bis an den Rand des Horizonts erstreckt. Pakt mich zu dieser Stunde, in der alles singend Lebensfreude äußert, die Laune, den herrlichen Wald zu feiern, in lyrischen Stanzas die Inbrunst der uralten Bäume zu verherrlichen, die stillen und erregenden Abgründe zu preisen, die mein Verstand jenseits der Dünungen dieses Ozeans aus Wald vermutet, – drängen sich mir also zwei Vorgehensweisen auf.

Ich werde die grünen Flecken anführen, die vielfachen Färbungen, [XXXV] die meergrünen Wirbel der vom Licht zerfressenen Wellen, die Tannenschonungen und ihre Wogen, die sich unter einem ganz weißen Himmel brechen. Als Impressionist werde ich die unklaren Umrisse der Mais-Gestade skizzieren, die sich am Rand dieses Meeres von Bäumen ausbreiten, das Abwärtstreiben der schweren und kraftvollen Getreideströme, deren Mündung unversehens von mit Büschen bewachsenen Deltas gestaut wird, und die sonnigen kleinen Buchten und die Golfe aus Lianen und die wohltuenden Zufluchtsorte, aus denen die Flut der Pflanzen sich zurückgezogen hat. Episch werde ich des barbarischen Ahnen furiose

⁵ [XXXIII] 2. Ein Philosoph aus Lyon, zu bescheiden und zu tugendhaft, um sich die Gunst und die Anerkennung zu erbetteln, die sein Genie verdient, [XXXIV] hat in einem bewunderungswürdigen Buch geschrieben: »Der Denker ist ein großer Geist, der vor weitreichenden Synthesen nicht zurückschreckt. Er zerstört nichts, weil er sich stark genug fühlt, alles aufzugreifen. Er schließt nichts aus, er kann alles in Übereinstimmung bringen. Es ist die Einheit, die auch er, wie alle Philosophen, anstrebt, aber nicht diese kleinliche, künstliche, engstirnige Einheit des intoleranten und ausschließenden kleinen Systems: er gräbt ziemlich tief, um die wahre Einheit zu finden, diejenige, welche in der Unermesslichkeit ihrer Tiefe friedvoll selbst die Gegensätze nährt, wie die Erde ihre Pole trägt, die durch die Tausende Meilen, die sie trennen, dennoch miteinander verbunden sind.« Joseph Serre. *Au Large*, S. 107.

retiré. Épique, j'évoquerai la furieuse traversée de l'ancêtre barbare à travers le moutonnement des chênes vénérables, je clamerai la clameur du Gaulois échoué sur les îlots des clairières, je suivrai dans ses méandres, parmi les ondes pressées des halliers touffus, le sillage étincelant des chefs romains dont le manteau claquait au vent comme une voile.

Cette multiplication de points de vue se ramène à une *analyse* et à une *description*, autrement dit à un *relatif*. Je vois des couleurs et les reproduis, je décompose des formes géométriques et les recompose. Des associations d'idées s'offrent que je traduis, je m'extériorise et note des représentations, – et c'est un premier procédé.

Voici le second : *Toutes les photographies d'une ville prises de tous les points de vue possibles auront beau se compléter indéfiniment les unes les autres, elles n'équivaudront point à cet exemplaire en relief qui est la ville où l'on se promène. Toutes les traductions d'un poème dans toutes les langues possibles auront beau ajouter des nuances aux nuances, et par une espèce de retouche mutuelle en se corrigeant l'une l'autre, donner une image de plus en plus fidèle du poème qu'elles traduisent, jamais elles ne rendront le sens intérieur de l'original* (1).⁶

Si, dédaigneux d'observer de loin, las de m'objectiver; si, préférant l'action à la passivité, je veux *sentir* la forêt intensément, je franchirai la grille de mon parc et m'acheminerais vers l'orée du bois. A mesure que je pénètre sous le dôme feuillu, les impressions tout à l'heure éprouvées de mon balcon se transforment en s'amplifiant. Leur intimité m'émeut plus. C'est que je ne m'affirme pas *devant* la forêt, je vis *dedans*; celle-ci crée en moi un *intérieur*. A présent le soleil s'est évaporé, on dirait, et filtre entre les branches aiguës des sapins une pluie de rayons bleus qui se condense sur la mousse. Le ciel est descendu sur les rameaux et chaque goutte de rosée matutinale enferme un astre. Des végétations folles s'ouvrent et referment mon passage. Peu à peu je m'aventure au cœur de la haute futaie. Je vais. Un parfum nouveau me transporte; je respire un air jeune. L'inaccessible paix des choses m'envahit. Je vais. Au devant de mes pas s'avancent les retraites profondes. Un

⁶ [XXXVI] I. Bergson, *op. cit.*, p. 2.

Durchquerung des Gewoges altehrwürdiger Eichen schildern; hinausrufen werde ich das Geschrei des auf den Inseln der Lichtungen gestrandeten Galliers, und ich werde in seinen Mäandern, zwischen den drängenden Wellen dichter Ansammlungen von Büschen, dem schäumenden Kielwasser der römischen Anführer folgen, deren Umhang wie ein Segel im Wind schlug.

Diese Vervielfältigung der Gesichtspunkte läuft auf eine *Analyse* und auf eine *Beschreibung* hinaus, anders gesagt, auf ein *Relatives*. Ich sehe Farben und reproduziere sie, ich zergliedere geometrische Formen und setze sie neu zusammen. Es bieten sich Ideenassoziationen an, die ich übersetze, ich gehe aus mir heraus und notiere Repräsentationen, – und das ist die erste Vorgehensweise.

Hier ist die zweite: *Mögen sämtliche Fotografien einer Stadt, aufgenommen aus allen möglichen Perspektiven, sich unendlich untereinander ergänzen, werden sie doch nie dem mehrdimensionalen Exemplar entsprechen, welches die Stadt ist, in der man sich bewegt. Alle Übersetzungen [XXXVI] eines Gedichts in alle möglichen Sprachen mögen Nuancen über Nuancen hinzufügen, indem sie durch eine Art wechselseitiger Nachbesserung einander korrigieren, dem Gedicht, das sie übertragen, ein noch immer getreueres Abbild geben, niemals jedoch werden sie den inneren Sinn des Originals wiedergeben (1).*⁶

Wenn ich, unzufrieden damit, nur von Weitem zu beobachten, müde allen Objektivismus', Aktivität über Passivität stelle, den Wald intensiv *erspüren* will, werde ich das Tor meines Parks durchschreiten und auf den Waldrand zugehen. Je weiter ich unter dem Blätterdach vordringe, desto mehr verändern und verstärken sich die zuvor auf meinem Balkon empfundenen Eindrücke. Ihre Nähe bewegt mich tiefer. Das, was sich mir draußen *vor* dem Wald nicht mitteilt, erlebe ich *in* ihm; er schafft in mir ein *Inneres*. Jetzt, so scheint es, ist die Sonne verdampft und filtert durch die spitzen Zweige der Tannen einen Schauer blauer Strahlen, der sich auf dem Moos kondensiert. Der Himmel ist auf die Zweige gefallen und jeder morgendliche Tautropfen umschließt einen Stern. Wilde Vegetation öffnet sich meinem Weg und verschließt ihn wieder. Nach und nach wage ich mich ins Herz des Hochwaldes vor. Ich gehe. Ein neuer Duft rührt mich an; ich atme junge Luft. Der unerreichbare Friede der Dinge durchflutet mich. Ich gehe. Vor meinen Schritten nähern sich die tief liegenden Rückzugsgebiete. Ein

⁶ [XXXVI] 1. Bergson, *a.a.O.*, S. 2.

jour atténué descend dans mon âme, [XXXVII] la colore. Je deviens racine, scion, écorce, toute la forêt. Sans doute, je communique par rayonnement psychique mes sentiments, qu'ainsi je retrouve sympathiquement répercutés; mais à son tour, la forêt agit sur mon être, me baigne dans sa sérénité, se fait *état d'âme*, pour dire le mot. L'échange spirituel s'est accompli; je la comprends, et elle, vraiment, me contient. A quoi bon l'exprimer, si je suis moi-même son expression! Toujours je vais. Alors je bouillonne avec les sèves, je sue avec les bourgeons. L'effort des germinations tend mon vouloir. A défaut du cor d'argent cher à Siegfried, je gonfle ma poitrine du souffle énorme accumulé sous les ogives de verdure de cette cathédrale aux fûts élancés; avec tous ceux de ma race, moi, je crie mon bonheur d'être, l'ivresse des jours anciens, l'espoir des temps nouveaux, et ma voix, et toutes les voix que je résume, la forêt magique les redit, les propage dans le vent qui s'élève, accrues immensément, car cette forêt n'est autre que moi-même mille et mille fois réfléchi. Les oiseaux chantent, ils disent mes transports. La bise souffle et toutes les feuilles bruissent en moi. Ainsi j'ai participé au sentiment de la nature; *je me suis donné la forêt*; j'ai pensé la forêt; j'ai voulu la forêt, un instant je l'ai vécue (1).⁷

[XXXVIII] Qui ne s'aperçoit que ce second mode de perception est autrement complet que le premier. Cette compénétration est une *synthèse*, un acte simple. Cette coïncidence, une *intuition*. Je tiens un *absolu*: je ne *réfléchis* rien, je *suis* cela.

* * *

Dès lors apparaît l'inconvenance nécessaire de ce qualificatif *symboliste*, appliqué aux poètes actuels. Songez à ce qui précède et que les *parnassiens seuls* méritent cette appellation.

⁷ [XXXVII] 1. M. Mithouard, dans la dernière pièce de son recueil, *Récital mystique*, pièce intitulée: le Mari de la forêt, a donné un très bel exemple de ce procédé *immanent*.

gedämpftes Tageslicht senkt sich in meine Seele [XXXVII] und verleiht ihr Farben. Ich werde Wurzel, Schössling, Rinde, der ganze Wald. Wahrscheinlich kommuniziere ich durch seelische Strahlung meine Gefühle, die ich dadurch sympathisierend weitergegeben finde; aber der Wald wirkt seinerseits auch auf mein Wesen, badet mich in seiner Gelassenheit und wird zur *Gemütsverfassung*, um dieses Wort zu gebrauchen. Der geistige Austausch hat sich vollzogen; ich verstehe ihn, und er, tatsächlich, er enthält mich. Wozu ihn ausdrücken, wenn ich selbst sein Ausdruck bin! Ich gehe immer noch. Ich brodle mit den Säften, ich schwitze mit den Knospen. Die Kraft der Keimungen spannt meinen Willen. In Ermangelung des Silberhorns, das Siegfried lieb und teuer war, blähe ich meinen Busen mit dem enormen Atem, der sich unter den grünen Spitzbögen dieser Kathedrale mit den schlanken Schäften gesammelt hat; mit allen meiner Art schreie ich mein Glück zu sein hinaus, den Taumel früher Tage, die Hoffnung neuer Zeiten, und meine Stimme und all die Stimmen, die ich vereine, wiederholt der magische Wald und breitet sie aus in den Wind, der sich erhebt und sie gewaltig verstärkt, denn dieser Wald ist nichts anderes als ich selbst, unzählige Male reflektiert. Die Vögel singen, sie drücken meine Erhebungen aus. Der kalte Nordwind weht und alle Blätter rascheln in mir. So habe ich am Gefühl der Natur teilgehabt; *ich habe mir den Wald gegeben*; ich habe den Wald gedacht; ich habe den Wald gewollt, für einen Moment habe ich ihn gelebt (1).⁷

[XXXVIII] Wer erkennt nicht, dass diese zweite Art der Wahrnehmung viel vollständiger ist als die erste. Diese gegenseitige Durchdringung ist eine *Synthese*, ein einfacher Akt. Diese Koinzidenz, eine *Intuition*. Ich erfasse ein *Absolutes*: ich *bedenke* nichts, ich *bin* das.

* * *

Von nun an wird notwendigerweise die Unangemessenheit der Kennzeichnung *Symbolist* deutlich, wenn sie auf gegenwärtige Dichter angewendet wird. Bedenken Sie, was zuvor erörtert wurde und dass *allein die Parnassiens* diese Benennung verdienen.

⁷ [XXXVII] 1. Mithouard hat im »le Mari de la forêt« betitelten letzten Stück seines Gedichtbands »Récital mystique« ein sehr schönes Beispiel dieser *immanenten* Vorgehensweise gegeben.

De fait, «la science positive a pour fonction habituelle d'analyser. Elle travaille donc avant tout sur des symboles». (1)⁸ Tournant autour des choses, sans jamais y pénétrer, elle ramène l'objet à des éléments déjà connus et, comme l'algèbre, substitue au réel des signes et des lois abstraites. – De même, le parnassien, quoi qu'il fasse, interprète toujours, et sans sortir du relatif, – interpréteur d'interprétation. – Il analyse du dehors et seulement les formes visibles. Les vers deviennent traduction fantaisiste du Poème grandiose et par excellence, que lui dicte, inlassable, la Nature. De ce Poème total le parnassien ne comprend pas l'esprit, ne saisit pas le sens profond, s'en tient à la lettre, à une version humaine à une *Belle infidèle*. La poésie est «une langue bien [XXXIX] faite». Sollicité par ce qui passe, le phénomène, il oublie l'essence, ce qui demeure. C'est la parole de Faust:

«Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss.» Tout ce qui passe est *symbolique* (1).⁹ Il recueille les fulgurations de l'Être sur l'écran de son esprit, mais n'ose se plonger dans la source de feu intérieur, éblouissante.

Le parnassien ne pense, ne traduit que des symboles.

Bien au contraire, «s'il existe un moyen de posséder une réalité absolument, au lieu de la connaître relativement, de se placer en elle au lieu d'en faire l'analyse, enfin de la saisir en dehors de toute expression, traduction ou représentation symbolique,» (2)¹⁰ la poésie symboliste est cela même. Le poète actuel, avec toute son âme, pénètre au-delà des phénomènes, jusqu'au cœur du réel, sans le secours d'une dialectique. Le monde n'est plus regardé seulement à travers les *objets*, ces verres asymétriques qui déforment, il est perçu sans intermédiaire, irréfragable. Agriffé aux sinuosités de l'existence, le symboliste ne fait qu'un avec la Vie, avec la Conscience universelle, par connaissance immédiate. Selon la forte expression de Plotin, *μύσαντα ὄψιν*, le poète symboliste voit *les yeux* [XL] *fermés*, avec ceux de l'âme. Cette communion avec le Tout supprime les rapports et, comme l'indique le verbe *μύειν*, cette union est *mystique*, non symbolique.

⁸ [XXXVIII] 1. Bergson, *op. cit.*, p. 4.

⁹ [XXXIX] 1. André Gide dit de même: «J'appelle symbole *tout ce qui paraît*.» *Traité du Narcisse*.

¹⁰ [XXXIX] 2. Bergson, *op. cit.*, p. 4.

Tatsächlich »hat die positive Wissenschaft gewohnheitsmäßig die Aufgabe zu analysieren. Sie arbeitet also zuallererst mit Symbolen« (1).⁸ Sich um die Dinge drehend, ohne jemals in sie einzudringen, reduziert sie das Objekt auf schon bekannte Elemente und ersetzt, wie die Algebra, die Realität durch Zeichen und abstrakte Gesetze. – Genauso, was immer er auch macht, interpretiert der Parnassien unentwegt, ohne aus dem Relativen herauszukommen – er ist Interpret der Interpretation. – Er analysiert von außen und allein die sichtbaren Formen. Die Verse werden zur unzuverlässigen Übersetzung des schlechthin großartigen Gedichts, das ihm die Natur unermüdlich diktiert. Den Geist dieses totalen Gedichts versteht der Parnassien nicht, erfasst nicht dessen tiefen Sinn, hält strikt sich an den buchstäblichen, an eine menschliche Version, an eine *Treulose Schöne*. Die Poesie ist »eine wohlgestaltete [XXXIX] Sprache«. Von dem angesprochen, was vergeht, dem Phänomen, vergisst er das Wesentliche, das, was bleibt. Das ist das Wort Fausts:

»Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.« Alles, was vergeht, ist *symbolisch* (1).⁹ Man sammelt die Fulgurationen des Seins auf der Projektionsfläche seines Geistes, wagt es aber nicht, in die blendende Quelle des inneren Feuers einzutauchen.

Der Parnassien denkt nur, übersetzt nur Symbole.

Wenn dagegen »ein Mittel existiert, eine Realität absolut zu erfassen, anstatt sie relativ zu erkennen, sich in sie zu versetzen, statt sie zu analysieren, sie letztlich unabhängig von jedwedem Ausdruck, jedweder Übersetzung oder symbolischen Repräsentation zu verstehen (2),«¹⁰ ist genau das die symbolistische Poesie. Der heutige Dichter dringt mit seiner ganzen Seele, ohne Unterstützung einer Dialektik, bis jenseits der Phänomene vor, bis ins Herz der Realität. Die Welt ist nicht mehr nur durch die *Objekte* gesehen, durch diese asymmetrischen, verzerrenden Linsen, sie wird ungebrochen, unmittelbar wahrgenommen. Eingebunden in die Windungen der Existenz ist der Symbolist nur durch unmittelbare Erkenntnis mit dem Leben, mit dem universellen Bewusstsein eins. Dem bedeutenden Ausdruck Plotins gemäß, $\mu\omicron\sigma\alpha\nu\tau\alpha \omicron\psi\iota\nu$, sieht der symbolistische Dichter, *bei geschlossenen Augen* [XL], mit denjenigen der Seele. Diese Kommunion mit dem Ganzen hebt alle Relationen auf und, wie es das Verb $\mu\omicron\epsilon\acute{\iota}\nu$ anzeigt, ist diese Vereinigung *mystischer*, nicht symbolischer Natur.

⁸ [XXXVIII] 1. Bergson, *a.a.O.*, S. 4.

⁹ [XXXIX] 1. André Gide sagt es genauso: »Ich nenne Symbol *alles, was erscheint*.« *Traité du Narcisse*.

¹⁰ [XXXIX] 2. Bergson, *a.a.O.*, S. 4.

Le poète symboliste est un mystique. Le mode de perception du mystique et du symboliste est le même (1).¹¹

* * *

Et pourtant, à y regarder de très près, on s'aperçoit que le mot *symboliste*, appliqué aux poètes dont je parle, est bien choisi. Car, tant que le mystique garde en lui, en sa conscience spontanée, son intuition, tout va bien. Mais veut-il l'exprimer, l'objectiver, la réfléchir dans le miroir de l'intelligence discursive pour en faire participer ses concitoyens, alors tout change. Afin que vous puissiez comprendre le trouble qui m'émeut, le délire céleste, la $\theta\epsilon\acute{\iota}\alpha\ \mu\omicron\iota\rho\alpha$ dont parle Platon dans le *Phèdre*, qui m'a envahi tout à l'heure au fond du bois, du bois que je *sentais avec tout mon être*, – *mente cordis*, – du bois que j'ai [XLI] vécu, nécessité est de matérialiser ma pensée, de descendre dans l'empirisme, de m'aider des catégories. Puisque je dois non seulement m'entendre, mais aussi me faire entendre, je remplace mon sentiment original par un mot plus ou moins adéquat, *semblable*, jamais *identique*, je substitue un schème, une image simplifiée et appauvrie à un état d'âme riche et touffu, et me voici retombé dans l'ornière dialectique obligatoire. D'où l'emploi nécessaire de symboles à titre de *procédés d'expression* (1).¹²

¹¹ [XL] 1. Il y aurait lieu d'insister sur ce point. Je le ferais volontiers si j'offrais ici autre chose qu'un sommaire de questions à traiter ultérieurement. Qu'on veuille bien ne pas oublier que cette étude n'est que la très brève condensation de quelques idées, qui trouveront plus tard leur développement normal dans l'exposé d'une théorie métaphysique sur *l'Idée symbolique et la Poésie contemporaine*. Ces Prolégomènes résument tout un livre futur.

¹² [XLI] 1. M. Récéjac dans un excellent livre: *Essai sur les fondements de la connaissance mystique*, a fort bien mis ce point en valeur. »A l'aide des catégories, dit-il page 38, on ne peut penser que les choses empiriquement données: et alors, où prendre des schèmes pour penser le Bien et des points de repère pour le fixer dans une région quelconque de l'esprit? *Nous verrons que le Mysticisme n'a d'autre fonction que de suppléer à ce défaut au moyen de symboles.*» Et plus loin: »Pour déconcerter le subjectivisme, on lui a porté le défi d'exprimer en propres termes ses découvertes: cela est de mauvaise guerre. *Y a-t-il des mots pour exprimer directement les sensations élémentaires?* Il suffit que chacun puisse se dire à lui-même les affirmations premières de la conscience soit empiriques, soit morales: ce n'est que par un travail ultérieur qu'on les comparera en vue de les exprimer *analogiquement*. – C'est ce fond du moi, proprement *impensable*, qui sera la source de tous les faits mystiques. *Les symboles, plus*

Der symbolistische Dichter ist ein Mystiker. Die Wahrnehmungsweise des Mystikers und des Symbolisten ist ein und dieselbe (1).¹¹

* * *

Und dennoch, bei sehr genauer Betrachtung stellt man fest, dass das Wort *Symbolist*, auf die Dichter angewendet, von denen ich spreche, gut gewählt ist. Denn so lange der Mystiker bei sich, seinem spontanen Bewusstsein, seiner Intuition bleibt, ist alles gut. Aber will er sie ausdrücken, sie objektivieren, sie im Spiegel diskursiver Intelligenz reflektieren, um seine Mitmenschen daran teilhaben zu lassen, ändert sich alles. Damit Sie die Erregung, die mich ergreift, verstehen können, den göttlichen Wahn, die *θεῖα μοῖρα*, von der Platon im *Phaidros* spricht, der mich zuvor in der Tiefe des Waldes übermannt hat, des Waldes, den ich *mit meinem ganzen Wesen gefühlt habe – mente cordis*, – des Waldes, den ich [XLI] gelebt habe, ist es notwendig, meine Vorstellung zu materialisieren, hinabzusteigen in den Empirismus, mir Kategorien zu Hilfe zu nehmen. Da nicht nur ich mich verstehen, sondern ich mich auch verständlich machen muss, ersetze ich mein ursprüngliches Gefühl durch ein mehr oder weniger angemessenes, *gleichartiges*, jedoch niemals *identisches* Wort, substituiere ich einen reichen und dichten Gemütszustand durch ein Schema, ein vereinfachtes und verarmtes Bild und falle dadurch in die ausgetretenen Pfade obligatorischer Dialektik zurück. Daraus wiederum ergibt sich die Notwendigkeit, Symbole als *Ausdrucksverfahren* anzuwenden (1).¹²

¹¹ [XL] 1. Es wäre angebracht, diesen Punkt eingehender zu behandeln. Ich machte das gern, wenn ich hier etwas anderes als eine aus Fragen bestehende Zusammenfassung anbieten könnte, welche im Weiteren zu beantworten wären. Bedenken Sie bitte, dass diese Studie nur die sehr kurze, verdichtete Darstellung einiger Ideen ist, die später einmal ihre normale Entfaltung in der Darlegung einer metaphysischen Theorie über die *symbolische Idee und die zeitgenössische Poesie* finden werden. Diese Prolegomena resümieren ein ganzes zukünftiges Buch.

¹² [XLI] 1. Récéjac hat in einem vorzüglichen Buch: *Essai sur les fondements de la connaissance mystique*, diesen Punkt sehr zutreffend hervorgehoben. »Mit Hilfe von Kategorien«, sagt er auf der Seite 38, »können wir nur die empirisch gegebenen Dinge denken: und woher dann die Schemata nehmen, um das Gute zu denken, und Bezugspunkte, um es in irgendeiner Region des Verstandes zu verorten? *Wir werden sehen, dass die Mystik keine andere Funktion hat, als diesen Mangel mittels Symbolen auszugleichen.*« Und weiter: »Um den Subjektivismus zu verunsichern, hat man ihn herausgefordert, seine Befunde in eigenen Begriffen auszudrücken: das ist nicht rechtens. *Gibt es Wörter, welche die elementaren Empfindungen unmittelbar ausdrücken?* Es genügt, dass jeder sich selbst die ersten Feststellungen des Bewusstseins, entweder empirische oder moralische, zu vermitteln vermag: erst in einer späteren Tätigkeit wird man sie vergleichen, um sie *in analogischer Weise* auszudrücken. – Es ist dieser an sich *unvorstellbare* Grund meines Selbst, der die Quelle

On saisit la différence. Le parnassien lui aussi use [XLII] de symboles *sans s'en douter*, puisqu'il ne croit qu'au relatif et que les *phénomènes* par lui décrits ne sont que l'apparence, l'image visuelle derrière laquelle se cache l'impondérable réalité. Contempteur de la conscience spontanée, le parnassien demeure à la superficie de son être, ne traduit que des relations. Prisonnier de la fameuse Caverne, il ne perçoit que la projection de son ombre sur le mur de Vie et prend son propre fantôme – son symbole – pour le Réel.

Le symboliste a rompu les chaînes qui le rivaient au pied de la connaissance sensible; il s'est retourné et contemple le Soleil.

Une différence de nature dans la manière de *percevoir* le réel sépare à jamais l'esthétique parnassienne et celle des symbolistes.

* * *

Une différence de degré dans la manière *d'exprimer* le réel en résulte.

«*Si le Connaissable n'est pas, à lui seul, le tout de ce qui est, et s'il n'est pas non plus, à lui seul, sa propre explication suffisante, mais s'il convient d'y réintégrer, sous la forme du métaphysique ou du subconscient, l'Inconnaissable, il convenait aussi de [XLIII] créer un mode d'expression capable de dépasser l'apparence tangible des choses, une poésie qui, comme la musique, fût apte à l'évocation plutôt qu'à la pure et simple description*» (1).¹³

La conscience immédiate, qui est aussi le moi ultime, se transforme en citadelle inexpugnable. A qui lève les yeux vers ses sommets, elle se présente à pic. Des rochers escarpés nous en cachent l'entrée et ce serait folie que de rêver l'assaut du *Château intérieur*. On n'y pénètre qu'en le contournant. Des chemins couverts serpentent tout autour, ascensionnent la forteresse. D'abord on s'écarte de la base menaçante, on s'avance dans la campagne et l'on tourne le dos au but proposé.

intimes qu'aucune sorte de signes, sont des analogies créées spontanément par la conscience pour se dire à elle-même les choses qui n'ont pas d'objectivité empirique.» Le même auteur avait déjà écrit: [XLII] «Le Mysticisme vit de symboles, seule représentation mentale par où l'Absolu puisse s'introduire dans notre relative expérience.»

¹³ [XLIII] 1. Beaunier. *La Poésie nouvelle*, p. 20.

Man erfasst den Unterschied. Der Parnassien nutzt ebenfalls [XLII] Symbole, *ohne sich dessen bewusst zu sein*, weil er nur ans Relative glaubt, und weil die von ihm beschriebenen *Phänomene* nur die Erscheinung, das sichtbare Bild sind, hinter welchem sich die unwägbare Realität verbirgt. Verächter des spontanen Bewusstseins, verbleibt der Parnassien an der Oberfläche seines Seins, überträgt er nur Relationen. Gefangener der berühmten Höhle, nimmt er nur die Projektion seines Schattens auf der Mauer des Lebens wahr und hält sein eigenes Trugbild – sein Symbol – für die Realität.

Der Symbolist hat die Ketten durchbrochen, die ihn an das untere Ende sinnlicher Erkenntnis fesselten; er hat sich umgewandt und erblickt die Sonne.

Ein Unterschied grundsätzlicher Natur in der Art, die Realität wahrzunehmen, trennt auf immer die Ästhetik der Parnassiens von derjenigen der Symbolisten.

* * *

Daraus ergibt sich ein gradueller Unterschied in der Art, die Realität auszudrücken.

»Wenn das Erkennbare allein nicht das Ganze dessen ist, was ist, und wenn es auch allein nicht seine eigene hinreichende Erklärung ist, sondern es zweckmäßig ist, das Unerkennbare wieder in das Gebiet der Metaphysik und des Unbewussten einzugliedern, dann ist es auch erforderlich, [XLIII] einen Ausdrucksmodus zu schaffen, der fähig ist, die konkrete Erscheinung der Dinge zu überschreiten, eine Poesie, die, wie die Musik, eher zur Erweckung von Vorstellungen als zur bloßen und einfachen Beschreibung geeignet wäre« (1).¹³

Das unmittelbare Bewusstsein, das auch das ultimative Selbst ist, wandelt sich in eine uneinnehmbare Festung. Wer seine Augen in Richtung ihrer Gipfel erhebt, dem zeigt sie sich in der Höhe. Steile Felsen verbergen uns den Eingang, und es wäre verrückt, von der Erstürmung der *inneren Burg* zu träumen. Man dringt nur unter ihrer Umgehung in sie ein. Überdachte Pfade winden sich ganz herum, aufwärts in Richtung der Festung. Zuerst entfernt man sich von der bedrohlichen Basis, tritt ins Land und

aller mystischen Fakten sein wird. *Die Symbole, intimer als jede andere Art von Zeichen, sind vom Bewusstsein spontan geschaffene Analogien, damit jenes sich selbst die Dinge vermittelt, die keine empirische Objektivität besitzen.*« Derselbe Autor hatte schon geschrieben: [XLII] »Die Mystik lebt von Symbolen, der einzigen mentalen Repräsentation, durch welche das Absolute in unsere relative Erfahrung Eingang zu finden vermag.«

¹³ [XLIII] I. Beaunier. *La Poésie nouvelle*, S. 20.

Puis des lacets s'offrent, des circuits s'emparent de la marche, allègent l'effort de la montée; l'ombre des montagnes s'appesantit sur le touriste assoiffé d'idéal. On monte. A un tournant la plaine apparaît, fuyant sous les rampes de la colline. A présent le chemin se rétrécit, il faut s'aider des mains. Par les fissures des rocs étranges qui nous gagnent, le corps se glisse. Seul le ciel domine la cheminée. Enfin l'on surgit sur un large plateau. Sans savoir, après bien des zigzags, on est arrivé au cœur même de la citadelle d'où l'œil contemple éperdu l'immensité des mondes.

Ainsi l'*intuition* ou vision directe du poète mysti[XLIV]que ou symboliste ne peut être extériorisée. Semblable aux monades dont parle <Leibniz>, elle se présente sans portes ni fenêtres, d'un bloc. En présence d'une intuition, sous la poussée du débord mystique, les mots disparaissent, introuvables; on ne peut plus guère parler que par exclamations, Dieu, Nature, Etre, cœur, sentiment! et lorsqu'on a lancé un vocatif on a tout dit. Ah! si les mots étaient assez ductiles, assez malléables, assez règle de plomb pour s'adapter sans solution de continuité à tous nos états d'âme! Mais non; il n'existe pas d'expressions assez nombreuses, assez polychromes pour s'assortir à tous nos sentiments. Des mots hélas! trop généraux doivent épingle nos émotions et les faire saigner. Chaque parole tue la voix intérieure, fige la vie en des attitudes conventionnelles. »Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle (1).¹⁴ Sitôt qu'on pénètre à l'intérieur de la réalité vivante, l'expression, quelque creusée qu'elle soit, se brise sous la poussée de l'idée, et sa plus intime finesse se change en marbre qui s'effrite. Aucun vocable n'a prise sur la pente

¹⁴ [XLIV] 1. Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 99.

wendet dem angestrebten Ziel den Rücken zu. Dann bieten sich Serpentina an, Rundwege geben dem Gehen die Richtung vor und erleichtern die Anstrengung des Aufstiegs; der Schatten der Berge lastet schwer auf dem Wanderer, den es nach dem Ideal dürstet. Man steigt. In einer Kehre erscheint die Ebene, die sich unter die Steigungen des Hügels geflüchtet hat. Jetzt verengt sich der Weg, man muss sich mit den Händen helfen. Der Körper schiebt sich durch die Spalten bizarrer Felsen, die ihn umhüllen. Nur der Himmel beherrscht den Schlot. Schließlich taucht man auf einem weiten Plateau auf. Ohne es zu wissen, ist man, nach dem ganzen Zickzack, im Herzen selbst der Festung angekommen, von wo aus das Auge überwältigt die unermessliche Weite der Welten betrachtet.

So kann die *Intuition* oder die unmittelbare Anschauung des mystischen [XLIV] oder symbolistischen Poeten nicht zum Ausdruck gebracht werden. Den Monaden, von denen Leibniz spricht, ähnlich, zeigt sie sich ohne Türen und Fenster, ist sie aus einem Block. Bei einer Intuition schwinden im Drang mystischen Überfließens die Worte, sind unauffindbar; man kann kaum anders als in Ausrufen sich äußern, Gott, Natur, Sein, Herz, Gefühl! und sobald man einen Vokativ ausgestoßen hat, hat man alles gesagt. Ja! wenn denn die Worte ausreichend plastisch, anpassungsfähig genug, dem biegsamen Lineal aus Blei ähnlich wären, um sich allen unseren Gemütszuständen kontinuierlich anzupassen. Aber nein; Ausdrücke, hinreichend vielfarbig, um allen unseren Gefühlen zu entsprechen, gibt es nicht zahlreich genug. Worte, leider! zu *allgemein*, müssen sie unsere Gefühle festnageln und sie bluten lassen. Jede Rede tötet die innere Stimme, stellt das Leben in Konventionen still. »Kurz gesagt, das Wort klarer Konturen, das unverblümete Wort, welches das speichert, was Bestand hat, was allgemein und in der Konsequenz unpersönlich in den Eindrücken der Menschheit ist, zerstört oder überdeckt zumindest die sensiblen und flüchtigen Eindrücke unseres individuellen Bewusstseins (1).¹⁴ Sobald man ins Innere der lebendigen Realität eindringt, zerbricht der Ausdruck, egal, wie tief man darüber nachgedacht hat, unter dem Druck der Idee. Und dessen zutiefst innerer Scharfsinn wandelt sich in Marmor, der zerbröckelt. Kein Wort hat auf dem glatten Hang des Eindrucks [XLV] Halt. Unbezwingbar dominiert

¹⁴ [XLIV] 1. Bergson. *Essai sur les données immédiates de la consciences*, S. 99.

lisse de l'im[XLV]pression. La pensée domine toujours, imprenable. (1)¹⁵ Comment donc se hisser jusqu'au faite de l'esprit? Par des sentiers détournés les mots en bataillons serrés s'élancent; ils contournent l'abîme, opèrent des conversions; d'adroites circonvolutions les élèvent peu à peu; de savants travaux d'approche leur permettent d'envahir sans heurt l'idée vierge; l'artillerie des images, grâce à ses manœuvres serpentine, se déroule jusqu'au sommet et, de toutes parts à la fois, on prend possession de la forteresse.

De là l'emploi obligatoire du symbole, des images accumulées, pour acheminer peu à peu le lecteur au point où son esprit coïncidera avec le nôtre. »Beaucoup d'images diverses, empruntées à des ordres de choses très différents, pourront, par la convergence de leur action, diriger la conscience sur le point précis où il y a une certaine intuition à saisir. En choisissant les images aussi disparates que possible, on empêchera l'une quelconque d'entre elles d'usurper la place de l'intuition qu'elle est chargée d'appeler, puisqu'elle serait alors chassée tout de suite par ses [XLVI] rivales. En faisant qu'elles exigent toutes de notre esprit, malgré leurs différences d'aspect, la même espèce d'attention et, en quelque sorte, le même degré de tension, on accoutumera peu à peu la conscience à une disposition toute particulière et bien déterminée, celle précisément qu'elle devra adopter pour s'apparaître à elle-même sans voile «(1).¹⁶ Rappelons-nous les *Phares* de Baudelaire ou telle pièce des *Serres Chaudes* de Mæterlinck; celle-ci, par exemple, où le poète entasse à dessein les petits tableaux pour mieux nous faire pénétrer son impression subtile:

¹⁵ [XLV] 1. »Il y a des choses trop complexes, à la fois trop étendues et trop indivisibles, pour qu'elles puissent être présentées à la conscience par des procédés dialectiques... C'est donc pour réparer l'insuffisance du langage et quand nous avons besoin d'embrasser les choses avec toute l'âme, que nous recherchons les symboles: *grâce à eux seulement* nous pouvons arriver à cet état appelé »mystique«, qui est la synthèse du cœur, de la raison et des sens.« Récéjac, *op. cit.*, p. 140.

¹⁶ [XLVI] 1. Bergson, *op. cit.*, p. 7.

immer der Gedanke (1).¹⁵ Wie also sich emporziehen zum Gipfelpunkt des Geistes? Auf Umwegen stürzen sich die Worte dichtgedrängt in Scharen hinauf; sie umkreisen den Abgrund, sie nehmen Umwandlungen vor; geschickte Wendungen erheben sie nach und nach; geschultes Vorgehen ermöglicht es ihnen, ohne Hemmnis die jungfräuliche Idee zu erstürmen; dank ihrer sich schlangentartig bewegenden Manöver windet sich die Artillerie der Bilder bis auf den Gipfel hinauf und nimmt die Festung von allen Seiten zugleich in Besitz.

Deshalb die obligatorische Verwendung des Symbols, aufgehäufter Bilder, um den Leser nach und nach auf den Punkt zu führen, wo sein Verstand mit dem unsrigen zusammenfällt. »Viele verschiedene, sehr unterschiedlichen Ordnungen der Dinge entlehnte Bilder ermöglichen es, das Bewusstsein durch die Übereinstimmung ihrer Wirkung genau dahin zu bringen, wo eine bestimmte Intuition zu erfassen ist. Indem man Bilder auswählt, die so verschiedenartig wie möglich sind, verhindert man, dass ein beliebiges von ihnen für sich beansprucht, Platzhalter der Intuition zu sein, welche es hervorrufen soll, weil es dann sofort von seinen [XLVI] Rivalen vertrieben würde. Dadurch, dass sie alle, trotz ihrer Unterschiede in der Erscheinung, dieselbe Art der Aufmerksamkeit, sozusagen dasselbe Maß der Anspannung von unserem Geist verlangen, gewöhnt man Schritt für Schritt das Bewusstsein an diese ganz besondere und wohldefinierte Disposition, genau diejenige, die es annehmen muss, um sich selbst unverschleiert zu erscheinen« (1).¹⁶ Erinnern wir uns an Baudelaires *Les Phares* oder jener Passage aus Maeterlincks *Serres Chaudes*; derjenigen zum Beispiel, wo der Dichter absichtlich die kleinen Bilder häuft, um uns seinen subtilen Eindruck besser erfassen zu lassen:

¹⁵ [XLV] 1. »Es gibt Dinge, die zu komplex sind, zugleich zu umfassend und zu unteilbar, dass sie dem Bewusstsein mittels dialektischer Verfahren vorgestellt werden können ... Um also die Unzulänglichkeit der Sprache auszugleichen und wenn wir das Bedürfnis haben, die Dinge mit unserer ganzen Seele zu erfassen, machen wir uns auf die Suche nach Symbolen: *allein mit ihrer Hilfe* können wir den ›Mystik‹ genannten Zustand erreichen, der eine Synthese aus Herz, Vernunft und den Sinnen ist.« Récéjac, *a.a.O.*, S. 140.

¹⁶ [XLVI] 1. Bergson, *a.a.O.*, S. 7.

»Oh! ces regards pauvres et las!...

»Il y en a qui semblent visiter des pauvres, un dimanche.

»Il y en a comme des malades sans maison.

»Il y en a comme des agneaux dans une prairie couverte de linges...« (2).¹⁷

[XLVII] C'est donc au moyen de transpositions perpétuelles, en variant sans cesse sa palette et ses tonalités, et grâce à des harmonies successives que le poète symboliste parvient à manifester sa pensée, à dire son âme sans trop l'oblitérer (1).¹⁸

Sous l'empire d'une passion violente, alors que mon cerveau brûle, que mon sang bout, que mon cœur saute dans ma poitrine, que ma chair s'horripile, vous venez à moi, me prenez les mains et votre amitié en sollicitant la confiance hâte mon soulagement. Tandis que je détaille ma douleur, les mots se pressent, pittoresques, imagés, sans ordre, très expressifs. On dirait que je m'exhale dans chacune de mes phrases bousculées. Des souvenirs lointains, heures charmantes, attendries, remontent du fond de ma mémoire qui saigne. Je les raconte pour mieux vous rendre participant à mon mal. Tel détail superflu, semble-t-il, intensifiera la contagion; je le répète, je le multiplie. Je trace des portraits, je situe [XLVIII] chaque événement moral dans un

¹⁷ [XLVI] 2. Citons encore la vision qui fut donnée au prophète Elie: »Une voix lui dit: »Sors et tiens-toi devant l'Éternel«; et en effet l'Éternel passa. Il s'éleva, un vent furieux et puissant à renverser les montagnes, à briser les rochers devant lui, mais l'Éternel ne fut pas dans ce vent; après le vent ce fut un tremblement de terre, mais l'Éternel ne fut pas dans ce tremblement de terre; alors ce fut le feu; mais l'Éternel n'était pas dans ce feu. Mais après le feu, *il se fit un léger murmure dans l'air* et en l'entendant Elie se couvrit le visage de son manteau.« *Rois* III, chap. XIX, 11–13.

¹⁸ [XLVII] 1. »Notre poésie est un symbole, et c'est ce que doit être toute vraie poésie, car la parole de Dieu, lorsqu'elle se transforme en la parole de l'homme, doit se rendre accessible à nos sens, à nos facultés, s'incarner en nous, devenir nous-mêmes. Elle revêt une teinte obscure, parce qu'elle est reflétée par des organes obscurs. Au fond, le symbole est une vérité que la langue de l'homme ne peut pas dire à l'oreille de l'homme et que l'esprit dit à l'esprit.« Ballanche. *Orphée*. Œuvres, édit. in-8, t. IV, p. 364.

»Oh! diese Blicke, arm und müde! ...

»Es gibt welche, die scheinen an einem Sonntag Arme zu besuchen.

»Es gibt welche wie Kranke ohne Heim.

»Es gibt welche wie Lämmer auf einer von Wäsche bedeckten Wiese ...«
(2).¹⁷

[XLVII] Mit Hilfe ständiger Umsetzungen, indem er immerzu seine Farbpalette und seine Tonarten variiert, und dank aufeinanderfolgender Harmonien, gelingt es folglich dem symbolistischen Dichter, seinen Gedanken auszudrücken, seine Seele reden zu lassen, ohne sie zu sehr festzulegen (1).¹⁸

Unter dem Einfluss einer heftigen Leidenschaft, während mein Verstand sich stark erregt, mein Blut kocht, das Herz mir in der Brust klopft, sich mir die Körperhaare sträuben, kommen Sie zu mir, reichen mir die Hände und verschaffen mir mit Ihrer um Freundschaft bittenden Zuneigung rasch Erleichterung. Während ich mein Leiden ausführlich darlege, überstürzen sich, ohne Ordnung, die malerischen, bildhaften, sehr expressiven Worte. Es scheint, als strömte ich in jedem meiner hektisch ausgestoßenen Sätze aus mir heraus. Weit zurückliegende Erinnerungen, bezaubernde, berührende Stunden steigen aus der Tiefe meines schmerzenden Gedächtnisses auf. Ich gebe sie wieder, um Sie besser an meinem Schmerz teilhaben zu lassen. Ein solcher Überfluss im Detail, so scheint es, intensiviert die Einfühlung; ich wiederhole es, ich vervielfältige es. Ich skizziere Portraits, ich ordne [XLVIII] jedes seelische Ereignis in eine passende Landschaft

¹⁷ [XLVI] 2. Weisen wir noch auf die Vision hin, die dem Propheten Elias zuteil wurde: »Eine Stimme sagte ihm: »Geh hinaus und tritt hin vor den Herrn; und tatsächlich, der Herr zog vorüber. Es erhob sich ein Sturm, gewaltig und mächtig, die Berge zu stürzen und die Felsen vor ihm zu brechen, aber der Herr war nicht in diesem Sturm; nach dem Sturm gab es ein Erdbeben, aber der Herr war nicht in diesem Erdbeben; dann kam das Feuer, aber der Herr war nicht in diesem Feuer. Doch nach dem Feuer machte sich ein leises Rauschen in der Luft bemerkbar, und als Elias es vernahm, bedeckte er sein Gesicht mit seinem Mantel.« *Könige III*, Kap. XIX, 11–13.

¹⁸ [XLVII] 1. »Unsere Poesie ist ein Symbol, und das muss jede wahre Poesie sein, denn wenn das Wort Gottes sich in das Wort des Menschen wandelt, muss es unseren Sinnen, unseren Fähigkeiten zugänglich sein, sich in uns verkörpern, wir selbst werden. Es nimmt eine dunkle Färbung an, weil es von den Organen verworrener Erkenntnis widergespiegelt wird. Im Grunde ist das Symbol eine Wahrheit, welche die menschliche Zunge dem menschlichen Ohr nicht mitzuteilen vermag und welche der Geist dem Geist zu wissen gibt.« Ballanche, *Orphée*. Werke Bd. IV, S. 364.

paysage approprié. Je mêle tout et je parle, je parle, je parle. Bientôt je vois mon virus dans vos yeux; je vous injecte mon émotion; ma douleur est vôtre, vous vous traînez sur mes pas. Vous vous apitoyez enfin, car vous m'avez compris totalement, par la pensée et par le cœur.

Comment donc vous ai-je inoculé la violence de ma passion au point qu'à présent vous la vivez? Par des accumulations successives d'épithètes, en soulevant au hasard de la conversation tel et tel rideau qui vous tamisait la clarté de mon âme. Mon transport, je ne l'ai pas résumé en une formule, je n'ai pu faire bref, ni me crier tout entier en une définition, car toute définition se présente abstraite et incomplète; alors vous m'auriez *entendu*, mais non *senti*. Peu à peu mes mots, mes images, mes gestes, le son de ma voix, l'expression de mon visage se sont saisis de votre esprit, l'ont capté dans leurs réseaux émotionnels. Vous rejetant hors de vous, je vous tire à moi. A force, vous cédez et finissez par consentir à communier ma douleur. Sans savoir, j'ai planté en vous par sympathie mon sentiment. Et vous de crier: »Comme je vous reconnais bien!« Pourtant devant qui vous prierait, par cet exemple vécu, de faire tenir ma vie en une définition, vous demeureriez muet. C'est qu'une vie, c'est qu'une passion est trop complexe à la fois et trop indivisible [XLIX] pour la coucher dans ce lit de Procuste, un concept. Vous avez respiré une ambiance seulement, celle qui me baigne et, par ma proximité, une endosmose spirituelle a filtré nos deux êtres (1).¹⁹

C'est dire que là où l'expression directe est impossible doit intervenir la *suggestion*. L'artiste, dit M. Bergson, »vise à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre«, car l'objet de l'art »est d'endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité, et de nous amener ainsi à un état de docilité parfaite où nous réalisons l'idée qu'on nous suggère, où nous sympathisons avec le sentiment exprimé. Dans les procédés de l'art on retrouvera sous

¹⁹ [XLIX] 1. Voilà pourquoi on chercherait en vain dans ces pages une définition *exacte* du symbole. Toutes les formules que je pourrais proposer m'apparaissent inadéquates et insuffisantes. Mais ceux qui m'auront suivi jusqu'ici m'auront compris, et cela suffit.

ein. Ich vermische alles und ich rede, ich rede, ich rede. Bald sehe ich das, was ich errege, in Ihren Augen; ich habe Ihnen mein Gefühl injiziert; mein Schmerz ist der Ihre. Sie schleppen sich auf meinen Spuren dahin. Schließlich bemitleiden sie sich selbst, denn Sie haben mich, mit Herz und Verstand, vollständig verstanden.

Wie nun habe ich Ihnen die Stärke meiner Leidenschaft eingepflegt, so dass Sie sie jetzt erleben? Durch sukzessive Häufung von Attributen und dadurch, dass ich zeitweilig während des Gesprächs diesen und jenen Vorhang anhub, der die Klarheit meiner Seele trübte. Mein Hochgefühl habe ich nicht in eine Formel zusammengefasst, ich habe mich weder kurz fassen noch mich gänzlich in einer Definition entäußern können, denn jede Definition präsentiert sich abstrakt und unvollständig; Sie hätten mich *gehört*, aber nicht *gefühlt*. Nach und nach haben sich meine Worte, meine Bilder, meine Gesten, der Klang meiner Stimme, mein Gesichtsausdruck Ihres Geistes bemächtigt, ihn eingefangen in ihre Gefühlsnetze. Indem ich Sie aus sich heraus dränge, ziehe ich Sie hinüber zu mir. Sie geben der Suggestion nach und stimmen am Ende zu, meinen Schmerz zu teilen. Ohne es zu wissen, habe ich Ihnen allein durch Sympathie mein Gefühl eingepflanzt. Und Sie, Sie rufen: »Wie gut ich Sie wiedererkenne!« Vor demjenigen dennoch, der Sie bäte, mein Leben angesichts dieses erlebten Beispiels in einen Begriff zu fassen, blieben Sie stumm. Es ist so, dass ein Leben, dass eine Leidenschaft zu komplex und zugleich zu unteilbar ist [XLIX], um sie in dieses Bett des Prokustes zu legen, sie einem Konzept zu unterstellen. Sie haben nur eine Stimmung geatmet, diejenige, die mich durchströmt, und durch meine Redseligkeit hat eine spirituelle Endosmose unser beider Sein durchdrungen (1).¹⁹

Das heißt, dass da, wo der direkte Ausdruck nicht möglich ist, die *Suggestion* eingreifen muss. Der Künstler, sagt Bergson, »strebt danach, uns das fühlen zu lassen, was er uns nicht begreifbar zu machen wüsste«, denn das Ziel der Kunst ist es, »die aktiven Kräfte beziehungsweise die Widerstände unserer Persönlichkeit zu schwächen und uns so in einen Zustand vollkommener Fügsamkeit zu versetzen, in dem wir die Vorstellung realisieren, die man uns suggeriert, und wo wir mit dem ausgedrückten Gefühl sympathisieren. In den Verfahrensweisen der Kunst finden wir in

¹⁹ [XLIX] 1. Aus diesem Grund suchte man auf diesen Seiten vergebens nach einer *exakten* Definition dessen, was das Symbol ist. Sämtliche Bestimmungen, die ich anbieten könnte, kommen mir inadäquat und unzureichend vor. Aber diejenigen, die mir bis hierher gefolgt sind, werden mich verstanden haben, und das genügt.

une forme atténuée, raffinés et en quelque sorte spiritualisés, les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose... Si les sons musicaux agissent plus puissamment sur nous que ceux de la nature, c'est que la nature se borne à exprimer des sentiments, au lieu que la musique nous les suggère« (2).²⁰

De là, encore une fois, l'emploi obligatoire du symbole, non plus regardé comme fiction poétique, [L] comme fioritures littéraires, mais tenu pour nécessité métaphysique, pour partie intégrante de l'idée à évoquer.

* * *

Récapitulons. Tous deux, parnassiens et symbolistes, usent de *symboles*, pourtant aucun lien de similitude ne rapproche entre elles les œuvres des uns et des autres. La conception diamétralement opposée que ces poètes se sont fait du monde, – tout vers étant l'affirmation inconsciente d'un système philosophique, – explique l'antagonisme des deux esthétiques en question.

Le parnassien positiviste ne regarde pas au-delà des apparences, ne suppose rien derrière les objets étalés à sa vue. Or, si l'on admet l'impossibilité, pour les phénomènes, d'exister *en soi* et *par soi*, si l'on est obligé d'avouer qu'un Etre, qu'une Essence constitutive informent la matière; qu'une Réalité supérieure, Cause suprême et Principe premier, préside aux lois de l'univers, on peut avancer sans témérité cette proposition: le parnassien en niant la *Chose en soi* ne pense que des relativités, que des symboles.

Le symboliste au contraire, en qui s'avère la croyance à la nécessité d'un Esprit, d'une Conscience universelle, d'un Dieu transcendant ou imminent, n'aperçoit dans les choses qui l'entourent que les gestes pétrifiés d'une Ame, que les attitudes incar[LI]nées d'un Absolu, que l'image amoindrie d'une plus belle Réalité. Cette âme, cet Absolu, cette Réalité, qu'il les considère, suivant sa religion, comme Dieu personnel ou comme Conscience universelle, il s'efforce en tout cas, requis par l'Au-delà, de les imaginer, de les concevoir, de les appréhender

²⁰ [XLIX] 2. Bergson, *op. cit.*, p. 11.

abgeschwächter Form, verfeinert und gleichsam vergeistigt, die Prozesse wieder, durch welche man gemeinhin den Zustand der Hypnose erlangt ... Wenn musikalische Klänge stärker auf uns einwirken als natürliche, dann deshalb, weil die Natur sich darauf beschränkt, Gefühle auszudrücken, während die Musik sie uns suggeriert« (2).²⁰

Deshalb – wie gesagt – wird die obligatorische Verwendung des Symbols nicht mehr als poetische Fiktion, [L] als literarische Ausschmückung gesehen, sondern als metaphysische Notwendigkeit, als integraler Bestandteil der zu evozierenden Idee betrachtet.

* * *

Rekapitulieren wir. Alle beide, Parnassiens und Symbolisten, nutzen *Symbole*. Dennoch gibt es keinerlei Ähnlichkeit zwischen den Werken der einen und der anderen. Das diametral entgegengesetzte Bild, das sich diese Poeten von der Welt machen, – jeder Vers ist ja die unbewusste Affirmation eines philosophischen Systems, – erklärt den Antagonismus der beiden hier debattierten Ästhetiken.

Der positivistische Parnassien sieht nicht über die Erscheinungen hinaus, er vermutet nichts hinter den Objekten, die sich seinem Blick darbieten. Eingesteht man hingegen die Unmöglichkeit, dass die Phänomene *an sich* und *aus sich selbst* existieren, und kann man nicht umhin zuzugeben, dass ein Sein, dass ein konstitutives Wesen die Materie formt; dass eine übergeordnete Realität, ein höchster Grund und ein erstes Prinzip, die Gesetze des Universums bestimmt, gelangt man, ohne leichtfertig zu sein, zu dieser These: Der Parnassien, indem er das *Ding an sich* leugnet, denkt nur relativistisch und in Symbolen.

Der Symbolist dagegen, dem sich der Glaube an die notwendige Existenz eines geistigen Wesens, eines universellen Bewusstseins bzw. transzendenten oder immanenten Gottes erweist, nimmt in den Dingen, die ihn umgeben, nur die dinglich gewordene Entäußerung einer Seele wahr, nur die verkörperte [LI] Haltung eines Absoluten, das schwächere Abbild einer schöneren Wirklichkeit. Gleich, ob er diese Seele, dieses Absolute, diese Wirklichkeit je nach seiner Religion als persönlichen Gott oder als universelles Bewusstsein auffasst, in jedem Fall strebt er danach, durch das Jenseits gefordert, sie sich vorzustellen, sie zu begreifen, sie hinter der trügerischen Gestalt der sichtbaren Natur zu erfassen. Wenn auch die angemessene Repräsentation des höchsten Seins für uns kontingente Wesen

²⁰ [XLIX] 2. Bergson, *a.a.O.*, S. 11.

derrière les formes illusives de la nature visuelle. Encore que la représentation adéquate de l'Être suprême pour nous, êtres contingents, soit impossible, et que le symboliste le sache jusqu'à la douleur, celui-ci, à la manière de mystiques dont le mode de connaissance intuitif diffère des procédés habituels de la dialectique discursive, s'applique, non plus avec son entendement seul, mais avec *son tout moi* (1),²¹ à penser l'Absolu directement, à rendre »Dieu sensible au cœur«. Ne pouvant objectiver sa »vision en Dieu«, ne pouvant, au moyen de simples concepts, exprimer directement l'ineffable, le symboliste a entrepris de s'en approcher par voie de symboles et d'*évoquer* chez d'autres son propre sentiment indivulgable.

Le parnassien pense et parle par symboles. Le symboliste pense directement et le symbole ne devient qu'une manière détournée et pourtant nécessaire de se faire entendre. Le mode expressif du poète [LII] symboliste, dont la correspondance est entière, selon l'expression de M. Brunetière, avec le sentiment ou l'idée à traduire, est donc autrement profond, constitutif, approprié. Il y a entre le procédé parnassien et le procédé symboliste toute la différence qui existe entre la comparaison et l'identification, entre la juxtaposition et la coïncidence, entre l'allégorie et le symbole (1).²²

* * *

Que si l'on me fait cet honneur de me traiter de »platonicien«, abandonnant toute donnée métaphysique, je me tiendrai sur le strict

²¹ [LI] 1. J'entends par *son tout moi* le *Verstand* et le *Vernunft* allemands réunis.

²² [LII] 1. »Entre le symbole et l'allégorie on peut faire cette différence: L'allégorie est un ingénieux artifice littéraire, qui consiste à traduire sous une forme imaginée des idées abstraites dont on pourrait reconstituer la teneur précise; une allégorie se déchiffre comme un rébus. Le symbole, au contraire, ne se peut interpréter ainsi, puisqu'il signifie l'ineffable, – et c'est pourquoi certains prétendent qu'il ne signifie rien du tout, parce qu'ils croient que les phénomènes sont la seule et complète réalité de ce qui est. Mais, si l'on pense que la réalité supérieure se dérobe derrière les phénomènes et que les phénomènes n'en sont que le signe imparfait, le symbole prend alors toute sa valeur et toute son authenticité. L'allégorie est inutile, puisqu'elle remplace pour l'agrément l'expression directe de ce que les mots les plus simples suffiraient à rendre; le symbole est indispensable puisqu'il représente ce que l'on ne pourrait autrement suggérer.« Beaunier. *Op. cit.*, p. 21.

unmöglich und der Symbolist sich dessen schmerzlich bewusst ist, bemüht er sich doch darum, in der Art der Mystiker, deren intuitives Erkennen sich von den üblichen Methoden diskursiver Dialektik unterscheidet, nicht mehr allein mit seinem Verstand, sondern mit *seinem ganzen Selbst* (1)²¹ sich das Absolute unmittelbar vorzustellen, »Gott dem Herzen empfindlich« zu machen. Unfähig, seine »Gottesvision« zu objektivieren, und nicht imstande, das Unaussprechliche mittels einfacher Begriffe auszudrücken, hat es der Symbolist unternommen, sich ihm über Symbole anzunähern und sein eigenes unteilbares Gefühl in anderen *wachzurufen*.

Der Parnassien denkt und spricht in Symbolen. Der Symbolist denkt unmittelbar und das Symbol wird nur zu einem indirekten, gleichwohl notwendigen Mittel, sich Gehör zu verschaffen. Der Ausdrucksmodus des symbolistischen Dichters [LII], der, einem Wort Brunetières gemäß, mit dem Gefühl oder der zu übersetzenden Idee vollständig übereinstimmt, ist deshalb tiefgründiger, konstitutiver und angemessener. Der entscheidende Unterschied, der zwischen der Vorgehensweise der Parnassiens und jener der Symbolisten besteht, ist derjenige, der zwischen dem Vergleich und der Identifikation, zwischen der Juxtaposition und der Koinzidenz, zwischen der Allegorie und dem Symbol existiert (1).²²

* * *

Wenn man mir die Ehre zuteil werden lässt, mich einen »Platoniker« zu nennen, werde ich mich, von jeglicher metaphysischen Gegebenheit

²¹ [LI] 1. Ich verstehe *sein ganzes Selbst* so, dass es die deutschen Begriffe *Verstand* und *Vernunft* vereint.

²² [LII] 1. »Zwischen dem Symbol und der Allegorie kann man diese Unterscheidung machen: Die Allegorie ist ein genialer literarischer Kunstgriff, der darin besteht, abstrakte Ideen in eine bildhafte Form zu übertragen, deren exakter Gehalt sich wiederum rekonstruieren ließe; eine Allegorie lässt sich wie ein Bilderrätsel entschlüsseln. Das Symbol dagegen kann man nicht auf diese Weise wiedergeben, da es das Unaussprechliche bedeutet, – und deshalb behaupten einige, dass es gar nichts bedeutet, weil sie glauben, dass die Phänomene die einzige und vollständige Realität dessen sind, was ist. Wenn man aber bedenkt, dass die höhere Realität sich hinter den Phänomenen verbirgt und dass die Phänomene nur ein unvollkommenes Zeichen jener sind, dann erhält das Symbol all seinen Wert und all seine Authentizität. Die Allegorie ist unnütz, da sie durch Konvention an die Stelle des direkten Ausdrucks von etwas tritt, das einfachste Wörter wiederzugeben in der Lage wären; das Symbol hingegen ist unerlässlich, weil es das repräsentiert, was man auf andere Art nicht suggerieren könnte.« Beaunier, *a. a. O.*, S. 21.

domaine de la psychologie. Soit, exorcisons le fantôme de l'Absolu, [LIII] pour ne parler que d'états d'âme. Là encore, il sera facile de montrer en deux mots que l'esthétique symboliste, mieux que toute autre, permet au poète d'exprimer ses passions dans toute leur *vérité*, sans rien leur ôter de leur intensité intérieure, et d'atteindre jusqu'aux nappes profondes de la Vie.

Des deux *moi* qui résument nos activités psychiques, l'un superficiel, et, pour ainsi dire, abstrait, où se condense et s'immobilise le résidu de nos émotions, en sorte que nos états d'âme n'apparaissent plus au regard de la conscience que comme dépouillés de leur vie, de leur complexité originelle, à la manière, un peu, des schèmes mathématiques; l'autre fondamental et concret, difficile à saisir dans la représentation, car en ses couches inférieures s'agitent confusément tous les courants de vie, toutes nos virtualités; – de ces deux *moi*, dis-je, le parnassien ne saisit que le premier en surface, le plus facile à immobiliser, à cliquer sur des concepts, le plus impersonnel aussi et le plus général. Il l'exprime avec des mots abstraits, interposés comme une muraille étanche entre la sensation et la conscience, au moyen d'images banales, impropres aux nuances et pouvant resservir indistinctement à l'expression de toutes les passions. Le parnassien n'aperçoit que la façade de son moi et n'objective que des impressions à fleur de peau.

[LIV] C'est au second moi (1),²³ beaucoup plus intérieur et inexprimable, que se sont attaqués les symbolistes. Celui-ci, infiniment mobile et confus, ne se solidifie qu'avec peine. Ce serait comme un visage derrière une vitre: si nous passons rapides il échappe, mais dès que l'attention fixe notre regard sur les ténèbres, la figure bientôt sort de l'ombre et nous parle. Or, les termes se dérobent pour décrire le caractère particulariste et individuel d'une émotion ainsi contemplée à sa source. Faute de mots qui la moulent, on s'ingéniera donc à la susciter, cette émotion, à l'évoquer chez le lecteur, jusqu'à ce que, subjugué, il la vive entièrement, jusqu'à ce qu'il en éprouve toutes les

²³ [LIV] 1. Sur l'analyse psychologique de ces deux moi, voir Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, notamment le chapitre intitulé: *Les deux aspects du moi*, p. 97 et suiv.

absehend, ans exakte Gebiet der Psychologie halten. Verbannen wir also das Trugbild des Absoluten, [LIII] um nur von Zuständen der Seele zu sprechen. Auch hier wird es leicht sein, in wenigen Worten zu zeigen, dass die symbolistische Ästhetik es besser als jede andere dem Dichter ermöglicht, Leidenschaften, ohne ihnen etwas von ihrer inneren Intensität zu nehmen, in ihrer ganzen *Wahrheit* auszudrücken und bis in die tiefen Schichten des Lebens vorzudringen.

Von den zwei Zuständen des *Selbst*, die unsere psychischen Aktivitäten zusammenfassen, ist der eine oberflächlich und sozusagen abstrakt, in dem sich der Rest unserer Emotionen verdichtet und immobilisiert, so dass sich unsere Gemütszustände, ein wenig in der Art mathematischer Schemata, dem Bewusstsein nur als ihrer Lebendigkeit, ihrer ursprünglichen Komplexität beraubt zeigen; der andere ist grundlegend und konkret und schwierig in seiner Repräsentation nachzuvollziehen, denn in seinen unteren Schichten agieren verworren sämtliche Lebensströme, alle uns innewohnenden Kräfte; – von diesen zwei Zuständen des *Selbst*, sage ich, nimmt der Parnassien nur den ersten an der Oberfläche wahr, der am leichtesten ruhig zu stellen, auf bekannte Vorstellungen zu fixieren ist, den unpersönlichsten zudem und allgemeinsten. Er drückt das in abstrakten Worten aus, die wie eine undurchlässige Wand zwischen Empfindung und Bewusstsein gestellt sind, vermittels banaler Bilder, die ungeeignet für Nuancen sind und unterschiedslos zum Ausdruck aller Leidenschaften wiederverwendet werden können. Der Parnassien nimmt nur die Oberfläche seines Selbst wahr und objektiviert lediglich die ihm nahe liegenden Eindrücke.

[LIV] Es ist das zweite, das viel innerlichere und unausdrückbarere Selbst (1),²³ mit dem sich die Symbolisten befasst haben. Dasjenige, das, unendlich beweglich und verworren, sich nur mit Mühe verfestigt. Es wäre wie ein Gesicht hinter einer Fensterscheibe: wenn wir schnell vorbeigehen, sehen wir es nicht, aber sowie die Aufmerksamkeit unseren Blick auf die Dunkelheit richtet, tritt es bald aus dem Schatten und spricht zu uns. Jedoch verweigern sich uns die Begriffe, um den einzigartigen und individuellen Charakter einer auf diese Weise an ihrem Ursprungsort betrachteten Emotion zu beschreiben. In Ermangelung der Wörter, die sie formen können, wird man alles versuchen, um diese Emotion zu erwecken, um sie beim Leser wachzurufen, bis er, überwältigt, sie ganz und gar lebt, bis

²³ [LIV] 1. Zur psychologischen Analyse dieser beiden Selbst vgl. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, insbesondere das mit *Les deux aspects du moi* überschriebene Kapitel, S. 97ff.

fines résonances en son cœur, jusqu'à ce que son âme en réfracte les plus ténues colorations.

De là encore, le recours fatal à l'expression symbolique, la seule capable de ne pas troubler la délicate polyphonie d'un état d'âme.

Le parnassien ressemble à ces orgues de Barbarie dont la roue édentée n'agrippe plus que les lames de métal fondamentales. L'instrument symboliste les fait toutes vibrer harmonieusement.

er all ihren feinen Widerhall in seinem Herz verspürt, bis seine Seele die zartesten Kolorationen bricht.

Deshalb wiederum der unvermeidliche Rückgriff auf den symbolischen Ausdruck, der einzige, der fähig ist, die delikate Mehrstimmigkeit eines Gemütszustandes nicht zu stören.

Der Parnassien gleicht diesen Drehorgeln, deren zahnlose Walze nur die grundlegenden Metallplättchen erfasst. Das Instrument des Symbolisten bringt alle harmonisch zum Klingen.

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 Hofmannsthal'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 Kataphorese 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 mittelländischen ›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«-Adaption 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, prä-dramatischen Traditionsbeständen der religiösen Zeremonialkultur auf die Bühne zu bringen – ein geistlich-allegorisches Interesse, das sich später vermehrt auch in Hofmannsthal's Beschäftigung mit den Sakramentalstücken Calderón's manifestieren sollte.¹¹ Zugleich setzt sich in der metaphysischen Grundierung der Spielhandlung auch Hofmannsthal's 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 Hofmannsthals 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 Adaptionbereitschaft 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 volkulturelle 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 unverwüsthliche 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 Kräfteressen 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 alles 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 währende 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 mittellenglischen ›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 figurlichen 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 brüskten 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 Schuldnechts 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 wohlthätigen 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 imstand, 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 zwingender 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 literarischen 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 angepasst – 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.

Hugo von Hofmannsthal Der Librettist auf Abwegen

Hofmannsthal ist zweifellos der bedeutendste deutsche Libretto-Dichter in jüngerer Zeit. Für Richard Strauss schrieb er die Texte zu den Opern »Elektra« (1909), »Der Rosenkavalier« (1911), »Ariadne auf Naxos« (1912), »Die Frau ohne Schatten« (1913), »Die ägyptische Helena« (1928) und »Arabella« – seine letzte Dichtung, den Schlussmonolog dieser Oper, sandte er am 10. Juli 1929, fünf Tage vor seinem Tod, an den Komponisten.

1911 erschien neun Monate nach der Uraufführung des »Rosenkavalier« seine bis heute populärste Dichtung »Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes. Erneuert von Hugo von Hofmannsthal«, deren Erstaufführung in Berlin am 1. Dezember 1911 bereits ein Aufsehen erregender, großer Erfolg war.

Hofmannsthal war auf das im Spätmittelalter weit verbreitete Geistliche Spiel vom Sterben des reichen Menschen durch seinen Freund, den Komponisten Clemens zu Franckenstein, hingewiesen worden, der in London eine Aufführung des Moralitätsspiels »Everyman« gesehen und in seinem Brief an den Dichter vom 12. April 1903 diese Inszenierung skizziert hatte.¹ Als deren musikalische Elemente nannte er den Auftritt Everymans mit einer Laute sowie Orgelspiel und Chorgesang in der Sterbeszene. Am 22. Dezember 1903 schrieb er zu einer erwünschten Neubearbeitung des alten Spiels: »Musik muß auch dabei sein [...]. Wenn Du niemand anderen weißt will ich Dir gern Musik dazu schreiben wenn immer du welche brauchst. Ich habe das Stück so gern daß ich keine schlechte Musik dafür schreiben könnte.«²

¹ Diese und weitere Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte des Spiels und speziell der diesem eingefügten Liedtexte finden sich in zwei Aufsätzen von Heinz Rölleke (Mittelhochdeutsche Lieder in Hugo von Hofmannsthal's »Jedermann«. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1978, S. 488–497, und: Nochmals zu den mittelhochdeutschen Liedern in Hugo von Hofmannsthal's »Jedermann«. In: Ebd., 1979, S. 369–376) sowie in der Kritischen Edition des »Jedermann«: SW IX Dramen 7.

² SW IX Dramen 7, S. 236

Noch in demselben Jahr und bis etwa 1906 beschäftigte sich Hofmannsthal sporadisch mit einer auf einigen Zügen des »Everyman« basierenden, aber sonst völlig freien Neugestaltung des alten Spiels. Musik war nur durch eine Szenenangabe angedeutet: »Jedermann tritt aus dem Mauerpfortchen, Mammon hinter ihm, eine Gitarre tragend.« Veröffentlicht wurde das Fragment erst am 25. Dezember 1910, als die eigentliche Arbeit an einer deutschen Nach- und Neudichtung des gesamten »Everyman«-Spiels begonnen war.

Im Mai 1911 begann Hofmannsthal die Suche nach geeigneten Lied-einlagen, deren Text und Melodie möglichst im Stil des 15. Jahrhundert, dem Alter der beiden Hauptquellen der Neugestaltung entsprechend, gehalten sei sollten, deren sprachlichem Duktus der »Jedermann«-Text archaisierend zu folgen suchte: Dem 1495 im Druck erschienenen »Everyman« und der »Comedi von dem reichen sterbenden Menschen« des Hans Sachs aus dem Jahr 1549. Mit den Empfehlungen von Beer-Hofmann, den er am 31. Mai 1911 angeschrieben hatte, konnte er nichts anfangen, und so wandte er sich an seinen jungen Freund, den Dichter Max Mell, der ihm daraufhin ein Heft mit dem Titel »Lieder der Minnesänger. Ins Hochdeutsche übertragen von E. Escherich. Berlin 1900« schickte. Es bietet 27 neuhochdeutsche Bearbeitungen meist weniger bekannter mittelhochdeutscher Gedichte. Die Textbearbeiterin war die Redakteurin E. Escherich (1856–1935). Vielleicht fühlte sich Hofmannsthal durch den volkstümelnd-archaisierenden Stil der Übertragungen, den E. Escherich auch in ihren eigenen Dichtungen pflegte, angesprochen, weil das scheinbar dem von ihm angestrebten Sprachstil zu entsprechen schien. Tatsächlich muss man die Escherich'schen Bearbeitungen der drei für den »Jedermann« ausgewählten Lieder als in vieler Hinsicht misslungen ansehen: Außer sinnentstellenden Kürzungen und einigen Übersetzungsfehlern ist zu bemängeln, dass von der Eigentümlichkeit und dem Flair der hochmittelalterlichen Lieder so gut wie nichts spürbar wird. Hofmannsthals vorsichtige Überarbeitung der von ihm ausgewählten Texte verbesserte diese nur unwesentlich. Er hatte sich in der Hast der Abschlussarbeiten an seinem »Jedermann«-Manuskript wohl nicht die rechte Zeit für

eine bessere Leistung nehmen können.³ So muss man denn für die Textfassung der drei Lieder mit dem seit dem 17. Jahrhundert überlieferten Sprichwort, dass Schuster oder ihre Kinder die schlechtesten Schuhe tragen, konstatieren, dass hier ein ausgezeichneter Librettist ausgerechnet für sein ureigenstes Werk schlechte Textvorlagen lieferte: Dienstleistungen für den eigenen Gebrauch sind allgemein oft schlecht.

Die drei Lieder erklingen beim Auftreten der Buhlschaft und in der Tafelrunde der Zecher: »Ein Freund hat uns beschieden« (Vorsänger und Chor), »Floret silva undique, Um meinen Gesellen ist mir weh« (Ein Fräulein und zwei Gäste), »Oh weh, Frau Minne, mir ist weh« (Dünner Vetter). Das erste Lied schrieb Burkhart von Hohenfels in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; »Floret silva« ist in den im 11./12. Jahrhundert entstandenen »Carmina burana« enthalten; das Lied von »Frau Minne« schrieb Ulrich von Lichtenstein in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Statt der ursprünglich intendierten Texte aus dem 15. Jahrhundert handelt es sich hier ausnahmslos um Jahrhunderte zuvor gedichtete Lieder.

Die einziehenden Tafelgäste singen ein Wintertanzlied, dessen erste Strophe Hofmannsthal entgegen seiner Vorlage aus dem Jahr 1900 (»Wir sollen den Winter | Die(!) Stuben empfangen«) nicht übernahm, weil die Szene in seinem Spiel im Freien lokalisiert ist. »Floret silva« ist von Hofmannsthal bei der Wiederholung der beiden Eingangsverse textlich in die Bankettszene eingegliedert: Statt »Floret silva undique, | Nach meinem Gesellen ist mir weh«, spottet die Tischgesellschaft über den Vortrag des Fräuleins: »Floret silva undique, | Um ihren Gesellen ist ihr weh.«⁴ Das beim Publikum immer besonderen Anklang finden-

³ Im Übrigen wertete er seinen »Jedermann« bis zur Uraufführung nur als Restauration eines alten Textes im Auftrag Max Reinhardts und kaum als eigene Werkschöpfung (»Eigentlich habe ich nicht das Bewußtsein gehabt, hier überhaupt etwas gemacht zu haben«; an Rudolf Alexander Schröder am 9. November 1911, SW IX Dramen 7, S. 254). Nach den überraschenden und überwältigenden Erfolgen der Aufführungen und des Textbuchs sah er die Sache natürlich anders: Der Jedermann sei kein Versuch, sondern vielmehr eine dichterische Arbeit »schlechthin« (Brief an Anton Kippenberg am 6. November 1924, SW IX Dramen 7, S. 279).

⁴ Die lateinische Formulierung hatte E. Escherich nicht übersetzt; Hofmannsthal bietet ebenfalls die sangbare Phrase vom aufgrünenden Wald in der Originalsprache.

de Lied des Dünnen Veters bietet die drei Eingangverse so gut wie wörtlich nach dem Escherich-Text. Die wenig inspirierte Vertonung⁵ der drei Lieder schuf der Schwede Einar Nilson (1881–1964), und diese wurden in der Uraufführung 1911 und mit wenigen Unterbrechungen in allen Salzburger Inszenierungen zwischen 1920 und 1982 gesungen.

Schon diese wenigen Zitate zeigen Hofmannsthal absolut nicht auf der Höhe seiner sonstigen Libretti-Dichtungen. Vielleicht hätte ein Blick in die originalen mittelhochdeutschen Texte, den er sich allerdings versagt hat, seinem »Jedermann«-Spiel angemessenere Qualität beschert. Dass er selbst offenbar nicht mit seinen Liedertexten zufrieden war, deutet sich schon 1911 im Nachwort zur Erstaussgabe des Textes an, in dem er, nachdem seine Hauptquellen genannt sind, etwas unbestimmt formuliert; »Das Tanzlied und die übrigen Lieder sind einer neueren Sammlung der Minnesänger des dreizehnten Jahrhunderts entnommen.« Am 7. Juli 1927 antwortete er dem Germanistik-Studenten Wentzlaff-Eggebert auf dessen Frage nach der genauen Quelle der Lieder bündig und spürbar etwas verärgert: »Neuere Sammlung der Minnesänger vergessen.«⁶ Angesichts der mangelnden Qualität der drei Lieder sind Regisseure seit 1983 immer häufiger dazu übergegangen, diese gänzlich zu übergehen oder durch andere Lieder zu ersetzen.

Eine meisterhafte Vertonung der Monologe Jedermanns gelang dem Schweizer Komponisten Frank Martin 1943: »6 Monologe aus Jedermann.« Diese musikalische Interpretation wird den Hofmannsthal'schen Texten genial gerecht; leider kann man die Lieder in den Aufführungen nicht platzieren.

Hier erweist sich Hofmannsthal posthum unversehens wieder als der meisterhafte Librettist, als der er zuvor im »Rosenkavalier« und in vielen andern Opern gegläntzt hatte, indem er Richard Strauss sangbare Texte in einer herrlichen Sprache zu ebenso glänzenden Vertonungen anregte.

Ähnlich war er zuvor im »Rosenkavalier« bei der Arie des Sängers »Di rigori armato il seno« verfahren, die er gänzlich in der italienischen Version beließ.

⁵ Gänzlich unvergleichlich ist dagegen die dem Musikstil des Mittelalters angenäherte, mitreißend schwungvolle Vertonung des »Floret silva undique«, die Carl Orff 1939 in seinem Einakter »Der Mond« bot.

⁶ Schon am 26. April 1912 hatte er an Willy Haas ausweichend geschrieben: »Die kleine moderne Minnesängeranthologie, die ich in Händen hatte, ist mir unfindbar und der Name mir leider entfallen« (SW IX, S. 273).

Der traumatisierte Heros
Das Desaster des Ersten Weltkriegs in Hofmannsthals
»Der Turm« (1924/25/26)

Hofmannsthals Trauerspiel »Der Turm«, das kein geringerer als Hans Mayer noch 1962 als missglückt bezeichnete, zählt mittlerweile zu den höchst kontrovers diskutierten Texten der Hofmannsthal-Forschung. Nach Jahren der Konzentration auf den präziösen Dichter der Präexistenz und einer von Berührungsscheu geprägten Abneigung gegenüber dem konservativen Spätwerk ist zwischenzeitlich auch der Autor der Schrifttumsrede, der Exponent der sog. konservativen Revolution und der Dichter von volkstümlichen Fest-, katholischen Mysterien- und barocken Trauerspielen Gegenstand akademischer Faszination geworden. Gerade seine »Turm«-Dichtung diente in den letzten Jahren dank der kulturwissenschaftlichen Perspektivierung der Germanistik diskursgeschichtlichen sowie politik- und mythen-theoretischen Ansätzen zu teilweise extravaganten Deutungen.¹ Mein eigener Beitrag steht durchaus in dieser Tradition, wenn er Hofmannsthals Trauerspiel vor dem Hintergrund der Erfahrung des Ersten Weltkriegs² und unter

¹ So hat Uwe Hebekus in der ersten Fassung des Dramas die Formulierung entscheidender Stichworte für den Totalitarismus erkannt und zuletzt sogar die Affinität von Avantgarde und Faschismus behauptet. Vgl. Uwe Hebekus, *Woher – so viel Gewalt? Hofmannsthals Poetologie des Politischen in der ersten Fassung im Turm*. In: *Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft*. Festschrift für Johannes Andereg zum 65. Geburtstag, hg. von Andreas Härter u.a. Göttingen 2003, S. 139–156; Ders., *Ästhetische Ermächtigung, Zum politischen Ort der Literatur im Zeitraum der klassischen Moderne*. München 2000; Ders. (Hg.): *Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der Klassischen Moderne 1900–1933*. München 2008. Ganz anders glaubt Hans-Thies Lehmann gerade in der ersten Fassung des Turms wegen der dezidiert a-dramatischen, zeremoniellen Form eine fundamentale Gesellschafts- und Zivilisationskritik freilegen zu können. Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Der Turm* als Tragödie auf dem Theater. In: *HJb* 24, 2016, S. 179–195.

² Vgl. auch Alexander Honold, *Der Turm* und der Krieg. In: *HJb* 24, 2016, S. 229–252; Roland Innerhofer, *Der Turm* im Kontext der zeitgenössischen österreichischen Dramatik. In: *Ebd.*, S. 269–288, hier S. 270: »Hofmannsthals *Turm* ist nur vor der Folie der politischen Situation in Österreich nach 1918 zu verstehen.«

Rückgriff auf die Figur des wohl berühmtesten Findlings der deutschen Geschichte, Kaspar Hauser, als eine dramatische Variante von Traumadichtung zu lesen versucht.

Hofmannsthals Beschäftigung mit seinem »Turm«-Projekt, seinem »Lebenswerk«, wie er Josef Nadler bekannte,³ aber auch einer nach eigener Auskunft »über die Begriffe schweren Arbeit«,⁴ zog sich über ein Vierteljahrhundert hin. Sie begann mit einer recht konventionellen, in vierhebigen Trochäen abgefassten Übersetzung von Calderóns »La vida es sueño« (1634/35), und fand schließlich Niederschlag in drei Fassungen des Stoffs, die von der spanischen Vorlage nur »die nackte kahle Anekdote«⁵ übernommen haben, und sich wiederum untereinander erheblich unterscheiden: Die erste – 1924 – endet mit dem utopischen Ausblick auf die Herrschaft eines Kinderkönigs, die zweite, 1925, unter Berücksichtigung Bühnen- und Wirkungsästhetischer Überlegungen, zwar ähnlich, aber mit einer starken Revision der magischen und mythischen Elemente, die dritte, im Juni 1926 begonnen, 1927 abgeschlossen, in blankem Pessimismus, nämlich der Vision von der Usurpation der Macht durch einen kalten Funktionär des Totalitarismus, der Sigismund, den Helden des Dramas, kurzerhand liquidieren lässt: Einer, in dem noch »Geist« lebt, muss in der kalten Welt brutaler Funktionalität »kassiert, annulliert, ausgelöscht werden.«⁶ Trotz der Differenzen der Schlussakte ist das Thema der drei Fassungen gleich, wie Hofmannsthal selbst konstatiert hat:

In dem Trauerspiel *Der Turm* geht es um das Problem der Herrschaft, der Führerschaft, das in fünf Gestalten abgewandelt wird, dem Monarchen, dem zur Nachfolge berufenen Sohn, dem Kardinal Minister, dem weltlichen Politiker, dem Revolutionsführer. Es könnte hier daran erinnert werden, daß Schillers Dramen, vom »Wallenstein« bis zum »Demetrius«, sämtlich das Problem des legitimen Königtums zum Zentrum haben.⁷

Das freilich ist so nüchtern formuliert, dass sich die turbulente Interpretationsgeschichte, die das Drama erfahren hat, kaum nachvoll-

³ An Josef Nadler, 28. März 1926. In: JDSG XVII, 1974, S. 82.

⁴ An Rudolf Alexander Schröder, 25. Oktober 1923. SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 494.

⁵ An Max Pirker, 30. Juni 1921. SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 481.

⁶ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 218.

⁷ Ebd., S. 471.

ziehen lässt. Daher sei das zurückhaltende Resümee des Autors um die wichtigsten inhaltlichen Pointierungen ergänzt: der Monarch, Basileus, ist der Inbegriff eines degenerierten, moralisch ausgehöhlten Aristokraten, der zur Nachfolge berufene Sohn Sigismund ein dem Hamlet Shakespeares oder dem Fürsten Myschkin aus Dostojewskijs »Idiot« nachempfundener Tor reinen Herzens, der zunächst zu charismatischer Führung berufen erscheint, aber dann dem Ränkespiel der Macht nicht gewachsen ist; der Kardinal Minister – in den ersten beiden Fassungen noch der Großalmosenier genannt –, agiert als eine zwischen Bettelmönch und Großinquisitor chargierende Figur, Julian dann, der vierte Exponent des politischen Kräfteparallelogramms, der weltliche Politiker, erscheint mal als ein intrigant kalkulierender Höfling, mal als Erzieher, in dem sich die ganzheitliche Naturphilosophie des Paracelsus mit dem philanthropischen Pathos eines aufklärerischen Erziehers vereinigt; Olivier schließlich, der Revolutionsführer, verkörpert das unverwüstliche »ewige ochlokratische Element«,⁸ vor dem Hofmannsthal seit jeher zurückschauderte, mal als Grobian mit Landknechtsmanieren, mal als seelenloser Techniker der Macht, in dem der Faschismus der Piazza Gestalt gewinnt: »ganz in Eisen und Leder, Pistolen im Gürtel, einen Sturmhelm auf.«⁹ Aber auch eine solche einlässlichere Charakteristik des Personals verfehlt das Eigentümliche des Stücks, indem sie immer noch wie in Hofmannsthals Selbstauskunft insinuiert, hier werde im dramatischen Experiment an fünf politischen Herrschaftsmodellen – wie in Schillers politischen Tragödien und Geschichtsdramen – die Frage nach der Legitimität der Macht durchgespielt und beantwortet.

Die für Hofmannsthal ja keineswegs naheliegende Konzentration auf die Sphäre des Politischen hat wohl mit den grundstürzenden Erfahrungen des Ersten Weltkriegs zu tun, der keinen Stein auf dem anderen und keine Gewissheit intakt gelassen hat. Zwar sind Schauplatz und Zeitraum des Dramas einer vergangenen Zeit und einer entrückten Welt zugeordnet, einer »in der Atmosphäre dem siebzehn-

⁸ An Fritz Setz, Dezember 1925. In: Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm*. Hg. von Werner Bellmann. Stuttgart 2000, S. 196.

⁹ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 212. Es ist bemerkenswert, mit welchem Scharfblick der Dichter den plebejischen Charakter faschistischer Herrschaft durchschaut.

ten [Jahrhundert] ähnlichen« Zeit in einem »Königreich Polen, aber mehr der Sage als der Geschichte«,¹⁰ aber doch sind die beiden so unterschiedlichen Zeiten von vergleichbaren kriegsbedingten Verheerungen gezeichnet: Hofmannsthal weicht auf das Barockzeitalter aus, weil »eine Not wie im 30-jährigen Krieg« dem Chaos der eigenen Welt entspricht.¹¹ Walter Benjamin hat den kriegsbedingten Zerfall moralischer, sozialer und ökonomischer Gewissheiten in seinem Essay *Erfahrung und Armut* als prägende Generationserfahrung eindrucksvoll bilanziert:

Denn nie sind Erfahrungen gründlicher Lügen gestraft worden als die strategischen durch den Stellungskrieg, die wirtschaftlichen durch die Inflation, die körperlichen durch den Hunger, die sittlichen durch die Machthaber. Eine Generation, die noch mit der Pferdebahn zur Schule gefahren war, stand unter freiem Himmel in einer Landschaft, in der nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper.¹²

Der Orientierung in einer dynastischen Ordnung war nach dem Krieg, der immerhin drei europäische Kaiserreiche amorphisiert hatte, buchstäblich der Grund unter den Füßen entzogen worden. Die Jahre nach dem Krieg vermehrten noch die Ratlosigkeit, die unbeholfene Überführung der Monarchie in ein republikanisches System, Inflationen, Attentate, Desertionen und Meutereien prägten einen gelegentlich an Bürgerkrieg erinnernden Zustand politischer Desorientierung und sozialer Desintegration: Das Land ist aus den Fugen. Neue Triebkräfte des historischen Geschehens bringen sich zur Geltung, die mit der Vektorrechnung der traditionellen politischen Analyse nicht zu greifen sind. Julian, vielleicht der klarste politischste Kopf des Stücks, auf jeden Fall ein versierter Intrigant,¹³ begreift die Masse als eine Hydra

¹⁰ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 42.

¹¹ Charles Andrew Weeks, Hofmannsthal, Pannwitz und *Der Turm*. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, 1987, S. 336–359, hier S. 350.

¹² Walter Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II: Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a.M. 1980, S. 213–219, hier S. 214.

¹³ Ausführlich geht auf die bislang in der Interpretationsgeschichte des »Turm« unterbelichtete Figur des Julian der Beitrag von Nicola Gess ein: *Choreographie der Intrige*.

und glaubt in jener Überheblichkeit, der schon der legendäre Rabbi Löw in Prag zum Opfer fiel, dem Bauer, einem »Kloß aus Lehm«,¹⁴ politischen Verstand einhauchen zu können, aber produziert doch nur einen Golem, der seinem Schöpfer an die Kehle gehen will.¹⁵

Dem aufgebrauchten politischen Zustand entspricht eine aus der Ordnung geratene Natur: »Finsternis, erleuchtet von brennenden Dörfern [...], der Bauer, der [...] seine Sense umnagelt zur blutigen Pike«. ¹⁶ Im Chaos der Zeit finden apokalyptische Phantasien Beifall, die aus unerhörten Vorfällen Zeichen des Untergangs herauslesen: »Ein dreibeiniger Has hat sich sehen lassen, ein hageres Schwein ist dahergekommen, ein glühäugiges Kalb rennt durch die Gassen.«¹⁷ In dieser apokalyptischen Stimmung gedeihen millenarische Phantasien, die auf Erlöser hoffen, einen Armeleute- oder einen Kinderkönig.

Unmissverständlich äußert sich Hofmannsthal im Juni 1918 brieflich gegenüber Hermann Bahr, der Stoff von Calderóns Drama, an dessen literarischer Aktualisierung er nun schon so lange arbeite, sei ihm »erst durch die Erkenntnisse des Krieges [...] ganz faßlich geworden.«¹⁸ Dabei sieht er, so markant der Unterschied zwischen der geplanten politischen Parabel zu den lyrischen Einaktern und Kunstmärchen seines Frühwerks auch ist, in der ihm gestellten politischen Aufgabe keinen Bruch zum Ästhetizismus der Jahrhundertwende, sondern dessen Fortsetzung und Herausforderung. In »Ad me ipsum« notiert er: »Der

Zum dramatischen Rhythmus in Hofmannsthal's »Der Turm«. In: HJb 24, 2016, S. 197–228. Gess zeigt überzeugend die Ambivalenz des Julian, der einerseits als Meister der Machination agiert, der geschickt sein Affektwissen nutzt, die Revolte des Olivier inszeniert und zuletzt gar als Schattenkönig tätig ist, aber auch als »Leidensgenosse [...] der gekrönten Unschuld« (Benjamin) eine andere Seite als die des Tyrannen, nämlich die des Heiligen zeigt. Vgl. v.a. S. 202 u. S. 207.

¹⁴ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 95.

¹⁵ Vgl. dazu auch Sabine Schneider, Hofmannsthal's *Turm*-Dramen. Politik, Wissenschaft und Kunst in der Zwischenkriegszeit. Eine Einführung. In: HJb 24, 2016, S. 169–178.

¹⁶ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 152.

¹⁷ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 10.

¹⁸ Zit. nach Werner Bellmann: Nachwort. In: Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm* (wie Anm. 8), S. 220–246, hier S. 222. Honold verweist auf die Diskrepanz, mit der Hofmannsthal's Briefäußerung zwar von den meisten Interpreten erwähnt wird, aber in der Exegese eigentümlich resonanzlos bleibt. Honold, *Der Turm* und der Krieg (wie Anm. 2), S. 250.

Turm«. Darzustellen das eigentlich Erbarmungslose unserer Wirklichkeit, in welche die Seele aus einem dunklen mythischen Bereich hineingerät. Anzuknüpfen: jener Begriff der Praeexistenz.«¹⁹

Die Nähe der »Turm«-Dichtung zur Realgeschichte des Untergangs der Donau-Monarchie wird durch viele Einzelheiten nahegelegt:

Ein vierjähriger Krieg unter Basileus hat das Reich verwüstet. Das Königreich zerfällt, Kriegsgewinnler gedeihen im Chaos. Kredit erhalten die Falschen. Das Volk hat sein Vertrauen in das Geld verloren. Aufruhr und Meuterei unterminieren die alte Ordnung.²⁰

Selbst die in den Wäldern lebenden Deserteure, die sog. »grünen Kader«, finden in den als »Grünen« bezeichneten »Versprengten von der königlichen Armee«²¹ Aufnahme in Hofmannsthals »Turm«.²² Dieser Zustand politischer Dissoziation und sozialer Desintegration war für Hofmannsthal, der während des Krieges als Leiter des Pressebüros im Kriegsfürsorgeamt eine wichtige publizistische Funktion wahrgenommen hatte,²³ der schon vor dem Krieg mit seinem »Jedermann« (1911) und nach dem Krieg immer noch mit dem »Salzburger großen Welttheater« (1922) deutlich für eine katholisch fundierte, pro-österreichische, pan-europäische und feudale Ordnung plädiert hatte, der während und nach dem Krieg mit den namhaftesten konservativen Denkern seiner Zeit intensiven mündlichen oder brieflichen Gedankenaustausch pflegte,²⁴ kaum erträglich. In einem Brief an Henri

¹⁹ Aufzeichnungen zu Ad me ipsum 1927/28. In: GW RA III, S. 625.

²⁰ Weeks, Pannwitz und *Der Turm* (wie Anm. 11), S. 347. (Weeks belegt seine Beobachtungen mit Zitaten aus dem Bd. III der Gesammelten Werke, Frankfurt a.M. 1979)

²¹ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 105.

²² Karl Bednarik, Stephan Horvath: Österreich 1918. Wien, Jugend und Volk. Wien/München 1968, S. 27. Vgl. Weeks, Hofmannsthal, Pannwitz und »Der Turm« (wie Anm. 11), S. 347.

²³ Vgl. dazu Hans Richard Brittnacher, Hofmannsthals Kriegspublizistik. In: Kriegstaumel und Pazifismus: Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg. Hg. von Hans Richard Brittnacher und Irmela von der Lüche. Frankfurt a.M. 2016, S. 97 – 111; Sabine Schneider, Orientierung der Geister im Bergsturz Europas. Hofmannsthals Hermeneutik des Krieges. In: Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Hg. von Stephan Baumgartner u.a. Zürich 2014, S. 85–96.

²⁴ Die Zahl der Lesespuren und Eindrücke, die Rudolf Pannwitz mit seiner »Die Krise der europäischen Kultur« (1917), Oswald Spengler mit seinem »Der Untergang des Abendlandes« (1918) und Carl Schmitt mit seiner »Politischen Theologie« und »Die

Barbusse und seine Freunde in Frankreich resümiert Hofmannsthal seine ratlose Situation in der Nachkriegszeit: »Wir sind, als geistige, in Frage gestellt in einer Welt, die Chaos werden will.«²⁵ Wie viele um jede Gewissheit gebrachte Intellektuelle deutet er sich schließlich in seinen Aufzeichnungen »Ad me ipsum« das Desaster des Weltkriegs um zur Voraussetzung eines längst fälligen, aber archaisch fundierten Neubeginns: »[d]aher bedurfte es der Vorgänge seit 1914, damit die Mächte sich zum Mythos gestalten.«²⁶ Hofmannsthal ist, wie er Rudolf Pannwitz, mit dem er sich lange in der Diagnose der europäischen Krise einig weiß, im ersten Nachkriegsjahr brieflich mitteilt, auf der Suche nach einem »Element der Tat, das wirkliche Hineingreifen in die Epoche,«²⁷ um durch ein Modell geistiger Führerschaft den Vorgang der allgemeinen Dissoziation aufzuhalten. Unschwer also lässt sich daher das »Turm«-Projekt als dramatischer Versuch lesen, eine in die Krise geratene autoritäre Herrschaftsform wieder flott zu machen. Allerdings kann dabei nicht einfach der auch von Hofmannsthal nicht gelegnete marode Zustand der Vorkriegsmonarchie restituiert werden, vielmehr muss die Herrschaft eine neue Legitimation finden, um gelten zu können. Worauf die neue Legitimation sich gründen kann, nachdem die metaphysische Berufung der dynastischen Herrschaftsidee – der österreichische Doppelmonarch war immerhin apostolischer König von Ungarn – anachronistisch wurde, steht in Frage. Für Hofmannsthal – in Überzeugungsgemeinschaft mit wohl allen konservativen Intellektuellen des ersten Jahrhundertdrittels – besteht ihre zentrale Aufgabe darin, den beklagten Materialismus des Lebens durch ein neues Primat des Geistigen zu ersetzen. Eine nichtmaterialistische Fundierung von Gesellschaft und Kultur, in der eben keine materiellen, sondern »geistige Kräfte, tiefere Bedürfnisse«²⁸ den geschichtlichen Ablauf bestimmen, scheint das von Max Weber charismatisch genannte Modell

Diktatur« (beide 1922) in Hofmannsthals »Turm« hinterlassen haben, sind nicht zu übersehen.

²⁵ GW RA II, S. 464.

²⁶ GW RA III, S. 617.

²⁷ An Pannwitz, 21. Juli 1991, nach Weeks, Hofmannsthal, Pannwitz und »Der Turm« (wie Anm. 11), S. 341.

²⁸ Ebd., S. 346.

der Herrschaft zu gewähren, also jene besondere Autorität, die auch Sigismund im Drama (zumindest zeitweilig) zuwachsen kann, weil er aus dem Adel seiner Herzensbildung heraus uneigennützig, seelenvoll, mit Verzicht auf materialistisches Nützlichkeitsdenken handelt: »Immer aber – das ist das entscheidende – lehnt das Charisma [...] alles rationale Wirtschaften als würdelos ab.«²⁹ So hat Max Weber das Wirtschaftsfremde des Charismatikers begründet. Aber auch die energische Abkehr von der Tradition – im Sinne des Christuswortes »Ich aber sage euch« – gehört zum Charismatiker. Die letzten Worte Sigismunds, »Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand gekannt hat«,³⁰ weist ihn explizit »als Postfiguration Christi« aus.³¹ Selbst in der Perspektive der den eigenen Sohn dahingebenden väterlichen Macht rückt Sigismund in die Nähe Jesu, wenn Basileus im Gespräch Joh 3,16 aufgreift: »Ich habe meinen einzigen Sohn von mir getan, – dahin, wo ihn die Sonne nicht bescheint.«³²

Überhaupt ist die Nähe Sigismunds zur Figur Christi auffällig, nicht nur in beider Passion, sondern auch beim Vergleich energischerer Züge der beiden Charaktere. Wenn Sigismund den alten Führungskräften zuruft »Halt! Ich will nicht Herr sein in den Formen, die euch gewohnt und genehm sind, sondern in denen, die Euch erstaunen. Es ist noch die Zeit nicht, daß ihr mein sanftes Gesicht sehet, sondern das kommt später«,³³ erinnert dies an den Matthäus-Vers 10, 34–35: »Wähnet nicht, daß ich gekommen bin, Frieden auf die Erde zu bringen. Ich bin nicht gekommen, Frieden zu bringen, sondern das Schwert.« Dem Typus des von seinen Jüngern verehrten Charismatikers entspricht Sigismund auch, wenn seine Gefolgsleute hingerissen dem intransigenten Glanz seines persönlichen Zaubers huldigen. »Du hast uns gezeigt: Gewalt, unwiderstehliche, und über der Gewalt ein Höheres, davon wir

²⁹ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*. Grundriss der verstehenden Soziologie. Tübingen 1976, S. 655.

³⁰ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 220.

³¹ Vgl. Innerhofer, *Der Turm* im Kontext, (wie Anm. 2), S. 274.

³² SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 43.

³³ Ebd., S. 118.

den Namen nicht wissen. Und so bist du unser Herr geworden, der Eine, der Einzige, ein Heiligtum, zugänglich.«³⁴

Dennoch muss sich jede Lektüre des »Turms«, die das Trauerspiel vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs als hilfreichen Beitrag zur Legitimitätskrise moderner Herrschaft deutet, einen gewissen Strabismus nachsagen lassen.³⁵ Die Schiefelage ergibt sich aus der dem politischen Interesse naheliegenden und nahe gelegten strukturellen Gleichwertigkeit der fünf Herrschaftsmodelle und ihrer personalen Vertreter: Der moralisch korrumpierte Basileus, der weltflüchtige Kirchenfürst, der intrigante Julian, der plebejische Rebell Olivier und der charismatische Sigismund agieren demzufolge als Exponenten unterschiedlicher Positionen von prinzipiell gleicher Berechtigung bzw. Obsoletheit. Von einer solchen Gleichheit aber kann gar nicht die Rede sein: Zwar hat Hofmannsthal, ein so effektsicher wie psychologisch nuanciert argumentierender Dramatiker, es sich nicht nehmen lassen, seinen wichtigsten Figuren zumindest Rudimente einer ihr Handeln plausibilisierenden Biographie mitzugeben, aber bei keiner hat die Vorgeschichte eine so tiefgreifende Bedeutung und eine so dramatische Wucht wie bei Sigismund, dem Dreh- und Angelpunkt des Dramas. Hier ist es auch, wo im Inhaltlichen die deutlichsten Korrekturen an der Vorlage Calderóns vorgenommen wurden: Das Stück handelt von Basileus, dem König von Polen, dem geweissagt wurde, durch den eigenen Sohn vom Thron verstoßen zu werden und von dessen Hand zu sterben – eine jedem mit Mythen, Sagen, Legenden Vertrauten bekannte Geschichte, deren Bausteine sich auch bei den Erzählungen von Ödipus, dem alttestamentarischen Joseph, der Legende von Judas, in Wolframs »Parzival«, sogar im Märchen von Schneewittchen etc. finden. Dem mythischen Modell folgend lässt Basileus seinen Sohn fortschaffen und von einem seiner Handlanger in einem Verlies bewachen, um ihn dann, herangewachsen, auf die Probe zu stellen – was im spanischen Versdrama, nachdem ein erster Versuch scheiterte,

³⁴ Ebd., S. 116.

³⁵ Dennoch lesenswert und vielfach aufschlussreich die Interpretation von Katharina Maria Herrmann, Hugo von Hofmannsthals spätes Drama *Der Turm*. Ringen um Erlösung von der »böartigen Unwirklichkeit« Moderne. In: *New German Review* 23, 2008, S. 7–25.

schließlich im zweiten Anlauf gelingt: Segismundo zügelt seine Wut, erweist sich als beherrschter Hofmann und verzeiht dem Vater die widerrechtliche Inhaftierung.

Bei Hofmannsthal hingegen ist diese Inhaftierung ein unverzeihliches Verbrechen, für sein Opfer ein Martyrium, das unheilbare seelische Wunden geschlagen hat. Der Sigismund, dem der Zuschauer schon im ersten Akt begegnet, ist eine ganz aufs Kreatürliche heruntergebrachte, geschundene Figur, »ein ungeheurer Frevel«,³⁶ dessen erbärmliche Situation die Zuschauer des Dramas unweigerlich an den berühmtesten Findling der deutschen Kultur denken ließ, nämlich an Kaspar Hauser. Da er nach meiner Einschätzung für das Verständnis der »Turm«-Dichtung von zentraler Bedeutung ist, kurz einige biographische Hinweise: Ein etwa 16-Jähriger, der sich nur torkelnd zu bewegen vermag, nur stammelnd und lallend spricht, taucht am Pfingstmontag des Jahres 1828 in Nürnberg auf. Einem Zettel, den er bei sich trägt, lässt sich entnehmen, er sei ein unehelich geborenes Kind und von seiner verzweifelten Mutter einem bitterarmen Tagelöhner untergeschoben worden. Aber allzu offensichtlich sind die Anzeichen der sozialen Verwahrlosung und der kognitiven und emotionalen Retardierung, als dass man wirklich glauben könne, das Geschöpf habe längere Zeit unter Menschen zugebracht. Sein rätselhafter Zustand und seine merkwürdigen Gewohnheiten erregen das Interesse der berühmtesten zeitgenössischen Gelehrten: Kaspar hat das geistige Alter eines dreijährigen Kindes, fällt bei Einbruch der Dunkelheit in Tiefschlaf, trinkt nur Wasser, isst nur Brot, alles andere, sogar Milch, speit er mit Abscheu aus. Er reagiert überempfindlich auf Licht, weiß seine Hände kaum zu gebrauchen, seine Muskulatur ist dramatisch unterentwickelt, die Fußsohlen haben keine Hornhaut, beim Anblick schwarzer Tiere schreit er auf. Der Findling wird, wie Zeitgenossen berichten, zur Kuriosität: »Jedermann wurde zu ihm gelassen, der ihn zu besehen Lust hatte.«³⁷ Angesichts der unterentwickelten physischen Konstituti-

³⁶ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 17.

³⁷ Anselm von Feuerbach, Kaspar Hauser. Beispiele eines Verbrechens am Seelenleben eines Menschen (1832). In: Georg Friedrich Daumer, Anselm von Feuerbach: Kaspar Hauser. Mit einem Bericht von Johannes Meyer und einem Essay von Jeffrey M. Masson. Frankfurt a.M. 1995, S. 7–96, hier S. 44.

on und der offensichtlichen Sprachinkompetenz setzt sich bald die Überzeugung durch, Kaspar habe in einer frühen Phase seines Lebens sprechen gelernt, sei dann aber als Kleinkind seiner Familie entrissen und fernab jeder menschlichen Gesellschaft, in einer halbliegenden Stellung angekettet, wohl an die 12 Jahre in einem fensterlosen Kerker gefangen gehalten worden, wo ihm bei der allmählichen Vertierung seines Wesens das rudimentäre Sprechen und der sinnvolle Gebrauch seiner Gliedmaßen fast vollständig abhanden gekommen seien. Diese rasch aufgegriffene und später auch von Kaspar Hauser selbst weitgehend bestätigte Geschichte rekonstruiert ein monströses Verbrechen: den Raub der Kindheit, die systematische Depravierung eines menschlichen Wesens durch den vollständigen Entzug von Nähe und Wärme, von Licht, Liebe und Zuversicht. Anselm von Feuerbach, der wohl berühmteste Jurist seiner Zeit, nimmt großen Anteil am Schicksal des Findlings, verfasst für Hitzigs »Pitaval«-Geschichten einen engagierten Text über das in seiner Grausamkeit unvergleichliche Verbrechen an Leib und Seele eines arglosen jungen Menschen. Der einflussreiche Fürsprecher des Findlings steigert das Interesse an dessen Schicksal durch die Überlegung, es handele sich bei ihm um ein geraubtes Kind aus besseren Kreisen, einen Erbfolger aus dem Hause Baden, den gegen ein sterbendes Kind ausgetauschten Nachfolger der Zähringer Linie; durch das Beiseiteschaffen des Erbfolgers und durch den Tod des Knaben, den man der Großherzogin Stéphanie Beauharnais, der Nichte Napoleons, untergeschoben habe, sei die notorisch ruhm- und titelsüchtige Gräfin Luise Karoline von Hochberg in die Lage gesetzt worden, ihre nur morganatisch begründeten Ansprüche auf die Erbfolge zu legalisieren. Einige Jahre später, als der mittlerweile alphabetisierte Kaspar seine allmählich wiederkehrenden Erinnerungen zu Papier bringen will, wird er wiederholt von Unbekannten attackiert. Beim zweiten Attentat stirbt er, was der These von der Vertuschung eines aristokratischen Verbrechens erheblich Auftrieb verschaffte und zu einigem literarischem Erfolg verhalf – unter anderem auch im Roman

»Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens« (1908) aus der Feder von Jakob Wassermann, einem engem Freund Hofmannsthals.³⁸

Auch an anderen Stellen von Hofmannsthals Werk finden sich Hinweise, sogar direkte Erwähnungen des Kaspar-Hauser-Motivs,³⁹ was mit dessen dreifacher Eignung für literarische Adaptionen zu tun haben mag: Kaspar Hauser ist erstens, spätestens seit Verlaines programmatischem Gedicht »Gaspard Hauser chante«, Abbild des in einer feindseligen Welt ausgesetzten Menschen, des Fremdlings, der sein Leid klagt, insofern ein Prototyp des Künstlers. Er ist zweitens Inbegriff der geschundenen Kreatur, die rohe, unbehauene Anthropologie des Menschen vor aller zivilisatorischen Formung – und auch in dieser Hinsicht dem Künstler vergleichbar, der eine unverfälschte, nur aus dem eigenen Inneren aufsteigende Sprache zu artikulieren sucht. Und schließlich, drittens, dienen die um seine Gestalt gesponnenen Erzählungen von Verlies und Prinzenraub – in den meisten Varianten der Geschichte mit bereitwilliger klerikaler Unterstützung – der Kolportageliteratur als Vorlage für Verschwörungsphantasien über die ruchlosen Aktivitäten von Kirche und Adel.

Schon Walter Benjamin hat in der zweiten seiner Rezensionen zur Neufassung des »Turm« auf die Nähe zu diesem Stoff hingewiesen:

Der Prinz, auch in der neuen Gestalt, ist vom Schlage des Kaspar Hauser. Auch in dem neu gestalteten Helden tauchen die Worte aus dem aufgewühlten Lautmeer nur flüchtig hervor, mit erdfremdem Najadenblick um sich schauend. Es ist der gleiche, welcher heute in der Sprache der Kinder, der Visionäre oder der Irren uns so tief betrifft.⁴⁰

Auch hier also der Hinweis auf die Unverbildetheit eines gleichsam chthonischen Sprechens, das sich bei beiden, bei Sigismund nicht anders als bei Kaspar Hauser, in so langer Kerkerhaft und bei so langer Entbehrung mitmenschlicher Zuwendung herausgebildet habe. Die

³⁸ Ausführlicher zum Kaspar Hauser-Stoff und seiner Karriere in der Literatur: Hans Richard Brittnacher, *Um die Kindheit betrogen – Kaspar Hauser und seine Geschwister Mignon und Meret*. In: *Kindheiten*. Hg. von Thomas Koebner. München 2013, S. 20–40.

³⁹ Z.B. in *Der Dichter und diese Zeit*. GW RA I, S. 54; Vorspiel für ein Puppentheater. GW D III, S. 489.

⁴⁰ Walter Benjamin, *Hugo von Hofmannsthals Turm*. In: *Gesammelte Schriften III: Kritiken und Rezensionen*. Hg. von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M. 1980, S. 98–101, hier S. 99.

Forschung hat die Bezüge des Sigismund zur Hauser-Figur in einigen wichtigen Aufsätzen näher herausgearbeitet,⁴¹ ich kann mich hier auf die Widergabe der wichtigsten Ähnlichkeiten, übrigens z.T. fast wörtlichen Entlehnungen aus Feuerbachs Denkschrift, beschränken: Hofmannsthal akzentuiert nicht so sehr das Motiv der widerrechtlichen, sondern stärker das der unmenschlichen Kerkerhaft, beschwört die Schmach eines an Ketten gelegten Königssohns, der in einem tiefen Gewölbe vegetiert, das zu klein ist, eine aufrechte Stellung zuzulassen; zu Beginn der Handlung dürfte Sigismund etwa 20 Jahre alt sein, ein Drittel seines Lebens hat er in Gefangenschaft zugebracht, »vier Jahre[]«⁴²– mehrfach wird die Zeit der Haft, die kaum zufällig der Dauer des Ersten Weltkriegs entspricht,⁴³ im Drama erwähnt. Zuvor war er, wie wohl auch Kaspar Hauser, »als Kind bei bäurischen Leuten, recht guten Leuten«.⁴⁴ Hofmannsthal vergegenwärtigt in der empörten Reaktion des Arztes die seelische Folter und die physische Verkrüppelung; der Diener Anton zürnt über eine Ernährung, die eher einer Fütterung gleicht, noch »für einen rühdigen Hund zu gering«.⁴⁵ Wie Kaspar Hauser ist auch Sigismund in der Gefangenschaft vertiert. Er faucht und brüllt eher, als dass er spricht, wenn er um Ausdruck ringt, »krampf sich ihm's Wort im Mund und er bringt's nicht heraus«;⁴⁶ Sigismund, »[d]er Prinz, der nackig geht, mit einem alten Wolfsfell um den Leib«,⁴⁷ erinnert an die Wolfskinder, mit denen auch Kaspar Hauser verglichen wurde, verängstigt und scheu, aber auch wild und gefährlich. Der Blick »dieses in Ketten liegenden Geschöpfes geht

⁴¹ In erster Linie bei Horst Martin, *Kaspar Hauser und Sigismund. Über eine Quelle zu Hofmannsthals Turm*. In: Seminar XII, 1976, S. 236–258, vgl. auch Marianne Kesting, *Sprachterror oder dichterische Sondersprache. Zur Verwandlung der Kaspar Hauser-Figur in Hofmannsthals Turm-Dichtungen und in Peter Handkes Kaspar*. In: *Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck*. Hg. von Hans Dietrich Irmscher und Werner Keller, Göttingen 1983, 365–380. Vgl. auch die Anm. zu 16,24 in SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 509.

⁴² SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 15.

⁴³ Vgl. Honold, *Der Turm und der Krieg* (wie Anm. 2), S. 247.

⁴⁴ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 17.

⁴⁵ Ebd., S. 15.

⁴⁶ Ebd., S. 16.

⁴⁷ Ebd., S. 10.

durch die Seele stärker als der Schall der Posaune.«⁴⁸ Der Begriff ›Vertierung‹ freilich unterstellt eine Metamorphose, einen Prozess, der am Zauber der Verwandlung teilhat und zuletzt eine vollständige Entität an die Stelle eines anderen setzt. Wenn aber Sigismund seine so oft gestellte Frage ›Wer ist das: Ich? Wo hats ein End?‹⁴⁹ ändert zu dem angedeuteten Syllogismus ›Wo ist mein Ende und wo ist dem Tier sein End?‹⁵⁰ gewinnt er seine Frage aus dem Bewusstsein einer unaufhebbaren, heillosen Differenz zwischen sich selbst und der Welt der Kreaturen.

Zu den physischen Misshandlungen kommt die seelische Qual, die beide Figuren teilen, das Gefühl gänzlicher Verlassenheit, aus dem doch immer wieder der Adel einer höheren Abkunft leuchtet, der sich trotz widriger Bedingungen und zum Erstaunen aller Beteiligten zur Geltung bringt. Wie Kaspar Hauser sich mit Christus, dem am Kreuz Gemarterten, vergleicht, so Sigismund mit dem abgestochenen Schwein, das der Metzger am ›Kreuzholz‹ zum Ausweiden aufgehängt hat. Wie Kaspar Hauser wird Sigismund entführt, mit Opium betäubt, und verliert seine Erinnerung; bevor man ihn aussetzt, wird auch er neu gekleidet, und so wie Kaspar nach seiner Haft neugeboren wird, so erwacht auch Sigismund nach seiner Zeit im Turm im Palast zu einem neuen Leben. Und wie Kaspar muss auch Sigismund, als er sich seines Daseins und seines Schicksals bewusst wird, ›aus der Welt geschafft werden.‹⁵¹

Soweit nur einige, vielleicht nicht einmal die wichtigsten Analogien, die für sich genommen freilich nur belegen, dass Hofmannsthal bei der Gestaltung einer Figur, der er das für ein barockes Trauerspiel nötige Format eines Dulders und Märtyrers, keines aktiven Helden wie in der Tragödie, geben will, in einem historischen Kriminalfall fündig wurde. Dass er sich bei der dramatischen Bewältigung einer eminent politischen, für seine eigene Gegenwart brennend wichtigen Problematik für das anachronistische Modell des barocken Trauerspiels entschied, nicht für die modernere und seinem wählerischen ästhetischen

⁴⁸ SW XVI.1 Dramen 14.1, S. 49.

⁴⁹ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 56

⁵⁰ Ebd., S. 53.

⁵¹ Martin, Kaspar Hauser und Sigismund (wie Anm. 41), S. 257.

Empfinden eher entsprechende Tragödienform, mag daran liegen, dass in Wahrheit deren Konzept eines hybriden Helden, angesichts der turbulenten Zeitverhältnisse, anachronistisch ist. Das Chaos der Nachkriegszeit hat die Tragödienkonvention eines handlungsmächtigen persönlichen Akteurs disqualifiziert. Die exzeptionelle Leibverfallenheit des Barock, seine entschlossene Verachtung alles Weltlichen, lieferte Hofmannsthal die Konturen für ein dramatisches Experiment mit der Figur des Dulders, des Märtyrers, und demonstriert Hofmannsthals Vertrauen in die Figur des Opfers als Berufungsinstanz gegen das Morden der Zeit und den Zerfall der Ordnung. Vielleicht deshalb hat er schon in der früheren Fassung Benjamins Zustimmung gefunden:

Ein »Trauerspiel« heißt nicht umsonst der »Turm«. Und so entsagt es der Chimäre einer neuen »Tragik«. Was er im Prinzen Sigismund beschwört, das ist vor allem der geschundene Leib des Märtyrers, dem gerade Sprache – nicht umsonst – sich weigert. Damit nimmt dies letzte Drama des Dichters die kostbare Tradition der deutschen Bühne so kühn wie sicher an dem Punkte auf, wo sie der Klassizismus unterbrach. [...] Im Geist des Trauerspiels hat der Dichter den Stoff des Romantischen entkleidet und uns blicken die strengen Züge des deutschen Dramas daraus entgegen.⁵²

Das Schicksal, das Sigismund erlitten hat, das Exemplarische seines Martyriums, die Symptome, die er zeigt, die Unverfügbarkeit über seine körperlichen und erst recht über seine seelischen Reaktionen – alles das zeigt eben auch die Figur eines Traumatisierten. Sigismund ist eben nicht der Charismatiker, dem die Reorganisation der in chaotische Auflösung geratenen Verhältnisse durch eine auf bezwingender persönlicher Autorität gegründete Herrschaft gelingen kann – er scheitert. Die politische Arithmetik des Dramas, die nach der absolutistischen, vermeintlich gottgegründeten Macht des Basileus das restaurative, im Charisma der Person fundierte Interregnum des Sigismund folgen lässt, verweigert diesem den Erfolg: Sigismund kann nur ein Übergangskönig sein – erst das versöhnliche Erscheinen des Kinderkönigs kann die Neuordnung begründen.⁵³ Mit einer bemerkenswerten Formulierung in seinem 1923 veröffentlichten »Wiener Brief« deutet

⁵² Walter Benjamin: Hugo von Hofmannsthal, Der Turm. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, In: Gesammelte Schriften III, S. 29–33, hier S. 32f.

⁵³ Vgl. Weeks, Hofmannsthal, Pannwitz und »Der Turm« (wie Anm. 11), S. 348.

Hofmannsthal auf den Ursprung dieses mythischen Bildes aus dem Erleben des Krieges selbst: dass es »nach der Katastrophe des Krieges und des den Krieg fortsetzenden Friedens« die Jugend sein müsse, »auf die in solchen Wendepunkten alles ankommt.«⁵⁴ Nicht zufällig ist der Kinderkönig immer wieder mit Fortinbras verglichen worden. Freilich hat Martin Buber sich schon sehr früh an der Märchenhaftigkeit dieser Figur gestört, die jede tragische Fatalität des Stückes gefährde.⁵⁵ Zu ergänzen wäre sein Vorbehalt noch durch das schauerromantische Klischee der Zigeunerin, der vormaligen »Hauptthur«⁵⁶ Oliviers, die Sigismund mit Messer und Gift heimtückisch tötet – und damit dem Numinosen auf die Rechnung setzt, was die trostlose Fatalität der Geschichte zu verantworten hat.

Bislang wurde in der Forschung die Nähe der Figur des Sigismund zu Kaspar Hauser v.a. poetologisch gedeutet, als weitere Auseinandersetzung Hofmannsthals mit seinem Kardinalthema der Sprachkrise, die gerade angesichts einer defizitären und ihrem kreatürlichen Grund entfremdeten Erfahrung in der Nachkriegszeit eine besondere Dringlichkeit gewinne. Die gleichsam zivilisatorische Unverbrauchtheit Sigismunds, die in der Tortur seiner Einsamkeit und unter Abwesenheit jeder menschlichen Teilnahme, also auch ohne jede Bevormundung, entwickelte Sprache sei ein Versuch, die Sprachnot der Zeit zu beheben, sie ihrer existenziellen Aufgabe näher zu bringen.

Diese Lektüre, die durchaus produktiv für eine Interpretation des Dramas eingesetzt wurde, verfehlt freilich die dezidiert politische Dimension des »Turms«, die in der Krise der Nachkriegszeit Position beziehen will, mag diese auch aus Gründen dramatischer Anschaulichkeit in eine sagenhafte Vergangenheit entrückt sein. Sigismunds Sprachkrise ist nicht die Luxuskrise eines Poeten, der angesichts der Fülle sprachlicher Konventionen und rhetorischer Zwänge einer verlo-

⁵⁴ Wiener Brief. GW RA II, S. 485 u. 486. Das Motiv des Kinderkönigs dürfte Hofmannsthal den Arbeiten Konrad Burdachs entnommen haben, der u.a. an die vierte Ekloge des Vergil erinnert, »nach der ein Knabe über eine befriedete, zum Goldenen Zeitalter paradiesischer Unschuld zurückgekehrte Welt herrschen soll (...).« Zit. nach Bellmann, Nachwort (wie Anm. 8), S. 230.

⁵⁵ Martin Buber an Hofmannsthal, 14. Mai 1926. In: Martin Buber, Briefwechsel aus sieben Jahrzehnten, Bd. II. Gütersloh 1973, S. 255f.

⁵⁶ SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 102.

renen Unschuld des poetischen Wortes nachtrauert, sondern das Un-
genügen der Sprache angesichts extremer Verletzungen. Im Grunde
geht es in Hofmannsthals Drama um die Repräsentation des nicht
Repräsentierbaren: um das Trauma. D.h. in der Gestalt des Lallenden
und Stummen, unbeherrscht Gestikulierenden, rasend um sich Schla-
genden, in Brüten Versinkenden, jäh Auffahrenden, Zitternden und
Aufschreienden bringt Hofmannsthal auf dem Theater eine Sozialfigur
zur Anschauung, die in den ersten Nachkriegsjahren sozial emergent
geworden war – seit den 1860er Jahren, als einige spektakuläre Fälle
von Eisenbahnunglücken bei den Überlebenden zu psychischen Ex-
tremreaktionen geführt hatten, hat es in der Literatur nie wieder eine
vergleichbar intensive, geschweige denn so häufig auftretende neue
Form psychischen Leidens gegeben wie das der Kriegstraumatisierten
in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts.⁵⁷ Die berühmtesten unter
ihnen waren die Kriegszitterer,⁵⁸ aber auch das Schicksal der durch
Knall Ertaubten⁵⁹ oder durch Granatbeschuss Erblindeten, die immer
wieder durch dramatische *flashbacks* an die Ursprünge ihrer nicht nur
physischen Verstümmelungen erinnert wurden, haben die zeitgenössi-
sche Psychiatrie, die noch während des Krieges, gewissermaßen unter
dem Druck des Militärs, derartige Leiden gerne als Simulation oder
Feigheit vor dem Feind abgewertet hatte, dramatisch herausgefordert.
Hofmannsthal selbst hat das Schicksal eines Verschütteten – auch
dies eine charakteristische, kriegsbedingte Trauma-Ursache – noch zu
Kriegszeiten, 1916, in der Gestalt des Kari Bühl in seiner Komödie
»Der Schwierige« thematisiert – Inka Mülder-Bach hat dem eine kluge
Analyse gewidmet.⁶⁰ Dem Verschüttetwerden verdankt Kari Bühl
gleichwohl mystische Einsichten – sie sorgen dafür, dass er seiner

⁵⁷ Vgl. die Einleitung von Inka Mülder-Bach zum Sammelband: *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitembruch des Ersten Weltkriegs*. Hg. von Ders. Wien 2000, S. 7–18.

⁵⁸ Ursula Link-Heer, *Nervosität und Moderne*. In: *Konzepte der Moderne*. Hg. von Gerhard von Graevenitz. Stuttgart 1999, S. 102–119.

⁵⁹ Helmut Lethen, »Knall an sich«. *Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas*. In: *Modernität und Trauma*, (wie Anm. 57), S. 210.

⁶⁰ Inka Mülder-Bach, *Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«*. In: *HJb* 9, 2001, S. 137–161.

Zeit »fortan fremd, aber auch souverän gegenübersteht.«⁶¹ Sigismund hingegen hat Schaden an Leib und Seele genommen. Die Figur des Kriegstraumatisierten findet in der Literatur der Zeit Eingang, aber nicht nur mit spektakulären Fällen psychischer und sozialer Dysfunktionalität, sondern auch in der elegischen Darstellung einer desorientierten Generation von Heimkehrern, die sich als Tote unter Lebenden fühlen und keinen Platz mehr im zivilen Leben finden, man denke nur an die Heimkehrerromane von Joseph Roth, Hugo Bettauer oder Leo Perutz.⁶²

Dass Sigismunds Leidenszustand dem Kaspar Hausers nachgebildet ist, also nachgerade lehrbuchgerecht die Fallgeschichte eines Extremtraumatisierten reproduziert, erhält vor dem Hintergrund der politischen Orientierungskrise seine besondere Bedeutung. Das Trauma, so hat vor allem Aleida Assmann unter Rückgriff auf historische Studien von Reinhart Koselleck gezeigt, widersetzt sich jeder Form eines produktiven Erinnerns,

steht für die nicht überwindbare Gegenwart eines vergangenen Geschehens, es besteht somit in der andauernden Gegenwärtigkeit einer bestimmten Vergangenheit. Mit dieser paradoxalen Figur des Traumas wird die gängige Ordnung der Zeit und Erfahrung durchkreuzt.⁶³

Gegen das für die Moderne verbindliche Konzept einer freien Konstruktivität des Umgangs mit der Vergangenheit geht es im Trauma

um die Nachwirkungen einer schmerzhaften Extremerfahrung, die nicht loszuwerden sind und Macht über das Individuum gewinnen. In schroffem Gegensatz zur konstruktivistischen Vorstellung von der Verfügungsmacht, die die Gegenwart über die Vergangenheit hat, steht also das Trauma, das die Macht bezeugt, die die Vergangenheit über die Gegenwart hat. Indem es das Extrem der Entmächtigung des Subjekts und

⁶¹ Innerhofer, *Der Turm* im Kontext (wie Anm. 2), S. 278.

⁶² Vgl. Hans Richard Brittnacher, *Heimkehr ins Nichts. Leo Perutz' »Wohin rollst Du, Äpfelchen?«* In: *Europa im Schatten des Ersten Weltkriegs*. Hg. von Marijan Bobinac u.a. Tübingen 2021, S. 285–296.

⁶³ Aleida Assmann, *Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften*. In: *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*. Hg. von Lutz Musner und Gotthart Wunberg. Wien 2002, S. 27–45, hier S. 36.

der Unverfügbarkeit der Vergangenheit in den Mittelpunkt stellt, ist das Traumakzept (...) zu einem zentralen postsäkularen Konzept avanciert⁶⁴

und markiert in modernen Theorien der Erinnerung die Stelle, »an der [die] These von der umfassenden Machbarkeit und Selbstkonstruktion des Menschen ihr Vorzeichen wechselt und in ihr Gegenteil umschlägt.«⁶⁵

Wie sehr also Sigismund nicht als Dichter der Sprachnot zu begreifen ist, sondern als Traumatisierter, der mit einer Sprache kämpft, die sich a priori als ungeeignet erweisen muss, dem Ausmaß einer totalen psychischen Desorientierung genügen zu können, zeigt sich an den Regieanweisungen, mit denen Hofmannsthal einen seiner Sinne kaum Mächtigen, mit jedem Wort im Kampf Liegenden vorführt, dessen Agieren auf der Bühne einer Pantomime verzweifelter Verlassenheit und seelischer Not gleicht: »Er tritt herein, sieht sich um«, »ein Schauer überfällt ihn«, »er erblickt sich im Spiegel, erschrickt etwas, verbirgt seine Hände unter den Ärmeln. Seine Miene drückt Misstrauen aus und eine angespannte Wachsamkeit«, »... ein Schauer überfällt ihn«, er »redet, aber es dringt kein Laut über die Lippen«: Alpträume, sog. *flashbacks*, aus der Erinnerung aufblitzende Situationen des Leids, der Gewalt, der Demütigung, Bilder von als vernichtend erlebten Ereignissen wechseln sich mit Halluzinationen, Panikattacken, Schlafstörungen und Überwachheiten ab und markieren Sigismund als den von der Last erlebter Torturen heimgesuchten Menschen, der wie jeder Traumatisierte gequält wird von »präsentisch erlebten Neuaufgaben der in der Vergangenheit erlebten Situationen.«⁶⁶ Was ihm angetan wurde, die Entführung und das Verschwindenlassen, sind häufig politisch motivierte Verbrechen, die mittlerweile wegen ihrer ostentativen Unmenschlichkeit Gegenstand einer eigenen UN-Konvention, der CPED,

⁶⁴ Ebd., S. 36f.

⁶⁵ Ebd., S. 37.

⁶⁶ Vgl. Günter H. Seidler, Art. »Gewaltfolgen – individuell. In: Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Christian Gudehus und Michaela Christ. Stuttgart/Weimar 2013, S. 243–250, hier S. 245.

(International Convention for the Protection of All Persons from Enforced Disappearance) sind.⁶⁷

Es ist die »Tyrannei der Vergangenheit«,⁶⁸ die den Traumatisierten bis an die Grenze der Identitätsgewissheit beeinträchtigt. Die Diskontinuität des zeitlichen Erlebens, die Unfähigkeit, Nähe und Intimität zuzulassen, Handlungs lähmung und Sprachnot führen einen Zustand herbei, den Jean-François Lyotard prägnant als »einen Zustand des Todes inmitten des Lebens des Geistes«⁶⁹ beschrieben hat. Von diesem Sigismund, der gleichsam für das Leiden der Kriegsteilnehmer steht, kann schwerlich jene messianische Erneuerung ausgehen, die ihm die dramatische Konstruktion abverlangt. Sein Unvermögen, als charismatischer Heilsbringer aus der Krise hervor- und seinen Zeitgenossen voranzugehen, verdankt sich seiner doppelten und aporetischen Codierung. Einerseits soll er wie seine Zeitgenossen, die Generation der Kriegsteilnehmer, unsäglich gelitten haben, weil nur so die Dringlichkeit einer neu begründeten Herrschaft anschaulich werden kann, andererseits soll diese Erfahrung, die ihn doch verstummen und ins Chaos der Desorientierung versinken lässt, gleichzeitig einen menschlichen, einen moralischen und sprachlichen, Neustart erlauben.

Während in Hofmannsthal's frühen Texten, durchaus in Übereinstimmung mit Ritualtheoretikern wie Victor Turner, das Leiden einer Generation ihr zugleich ihre Teilhabe an einem sinnstiftenden und gemeinschaftsverbürgenden Erlebnis garantiert,⁷⁰ macht es die trostlose Einzigartigkeit des Traumas aus, zu nichts gut zu sein. Das Leiden der Völker dient eben doch keinem neuen Europa, wie Hofmannsthal geglaubt haben mag.⁷¹ Für einen wie Sigismund ist »kein Platz in der

⁶⁷ Vgl. Estela Schindel / Rosario Figari Layús, Art »Verschwindenlassen«. In: Ebd., S. 170–175.

⁶⁸ Alexander C. McFarlane / Bessel A. van der Kolk, Trauma – ein schwarzes Loch. In: Traumatic Stress. Grundlagen und Behandlungsansätze. Theorie, Praxis und Forschungen zu posttraumatischem Streß sowie Traumatherapie. Hg. von Bessel A. van der Kolk, Alexander C. McFarlane und Lars Weisaeth. Paderborn 2000, S. 27–46, hier S. 27.

⁶⁹ Jean-François Lyotard, Heidegger und die Juden. Wien 1988, S. 20.

⁷⁰ Vgl. dazu Hans Richard Brittnacher, Europäismus im Fin de siècle. In: Die Salzburger Festspiele. Ihre Bedeutung für die europäische Festspielkultur und ihr Publikum. Hg. von Michael Fischer. Salzburg 2014. S. 25–29.

⁷¹ Vgl. Weeks, Hofmannsthal, Pannwitz und »Der Turm« (wie Anm. 11), S. 338.

Zeit«. ⁷² Unmissverständlich hat Walter Benjamin die Figur des traumatisierten Sigismund als das leidende Geschöpf des barocken Trauerspiels identifiziert: »Was er im Prinzen Sigismund beschwört, das ist vor allem der geschundene Leib des Märtyrers, dem gerade Sprache – nicht umsonst – sich weigert.« ⁷³ Wenn Sigismund am Ende des IV. Aktes seine mystische Einsicht in eine höhere Wahrheit gewinnt, so ist dies so voluntaristisch, dass Hofmannsthal wohl selbst am politischen Erfolg seines traumatisierten Charismatikers zweifeln musste und diesen daher lieber in die Hände seines Kinderkönigs legte und damit in eine unverbindliche Utopie entrückte – von der »apparition« des Kinderkönigs spricht Hans-Thies Lehmann: »Eine Märchenfigur des Friedens, ein geheimnisvoller ›Bruder‹ Sigismunds, begleitet von Knaben, die wie er in weiß gekleidet sind: ein *coup de théâtre*, eine apparition, deren bewusst gesetzte Irrealität und tendenziell opernhafte Theatralität nicht zu übersehen ist.« ⁷⁴ Die Figur des Traumatisierten wirft ihren Schatten zuletzt jedoch auch auf den Kinderkönig, der nach dem Wunsch seines Autors ein »wiedergeborener Sigismund«, ⁷⁵ als illegitimer Spross des Basileus sogar sein Halbbruder, sein soll. Wie soll dieser ein Vermögen besitzen, das seinem Vorgänger abhanden kam? Das Trauma gibt sein Gift auch an die nachkommenden Generationen weiter. In der letzten Fassung des »Turm«, dem Zugeständnis an die Realität, weicht der Kinderkönig der plebejischen Macht, die Vision von der neuen Macht dem bitteren Eingeständnis der Ohnmacht, die Utopie unschuldiger Herrschaft der Ahnung des Faschismus. Das Trauerspiel findet seinen konsequenten Abschluss im Märtyrertod Sigismunds – ein »Endspiel« der Souveränität im Zeichen der Entmächtigung des Ich. ⁷⁶

⁷² SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 123.

⁷³ Benjamin, Hugo von Hofmannsthal, *Der Turm*, S. 32f.

⁷⁴ Lehmann, *Der Turm als Tragödie auf dem Theater* (wie Anm. 1), S. 189f.

⁷⁵ An Fritz Setz, Dezember 1925. SW XVI.2 Dramen 14.2, S. 504.

⁷⁶ So die psychoanalytisch inspirierte These von Eric Santner: *The Royal Remains, The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago 2012. Vgl. dazu Schneider, Hofmannsthals *Turm*-Dramen (wie Anm. 15), S. 175.

Castraten am Conjekturenwebstuhl Nietzsches Klage über den »femininischen Stimmklang« in der Philologie

Es gibt in der deutsch-französischen Freundschafts- und Feindschafts-Geschichte eine große Begegnungs-Szene. Sie fällt auf den 2. Oktober 1808 und fand in der Kurmainzischen Statthalterei in Erfurt statt, dort wo heute die Ministerpräsidenten von Thüringen ihre milde Herrschaft ausüben.

An jenem Tag hatte der große gestrenge Herrscher über Westeuropa, der französische Kaiser Napoleon Bonaparte, den deutschen Dichter und einstigen Kriegsminister im Herzogtum Sachsen-Weimar, Johann Wolfgang von Goethe, zur Audienz gebeten. Es waren die Tage der großen »Flut von Mächtigen und Großen der Erde«, wie Goethe an Zelter schrieb.¹ Der Kaiser hatte nahezu alle gekrönten Häupter Europas zu sich bestellt: den Zar Alexander, die Könige von Sachsen, Bayern und Westfalen, ebenso den Herzog Carl-August von Sachsen-Weimar und noch weitere Duodezfürsten aus verschiedenen Winkeln Deutschlands sowie kleinere Würdenträger aller Geschlechter. Als sich Goethe an diesem 2. Oktober dem frühstückenden Kaiser vorstellte, begegneten sich nicht nur zwei Politiker, sondern auch zwei Dichter. Napoleon hatte, ehe er Alteuropas politische Ordnung in Stücke legte, selbst Novellen geschrieben² und dazu nach eigener Auskunft Goethes Jugendroman »Die Leiden des jungen Werthers« siebenmal gelesen.³

* Druckversion des Vortrages am 28. September 2019 im Rahmen des Nietzsche-Kolloquiums »Das dominante Ueber-Thier: Nietzsches Konstruktionen von Männlichkeit« in Sils-Maria.

¹ Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832. Hg. von Hans-Günter Ottenberg u.a. In: Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Hg. von Karl Richter u.a. Münchner Ausgabe, Bd. 20.1. München 1991, S. 201.

² Napoléon Bonaparte, Œuvres littéraires. Hg. von Alain Coelho. Nantes 1979.

³ Goethes Gespräche. Gesamtausgabe. 5 Bde. Hg. von Flodoard Freiherr von Biedermann. Leipzig 1909–1911, Bd. 1, S. 538.

Napoleon war ein bekennender Goethe-Fan, und Goethe war von Napoleon fasziniert, obwohl eben zwei Jahre zuvor französische Soldaten beinahe sein Weimarer Haus geplündert hatten. Es trafen sich zwei Literaten und Politiker europäischer Prominenz. Goethe hat sich über diese Begegnung selbst mehrfach geäußert, auch zu der Kritik, die der allmächtige Kaiser an seinem »Werther«-Roman geübt hat. Eine ganze Stunde lang unterhielten sich die beiden über Literatur und Politik. In die Geschichte, vor allem in die deutsche Geschichte, ist jedoch der Ausruf eingegangen, mit dem Napoleon Goethe an diesem Morgen begrüßte. Er sagte überrascht, beeindruckt und anerkennend zu seiner Entourage: »Voilà un homme!«⁴

Dieses Wort, man hat keinen Grund daran zu zweifeln, sollte heißen: »Seht her, dieser hier ist ein wahrer Mann!« Goethe hat den kaiserlichen Gruß auch so verstanden, aber er hat in dem Satz Napoleons eine weitere Botschaft vernommen, die alle Poesie und Politik hinter sich lässt. Was er noch weiter erlauscht haben will, steht in einem Brief, den er wenige Wochen nach der Erfurter Begegnung an seinen Freund, den französischen Diplomaten Karl Friedrich Reinhard geschrieben hat. Reinhard war ein schwäbischer Philologe, der in französische diplomatische Dienste getreten war und im Jahre 1808 sogar zum Gesandten in dem von Napoleon zusammengefügten Königreich Westfalen aufsteigen sollte. Dort, in Kassel, tat er gerade Dienst am Hofe von Napoleons jüngerem Bruder, »König Lustig« Jérôme Bonaparte. Reinhard war mit Goethe seit ihrem Kennenlernen in Karlsbad befreundet, und er wusste als französischer Spitzendiplomat natürlich von der Begegnung des Dichters mit dem Kaiser in Erfurt. An Goethe schrieb er daraufhin: »Von Ihnen soll der Kaiser gesagt haben: ›Voilà un homme‹. Ich glaub' es; denn er ist fähig dies zu fühlen und zu sagen«.

Und wenige Wochen später schrieb Goethe an Reinhard zurück:

Also ist das wunderbare Wort des Kaisers womit er mich empfangen hat, auch bis zu Ihnen gedrungen! Sie sehen daraus, dass ich ein recht ausgemachter Heide bin, indem das *Ecce homo* im umgekehrten Sinne auf

⁴ Ebd., S. 539. Vgl. die sehr schöne, alle Quellen erschöpfende Darstellung von Gustav Seibt: *Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung*. München 2009.

mich angewendet worden. Uebrigens habe ich alle Ursache mit dieser Naivität des Herrn der Welt zufrieden zu seyn.⁵

In dem wunderbaren Wort »voilà un homme«, das der Herr der Welt, Kaiser Napoleon, an seinen Besucher richtete, hörten Goethes Ohren den Pilatus-Gruß zum Angeklagten Jesus widerklingen, wie er vom Apostel Johannes auf Lateinisch berichtet wird: »Ecce homo«. Auch damals, in den ersten dreißiger Jahren der neuen Zeitrechnung, war es ein Herr der Welt, nämlich Kaiser Tiberius, der durch den Mund seines Statthalters Pilatus den christlichen Herrn der Welt, nämlich Jesus, mit dem »Ecce homo«-Wort empfing. Diese welthistorische und, blickt man in die Folgen, messianische Szene schien sich in Erfurt zu wiederholen. Oder, wie Goethe meinte, kehrte sie sich um.

Nun stellen sich gleich mehrere Fragen: Was kehrte sich in Erfurt um? Und vor allem: Was heißt »voilà un homme« als umgekehrtes »ecce homo«? Heißt es: »Siehe da, ein Mann« oder heißt es: »Siehe da, ein Mensch«?

Das ist eine philologische Frage, und Philologie ist im weitesten Sinne Thema der folgenden Seiten. Sowohl der Philologe Reinhard als auch Goethe und der spätere Kommentator dieser Szene, der Philologe Friedrich Nietzsche, verstanden den Gruß aus dem Munde des Herrn der Welt so, dass er dem deutschen Dichter das emphatische Prädikat eines *wahren Mannes* verlieh. Daher ist es ein wenig erstaunlich, dass Goethe darin überdies den messianischen, wenngleich seines theologischen Gehaltes beraubten biblischen Satz vernahm: *Ecce homo*: »Siehe da, ein *Mensch!*« Philologisch gilt es, zur Klärung von Bedeutungsfragen nach dem Urtext zu greifen und in dem griechischen Original des Johannesevangeliums, Kapitel 19, Vers 5 nachzulesen. Dort steht: *ιδὸν ὁ ἄνθρωπος*. An dieser Stelle kann also kein Zweifel darüber sein, dass das griechische Wort *ἄνθρωπος* nicht *Mann*, sondern *Mensch* bedeutet. Mit *Ecce homo* oder *ιδὸν ὁ ἄνθρωπος* wird das Gattungswesen bezeichnet und nicht seine, wie wir nur allzu gut wissen, hochproblematische Spielart namens *Mann*.

⁵ Briefwechsel zwischen Goethe und Reinhard in den Jahren 1807 bis 1832. Stuttgart/Tübingen 1850, S. 44.

Und die »Umkehrung«, von der Goethe sprach? Was kehrte sie um? Wenn Pilatus dem Delinquenten Jesus, der sich einen »König« nannte, das Prädikat des »Menschen« verlieh, muss die »Naivität« des Herrschers dann nicht in der *Umkehrung*, die Minister Goethe feststellte, dem Goethe-Menschen eine königliche Qualität zugesprochen haben?

Ungeachtet aller philologischen Befragung steht fest, dass 1808 in Erfurt eine große deutsch-französische Szene stattfand. Und diese Szene hat auch dem Liebhaber welthistorischer Szenen, übermenschlicher Vorkommnisse und Gespräche großer Geister Friedrich Nietzsche gefallen. Daher stellt sich, keineswegs nebenbei, die weitere philologische Frage, ob nicht Nietzsche, als er seiner späten Schrift und Selbst-Darstellung den Titel »Ecce homo« gab, in dieser biblischen Zitation zugleich jenen Doppelsinn, oder »Umkehrungs-Sinn«, mitschwingen lassen wollte, den Goethe aus Napoleons Erfurter Begrüßung heraushörte. Auch Andreas Urs Sommer hat die plausible Vermutung geäußert, dass Nietzsche die emphatische *Voilà-un-homme*-Bedeutung im Titel seines Buches »Ecce homo« nachklingen lassen wollte.⁶

Nietzsche hat diese Szene in der Erfurter Statthaltereier als eine große deutsche Mannes-Epiphanie gefeiert. Im Sechsten Hauptstück von »Jenseits von Gut und Böse«, das die Überschrift trägt »Wir Gelehrten«, wird die Szene am Ende einer längeren, mit subtiler Bosheit angereicherten Reflexion zur deutschen Männlichkeit oder vielmehr zur männlichen Skepsis, in Erinnerung gerufen. In diesem Abschnitt 209 spricht Nietzsche über den Mangel an Männern, zumal an mutigen, zu geistigen Polar-Expeditionen befähigten Eroberern in der neueren deutschen Geschichte. Dabei denkt er nicht an irgendwelche Männer, sondern an Kerle mit *Voilà-un-homme*-Kaliber. Bereits den preußischen König Friedrich Wilhelm I., den Vater Friedrichs des Großen, schreibt er, habe dieser Männermangel beunruhigt. Zumal beim Blick auf seinen Sohn Friedrich wollte sich die königliche Skepsis nicht beruhigen. Doch, wie man weiß, zeigte der weichliche junge Prinz Friedrich dann doch der Welt, was ein Mann ist, und er machte Preußen zu einem

⁶ Andreas Urs Sommer, Kommentar zu Nietzsches »Der Antichrist«, »Ecce homo«, »Dionysos-Dithyramben« und »Nietzsche contra Wagner«. In: Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Hg. von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 6.2. Berlin 2013, S. 354.

mächtigen, wenn auch später wenig glückbringenden Akteur auf Europas Kriegstheatern. Damals sei dieser Mangel, wie es Nietzsche an gleicher Stelle ausdrückte, durch »[...] in's Geistige gesteigerten Fridericianismus« behoben worden, da nämlich: »[...] Europa eine gute Zeit unter die Botmässigkeit des deutschen Geistes und seines kritischen und historischen Misstrauens geriet.« Und wem verdankte Europa das? Nietzsches überraschende Antwort: »[...] dem unbezwinglich starken und zähen Manns-Charakter der grossen deutschen Philologen und Geschichtskritiker...«.⁷

Das klingt gut, aber wer zum Beispiel war ein solcher großer deutscher Philologe? Welcher Name musste da fallen? Am Ende des Abschnitts gibt Nietzsche die Antwort, indem er noch einmal die Erfurter Szene im Oktober 1808 aufruft. Er schreibt:

Man verstehe doch endlich das Erstaunen Napoleon's tief genug, als er Goethen zu sehen bekam: es verräth, was man sich Jahrhunderte lang unter dem ›deutschen Geist‹ gedacht hatte, »Voilà un homme!« – das wollte sagen: »Das ist ja ein Mann! Und ich hatte nur einen Deutschen erwartet!« –⁸

Die deutschen Philologen, behauptet Nietzsche, hatten Europa eine Zeitlang unter ihre geistige Botmässigkeit gebracht, ganz wie Napoleon über ganz Europa sein politisches Zepter schwang. In diesem Sinne begegneten sich in Erfurt gleich zwei Herren der Welt: ein deutscher philologischer Herrscher und ein französischer politischer Herrscher. Um das völlig klar zu machen, zitiert Nietzsche nicht nur das historisch verbürgte Wort »Voilà un homme«, sondern er ergänzt die wörtlich angeführte Bemerkung Napoleons um den erfundenen Satz: »Und ich hatte nur einen Deutschen erwartet.« Der Kaiser hat nicht nur bewundert, sondern der Kaiser war auch überrascht.

Eine solche Ergänzung oder Erklärung, um im Text eines historischen Dokumentes eine Lücke zu füllen oder um ihn verständlich zu machen, nennt man eine Konjektur. Konjizieren ist ein philologi-

⁷ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*. In: Ders., *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. KSA. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980, Bd. 5, S. 141.

⁸ Ebd., S. 142.

ches Verfahren. Genauer definiert die Philologie die Konjektur als eine »plausible Vermutung«, die zur Ergänzung eines Textes beiträgt.⁹ Damit ist der Umkreis der folgenden Überlegungen bezeichnet: In welchem Feld des Sinns und der philologischen Politik spielt diese Konjektur, mit der Nietzsche Napoleons auf Goethe gemünztes Pilatus-Zitat ergänzt, um den Mannes-Charakter der deutschen Philologen zu betonen. Daher ließe sich Nietzsches Lesart in einer eigenen kühnen philologischen Vermutung auch wieder ergänzen: So hätte Napoleon zu Goethe auch gesagt haben können: »Voilà un philologue! Donnerwetter ein Philologe!«

Der Gedanke aus »Jenseits von Gut und Böse« besagt: Auch Philologen und Historiker können als Akteure auf dem Feld der großen Politik und Geschichte auftreten. Das hat der »gesteigerte Fridericianismus« unter Beweis gestellt, mit anderen Worten: die gesteigerte Politik und königliche skeptische Männlichkeitssorge. Philologie und Altertumswissenschaft sind nicht unpolitische akademischen Gelehrtenspiele, die nur in Seminaren und Bibliotheken Staub aufrühren, sondern sie schreiben kräftig mit an der Welthistorie. Ihre männlichsten Vertreter können einen ganzen Kontinent unter ihre Botmäßigkeit bringen. Vorausgesetzt ist dabei nur, dass diese Philologie von wahren *fridericianischen* Männern betrieben wird, von Männern wie Goethe zum Beispiel, den Nietzsche ebenso unter die Philologen rechnete wie Richard Wagner oder Arthur Schopenhauer. Die deutsche Philologie hat daher im Auge des Autors von »Jenseits von Gut und Böse« eine europäische Mission.

Man muss hier daran erinnern, dass gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts tatsächlich die deutsche Altertumswissenschaft und Philologie, allen voran der Homereditor Friedrich August Wolf, weltweit führend waren. Die mit dem Namen Wilhelm von Humboldts verbundenen Reformen der Hochschulen und später des Gymnasialunterrichtes in Preußen, die dann ein erfolgreiches Exportprodukt wurden, beförderten diese Philologen, vor allem die Latein-

⁹ Anne Bohnenkamp, Textkritik und Textedition. In: Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München 2001, S. 179–203.

und Griechisch-Lehrer, zu staatspolitisch beauftragten Vertretern einer neuen Konzeption der Bildung und des Unterrichts. Diese Bildungsreform nahm den Gedanken der Renaissance und der Aufklärung ernst, dass die griechische und römische Antike, dass Athen und Rom zeitlose ideale Modelle und Vorbilder für Staat, Politik und Bildung bereithielten, und sie verankerte ihn in Universitäten und gymnasialen Lehrplänen. Damit die klassische Überlieferung auf diesem Wege zur Staatsmission und zum Politikum werden konnte, musste vieles zusammenspielen. Vorausgesetzt war wenigstens, dass die literarische Überlieferung der griechischen und römischen Klassik, d.h. Recht, Literatur, Kunst, Politik, in jedermann zugänglichen Ausgaben greifbar war. Dafür haben in der Tat Philologen gesorgt und damit effektiv in die Weltgeschichte hineingewirkt. Nicht nur in Deutschland. Nahezu alle namhaften Akteure der Französischen Revolution, Danton, Robespierre, Desmoulins, Sieyès, Fouché, waren Zöglinge von Kollegs und Universitäten, wo sie über Jahre hinweg römische Literatur, Geschichte und römisches Recht studiert hatten. Sie lasen Plutarch und Cicero wie heilige Bücher. Die Französische Revolution inszenierte sich daher selbst als eine Wiederkehr der Antike. Über diese revoltierenden Pen-näler spottete daher Karl Marx in seiner Schrift von 1852 »Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte«, dass...

Camille Desmoulins, Danton, Robespierre, St. Just, Napoleon, die Heroen wie die Parteien und die Masse der alten französischen Revolution in dem römischen Kostüme und mit römischen Phrasen die Aufgaben ihrer Zeit, nämlich der Herstellung der bürgerlichen Gesellschaft vollbrachten.¹⁰

Die Grundlage von allem bildeten die übersetzten römischen Klassiker, Livius, Cicero, Vergil. Vor allem jedoch der Grieche Plutarch, der bereits Roms Geschichte als die Erneuerung oder zweite Auflage der Geschichte Athens beschrieben hatte, und der in seinen βίαι παράλληλοι, den Parallelbiographien, die leitenden mythischen und historischen Figuren Griechenlands und Roms, Theseus und Romulus, Demosthenes und Cicero, Perikles und Fabius Maximus, Alexander

¹⁰ Karl Marx, Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte. In: Ders. / Friedrich Engels, Gesamtausgabe. MEGA, Bd. 11. Werke, Artikel, Entwürfe Juli 1851 bis Dezember 1852. Boston 1985, S. 96–189, hier S. 96.

den Großen und Caesar, als Zwillinge einer gleich oder ähnlich ablaufenden Wiederholungsgeschichte dargestellt hatte. Sowohl Hegels Feststellung in seinen »Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte«, dass sich die Staatsumwälzungen in der Weltgeschichte durch Wiederholungen ins Recht setzten,¹¹ als auch die Anknüpfung von Marx, der angesichts des Staatsstreichs von Napoleons Neffen Louis Napoleon hinzufügte, dass diese Wiederholung einmal als Tragödie und einmal als Farce gespielt würden, nahmen die Plutarchische Lesart der Dinge auf. Erst recht hatte der Herrscher der Welt, Napoleon, den Plutarch gelesen, und er betrachtete seinen Auftritt in der Weltgeschichte als Wiederkehr und Vollendung von Gaius Julius Caesar, dessen Schriften er gleichfalls sorgfältig studiert hatte. Aber man kann sagen, dass alle Gebildeten im 18. und 19. Jahrhundert Plutarch gelesen haben, er war der meistgelesene antike Autor dieser Zeit. Auch Goethes Gedanke, dass sich in Erfurt 1808 die biblisch-historische *Ecce-homo*-Szene wiederholte, ist von diesem Studium beeinflusst. Die Spuren dieser einflussreichen, aber auch verführerischen intellektuellen Vorstellung, dass die Geschichte solche Reprisen aufführt, finden sich nicht nur bei Goethe, Hegel oder Marx, sondern bereits bei Friedrich Schiller. Er schickt seinen Dramenhelden Karl Moor als Plutarch-Leser auf der Bühne, lässt ihn die Geschichten von den »großen Menschen« preisen und über das »schlappe Kastratenjahrhundert« wettern. Ebenso empfahl Friedrich Nietzsche, der Karl Moors Kastraten-Wort seinem Wortschatz einverleibte, das Plutarch-Studium und rief im § 6 der Unzeitgemäßen Betrachtung »Vom Nutzen und Nachteil der Historie« seine Leser dazu auf: »Sättigt eure Seelen an Plutarch und wagt es an euch selbst zu glauben, indem ihr an seine Helden glaubt.«¹² Wer wird nicht vermuten, dass dieser Plutarch-Glaube auch in Nietzsches Gedanken zur »ewigen Wiederkehr des Lebens« hineinwirkte.

Noch einmal: Die Reinszenierungen Griechenlands in der Römischen Republik und später im Römischen Imperium Frankreichs nach 1789 setzten von Philologen betreute und kritisch kommentierte Klassi-

¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion: Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a.M. 1969–71, Bd. 12, S. 380.

¹² Nietzsche, KSA Werke (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 295.

kerausgaben voraus. Es waren die Lehrbücher der großen Politik. Das berühmte Wort Napoleons gegenüber Goethe »La politique, c'est de la fatalité«¹³ ist ein aus Tragödienlektüren zitiertes Schulwissen. Der von Napoleon tief beeindruckte Goethe nannte es »wahre Fragestücke aus dem Kaiserkatechismus«. ¹⁴ Napoleon war fest davon überzeugt, dass man die antiken Autoren und ihre modernen Nachahmer kennen müsse, um in der Weltgeschichte eine Rolle zu spielen. Er hatte ganze Tragödien auswendig gelernt und zitierte sie gerne. So deklamierte er bei passender Gelegenheit aus Corneilles Tragödie »Cinna« den Vers, der sein Machstreben aus Göttersicht feierte: »Tous ces crimes d'État qu'on fait pour la couronne, / Le ciel nous en absout, alors qu'il nous la donne.«¹⁵ Der Erfolg, der das politische Verbrechen mit der Königskrone belohnt, erteilt die Absolution. Das Motiv seines Klassikerstudiums erläuterte Napoleon nach dem Protokoll Talleyrands ebenfalls seinem Besucher Goethe: »une bonne tragédie doit être regardée comme l'école la plus digne des hommes supérieures!«¹⁶ Die Tragödie, das ist die hohe Schule der Großen. Aber, und damit kehren wir zu Nietzsche zurück: Man musste die antiken Autoren als *Voilà-un-homme*-Mann lesen, man musste als hochbegabter *Voilà-un-homme*-König oder General aus dem edlen Lehm der *hommes supérieurs* in die Tragödienschule gehen. Man könnte auch doppeldeutig hinzufügen: Die Philologie musste *friderizianisch* werden, und Nietzsche war ein solcher preußisch getaufter Friedrich.

Aber Mitte des 19. Jahrhunderts drohte die deutsche Philologie ihre *friderizianische* Größe und europäische Vorherrschaft allmählich einzubüßen. Bereits während seines Studiums der Philologie in Bonn und Leipzig entwickelte Nietzsche ein ambivalentes Verhältnis zu seiner Wissenschaft. Zunehmend verachtete er die Philologie als uninspiriertes Handwerk und verunglimpfte ihre Vertreter als gedankenarme

¹³ Die franz. Quelle: Charles Florange / A. Wunsch, *Entrevue de Napoléon Ier et de Goethe* (1808). *Suivi de l'entretien avec Wieland*. Paris 1932, S. 12. Deutsch: *Goethes Gespräche* (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 539.

¹⁴ Ebd., S. 547.

¹⁵ *Mémoires du prince de Talleyrand*. Publiées avec une préface par le duc de Broglie de l'Académie française, Bd. 1 (1754–1808). Paris 1891, S. 404.

¹⁶ Ebd., S. 442.

Bücherwälzer. Gerade auf die Metonymie für alle philologische Tätigkeit, die *Konjektur*, türmte er gerne seine Vorbehalte. Im Jahre 1864, als er seine Abhandlung über die Sprüche des griechischen Dichters Theognis von Megara redigierte, klagte der junge Nietzsche gegenüber seinem Studienfreund Hermann Mushacke, wie sehr er an dieser »philologischen Holzhackerei« litte.¹⁷ Nicht weniger herablassend fiel die Bemerkung vom »Conjekturenwebstuhl«¹⁸ aus, oder sein Spott über die an den Gymnasien herangezuchteten »Conjekturen-Wüstlinge«,¹⁹ die »vergraben unter Dialekten, Etymologien und Conjekturen, ein Ameisenleben führen«.²⁰ Er lästerte in einem Brief an den Freund Erwin Rohde über seine Kollegen, ihre »abgestandenen Conjekturen«, ihre »Conjekturenritte«, die »Scheidemünze« ihrer Conjekturen²¹ und er nannte sich auch einmal selbstironisch einen »Conjekturen-Dachshund«, der kein »ehrliches Gewerbe« betreibe.²²

Der Riss, den Nietzsche in der Disziplin der Philologie feststellte, spaltete auch – nimmt man das Wort aus »Jenseits von Gut und Böse« ernst – die Weltgeschichte. Jedenfalls teilte sich die philologische und die historische Gegenwart in zwei Kontinente: Die eine war in Nietzsches Auge bewohnt von *friderizianischen*, nordpolfähigen, mit Napoleonischen *Voilà-un-homme*-Gütesiegeln prämierten Männern. Und auf der anderen Seite standen die, man müsste sagen: »unmaskulinischen« Halb Männer. Und weil sie namenlose Spottgestalten ihres Geschlechts waren, bedachte sie Nietzsche in einem Hagel von herablassenden Namen und Benennungen: Er nannte sie »wimmelndes Philologengezucht«,²³ bezeichnete sie als Eunuchen, Castrirte, Beschnittene, Femininische, Impotente oder auch als Hermaphroditen.

Man sieht also, dass Nietzsches *philologische* Welt, die zugleich ein gesteigerter historischer und metaphysischer Schauplatz ist, nicht durch

¹⁷ Brief vom 14. März 1866, Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe*. Kritische Studienausgabe. KSA. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1986, Bd. 1, S. 116.

¹⁸ Nietzsche, KSA Werke, Bd. 7, S. 438 (19/53).

¹⁹ Ebd., Bd. 1, S. 705.

²⁰ Ebd., S. 706.

²¹ Brief vom 3./4. Mai 1868, Nietzsche, KSA Briefe (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 273.

²² Brief vom 22. März 1873, ebd., Bd. 4, S. 137.

²³ Brief vom 20. November 1868, ebd., Bd. 2, S. 344.

die Unterschiede von gut und böse, schön und hässlich, groß und klein, wahr und falsch, erst recht nicht durch weiblich und männlich geteilt ist. Ihre Gegensätze verkörpern sich vielmehr in zwei Prototypen des einen Geschlechts: im Mann und im Nichtmann oder im Nichmehrganzmann. Den *friderizianischen* Gelehrten und sein Mannestum trennt der kontinentale Abstand vom *castrierten* Gelehrten. Immer wieder operiert Nietzsche mit dieser Castrations-Unterscheidung. Er lässt Karl Moors Diktum in zahlreichen Varianten über seine Zunge laufen.

Dieser Graben, den er durch die Philologie (und die Weltgeschichte) gehen sah, wurde allerdings noch tiefer, noch abgründiger, als Nietzsche nach der Veröffentlichung seiner »Geburt der Tragödie« im Jahr 1872 von seinen Kollegen aus dem akademischen Stand der Philologen ausgestoßen wurde. Nietzsche wunderte sich ein wenig naiv darüber, dass der von ihm in seiner Tragödienschrift mit Hohn und Spott bedachte Stand der Philologen, Kritiker und Ästhetiker sehr unfreundlich reagierte. Den heftigsten Schlag empfing er aus der giftigen, aber gut begründeten Kritik des jungen Philologen Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, der die Tragödienschrift unter dem Titel »Zukunftsphilologie!« verriss und damit zugleich den Titel von Richard Wagners 1860 erschienen Broschüre »Zukunftsmusik« parodierte. Wilamowitz-Möllendorff forderte am Ende seines Verrisses den Verfasser der »Geburt der Tragödie« nachdrücklich dazu auf, vom akademischen Katheder herabzusteigen. Er solle nicht weiter durch Gedankenunsinn und historische Verdrehungen »Deutschlands philologische Jugend« vom rechten Weg abbringen. Denn diese Jugend sollte »in der askese selbstverläugnender arbeit lernen [...], überall allein die wahrheit zu suchen.«²⁴ Und in der Folge blieb tatsächlich die philologische Jugend Nietzsches Basler Vorlesungen fern.

Gewiss stecken in der Tragödienschrift zahlreiche kühne Behauptungen und Irrtümer. Dem Vorwurf fehlerhafter und anachronistischer Thesen in seinem Buch hatte Nietzsche aber längst vorgebeugt. Bereits

²⁴ Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, *Zukunftsphilologie! eine erwidrung auf Friedrich Nietzsches ord. professors der classischen philologie zu Basel »geburt der tragödie«*. Berlin 1872, S. 32.

in den Jahren vor Erscheinen des Tragödienbuches bemängelte er in einem Brief an seinen Freund Carl von Gersdorff die Methoden seiner Disziplin, dass sie zu keiner »erhebenden Gesamttanschauung« der antiken Welt gelange.²⁵ Mit ihrer peniblen Aufmerksamkeit für Lücken, kleine Fehler oder Ungereimtheiten in der Überlieferung stünden die Philologen viel zu nahe vor dem Bild des Altertums, so dass sie immer nur einzelne Ölflecken betrachteten, statt an den »großen kühnen Zügen das ganze Gemälde zu bewundern.« Wie sich aber in der »Gesamttanschauung« das Bild der Antike darstellt, das deutete Nietzsche Ende 1872 in seinem Cosima Wagner gewidmeten Aufsatz »Homer's Wettkampf« an. Danach war die griechische Kultur keineswegs von Humanität und Bildung geprägt, wie es der neue *common sense* der Humanwissenschaften lehrte, sondern von Neid, Rivalität und grausamem Kampf. Nietzsches Ikonoklasmus der rosigen Antikenbilder konnte sich auf die Kriegs- und Gräuelszenen Homers berufen, auf dessen »wollüstige Grausamkeit« und das »volle Ausströmenlassen des Hasses«²⁶, etwa wenn Achill den Leichnam Hektors um die Mauern Trojas schleift. Alle Affekte, die die Christen, genauer: die »feige, femininische und zuckersüße Bande«,²⁷ wie Nietzsche im »Antichrist« sagt, im modernen Zivilisationsprozess domestizierten, wurden von den Griechen als völlig natürlich angesehen, weil es die Eigenschaften ihrer Götter waren: grausam, neidisch, eifersüchtig, aber auch hochmütig und häufig von Hybris getrieben. Dieses alte Griechenland Homers war nicht die Welt der gehobenen Menschenliebe und der schönen Seelen, wie es die Klassiker und ihre akademischen Nachbeter an Universitäten und Gymnasien lehrten, sondern ein Kosmos blutiger, schreckenerregender, allerdings auch hochlebendiger, jauchzender oder zu Tode betrübter Kräfte. Dort kannte man das Furchtbare und die blutigen Niederlagen, aber auch den Jubel und den strahlenden Triumph. Erst später hätten die Griechen Formen zur Hegung des Agonalen entwickelt, indem sie ihre Kultur der Wettkämpfe schufen, wo Künstler, Redner, Sophisten, Ringer und Athleten ihre Kräfte maßen. Doch

²⁵ Brief vom 6. April 1867, Nietzsche, KSA Briefe (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 209.

²⁶ Nietzsche, KSA Werke (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 784.

²⁷ Ebd., Bd. 6, S. 246.

dem Sieger und dem Triumphator gebührte es, betont Nietzsche, nicht dauernd auf dem Piedestal zu stehen; sonst traf ihn der tödliche Neid der Götter.

Die alten Homerischen Wettkämpfe waren aber kein Spiel, sondern gingen auf Leben und Tod. Nicht Nietzsche, wohl aber Giorgio Colli hat in seinem wunderbaren kleinen Buch »Die Geburt der Philosophie«²⁸ von einem solchen Wettkampf erzählt, in den sich der Weise Homer verwickeln ließ. Die älteste vorsokratische Weisheit, erklärt Colli ganz im Sinne Nietzsches, zeigte ihre Überlegenheit darin, dass sich die großen Weisen, die Vorgänger der Philosophen, schwere Rätsel stellten und sie lösten. Daher auch rührte der Ruhm des Rätsellösers Oedipus. Doch es stand dabei alles auf dem Spiel. Denn als Oedipus das Rätsel der Sphinx löste und sagen konnte, welches Tier morgens auf vier, mittags auf zwei und abends auf drei Beinen geht, da war die Sphinx vernichtet, um nicht zu sagen: Sie war kastriert. Colli erzählt nun die mythische Anekdote, wie der Weise Homer, als er einmal auf die Insel Ios kam, von Fischern vor ein Rätsel gestellt wurde: Die Fischer saßen mit leeren Netzen am Strand und lausteten sich. Als Homer sie fragte, was sie denn gefangen hätten, antworteten sie mit einem Rätselsatz und sagten: »Was wir gefangen haben, haben wir zurückgelassen, und was wir nicht gefangen haben, tragen wir bei uns.«²⁹ Damit spielten sie darauf an, dass sie die Läuse, die sie gefangen und getötet hatten, weggeworfen hatten, während sie die noch nicht gefangenen Läuse weiter in den Kleidern trugen. Der Überlieferung nach starb Homer aus Verzweiflung und Scham darüber, dass er das Rätsel nicht hatte lösen können.

Das ist ein Beispiel für den archaischen agonalen und gefährlichen Charakter der Wettkämpfe im alten Griechenland. Es ging um Leben und Tod, aber technisch ging es beim Lösen der Rätsel darum, die passende Konjektur zu finden, die plausible Ergänzung für die Rätselfrage, die der Form nach ein unvollständiger Text ist. Und so notierte sich Nietzsche auch 1875, dass die Tätigkeit der Philologen nichts

²⁸ Giorgio Colli, *Die Geburt der Philosophie*. Aus dem Italienischen von Reimar Klein. Frankfurt a.M. 1981, S. 57ff.

²⁹ Ebd., S. 57.

anderes sei als ein »Rebusrathen«.³⁰ Mit Blick auf die Homerischen Wettkämpfe und mit Blick auf die Wettkämpfe der Philologen ging es nicht um irgendeine Lösung, sondern um die Lösung, die das Leben weiter ermöglicht. Man kann auch in Nietzsches Begriffen sagen: Es ging um eine Lösung des Rätsels, die den Mann nicht zum Kastraten machte. Oder in einem Wort aus »Also sprach Zarathustra«, das Nietzsche auch noch einmal in »Ecce homo« anführt: »[...] wie ertrüge ich es Mensch zu sein, wenn der Mensch nicht auch Dichter und Räthselrathen und Erlöser des Zufalls wäre?«³¹ Die Lösung war aber nur dann erraten, die Konjektur war nur dann passend, wenn auch sie in den Lebensgrund der griechischen Kultur hineinreichte.

Es war nun Nietzsches kühne spekulative Konjektur, dass er dieses alte Griechenland aus seiner literarischen Überlieferung heraus als eine Lebensform deutete, deren Wesen Streit, Krieg, Hader, Neid gewesen ist. Aller Zwiſt, das allseitige heftige Verlangen nach Ruhm und Macht, wurden in Krieg und Wettkampf ausgefochten, wozu ganz gleich der Agon der Dichter gehörte. Daher nahm er gegen die hämische Kritik der konjekturritterlichen Kollegen für sich in Anspruch, dass er in seinem Panorama des alten Hellas das griechische Wesen als Ganzes verstanden und erklärt hatte. Es ging nicht um Einzelheiten und Kleinigkeiten, es ging nicht um verstreute Flecken, es ging um das große Bild. In diesem Sinne notierte sich Nietzsche 1876: Man kann »[...] eine Sophokleische Tragödie an 100 Stellen falsch verstehen und an vielen verdorbenen Stellen einfach vorübergehen, aber doch die Tragödie besser verstehen und erklären [...] als der gründlichste Philologe [...]«³² Und das heißt: Man kann auf 100 Konjekturen verzichten, wo vielleicht im Detail der Sinn fraglich ist, dennoch vermag man das Ganze einer Tragödie richtig zu verstehen. Doch was heißt »verstehen«?

Noch zehn Jahre nach dem Erscheinen der »Geburt der Tragödie« betonte Nietzsche im »Versuch einer Selbstkritik«, den er der Neuausgabe vorausschickte, dass dieses Buch eine Antwort auf das Rätsel

³⁰ Nietzsche, KSA Werke (wie Anm. 7), Bd. 8, S. 23 (3/31).

³¹ Ebd., Bd. 6, S. 348.

³² Ebd., Bd. 8, S. 333 (19/5).

geben wollte: »Was ist dionysisch«? Aber er räumte auch ein, dass er diese Frage besser als Dichter oder vielleicht als Philologe hätte bearbeiten sollen. Am Ende habe er die Frage in seinem Buch nicht wirklich beantwortet, das Rätsel nicht gelöst; immerhin habe er jedoch erkannt, dass hier ein Rätsel vorlag. Und daher schrieb er im Rückblick, das Buch sei schwerfällig, peinlich, bildersüchtig und »verzuckert bis zum Femininischen«.³³ Es war kein *friderizianisches* Werk.

Die »Gesamtschau« in der »Geburt der Tragödie« zeigt die antike griechische Welt nicht durch die manichäische Teilung von Gut und Böse gespalten, ebenso wenig durch den szientifischen Gegensatz von wahr und falsch oder den moralischen von recht und unrecht. Sie war vielfach zerrissen, aber sie arbeitete *nicht* daran, ihre löchrigen Netze und Texte wieder zu flicken; die griechische Antike sah die Welt vielmehr durch Zwist zerrissen, durch Kampf, durch Götterflüche geschlagen, von Krieg und Hader heimgesucht. Jedoch wartete sie auf keinen Messias, der alles wieder flicken oder heilen würde, sondern sie suchte danach, das Leben möglich zu machen, indem sie den Zwist als Wesen des Lebens anerkannte und ihn zugleich hegte.

Im Sinne dieses tragischen Tiefenblicks hatten die Fischer aus der eben erzählten Homer-Anekdote keine Fische gefangen, weil ihre Netze zerrissen waren. Und da sie keine wirklichen, sondern fiktive Fischer waren, die in einer Anekdote auf Leben und Tod auftraten, hatten sie ihre Netze auch nicht geflickt, sondern vorderhand das nächstliegende Lebensübel bekämpft, nämlich die Flöhe. Der tragische Denker, als den sich der frühe Nietzsche sieht, glaubt einfach nicht an die Reparatur der Netze und Gewebe.

Das führt zu dem erstaunlichen polemischen Aphorismus von den »Castraten am Conjekturenwebstuhl«.

Dieses Wort hat Nietzsche auf die philologischen Kollegen und unfähigen Leser seiner »Geburt der Tragödie« gemünzt. Und zwar in einer Notiz des Jahres 1873:

Die Philologen dieser Zeit haben sich als unwürdig erwiesen, mich und mein Buch zu sich rechnen zu dürfen. [...] Das was sich jetzt »Philologe« nennt [...], möge auch diesmal mein Buch übersehen: denn es ist männli-

³³ Ebd., Bd. 1, S. 14.

cher Natur und taugt nicht für Castraten. Denen geziemt vielmehr am Conjekturenwebstuhl zu sitzen.³⁴

Was aber machen die unwürdigen Philologen und Castraten am Conjekturenwebstuhl? Die aus dieser Perspektive sich aufdrängende Rebusrätsellösung: Sie arbeiten an dem großen, von Nietzsche zerrissenen Gewebe der schlüssigen historischen Fiktionen. Erinnern wir uns noch einmal daran, dass in Nietzsches Charakteristik die Philologen an keiner verdorbenen Stelle in ihren Texten vorübergehen können so wie die Frommen vor jedem Kreuz niederknien müssen. Sie verstehen das Ganze nicht und versuchen daher, mit Hilfe von Konjekturen die defekten Textgewebe wieder zu reparieren. Akustisch-moralisch erzeugt das den *femininischen Stimmklang*. Der maskulinische Philologe hingegen, der geschichtsmächtige *Voilà-un-homme*-Philologe, sieht, dass alle Texte zerrissen sind, und sie sind es, weil die Welt zerrissen ist. Das ist Nietzsches intuitives Bild der antiken Welt, die keinen kohärenten Text kennt. Daher kann der maskulinische Philologe auch das Rätsel des Dionysos lösen, denn es ist das Rätsel des von Mänaden zerrissenen Gottes, der wie alle Götter das religiöse Verständnis der Welt verkörpert. Und musikalisch wird diese zerrissene Welt in Dissonanzen vernehmbar.

Es ist daran zu erinnern, dass in Nietzsches Philologie etwas auf dem Spiel steht, dass es – historisch gesehen – um alles geht. Seine Philologie *versteht*, dass die geschichtliche Welt und die überlieferten Texte in ihrer Faktur kongruent sind. Und da diese Philologie zugleich für sich in Anspruch nimmt, die hellenische Kultur, die wahre Natur in ihren tragischen und erhabenen Zügen richtig oder vielmehr gesteigert erfasst zu haben, steht mit den historischen und philologischen Texten zugleich die metaphysische Wahrheit auf dem Spiel. Daher hat jeder Eingriff, erst recht jede Deutung, das Verstehen, eine gleiche Wirkung wie eine große Tat oder eine Schlacht. Darum sind der Philologe Goethe und der Krieger Napoleon beide Herren der Welt.

Der Herr der Welt Napoleon wusste allerdings genau, dass er, um die Welt zu beherrschen, auch die Texte und Überlieferungen beherrschen musste. Erst recht die Tragödienliteratur, die die Schule der

³⁴ Ebd., Bd. 7, S. 437f. (19/58).

großen Männer ist. Daher hat Napoleon nicht nur Corneille-Tragödien auswendig gelernt, sondern in Erfurt Goethe dringlich gebeten, nach Paris umzusiedeln und Voltaires republikanisches Drama »La mort de César« im monarchistischen Sinne, im Sinne des Cinna-Wortes, umzuschreiben. Das Angebot unterbreitete er nach einer Aufführung dieses Dramas, denn in diese »Schule der großen Männer« hat Napoleon noch im Oktober 1808 alle nach Erfurt gefluteten Könige und Fürsten geschickt. Das Drama wurde im Weimarer Theater mit dem großen Talma in der Hauptrolle von der eigens aus Paris angereisten Comédie Française aufgeführt. Immer noch dauerte die Epoche der Französischen Revolution fort, wo im Bewusstsein der Akteure erneut die römische Geschichte aufgeführt wurde. Und eben darum wollte Napoleon Voltaires César-Tragödie bearbeiten lassen, allerdings mit dem Hintergedanken, dass *gerade sie* sich nicht noch einmal wiederholen sollte. So operiert »maskulinische« Philologie: Das Lehrbuch der Geschichte umschreiben. Jetzt sollte es erst auf der Bühne und dann in der Weltgeschichte richtig laufen! Goethes Bearbeitung von Voltaires »La mort de César« sollte eine Tragödienkonjektur werden, das heißt: eine verbesserte, um das Misslingen gekürzte Version des Cäsarschicksals! Denn Napoleon hatte in einem Gespräch mit dem großen Schweizer Historiker Johannes von Müller auf die Frage, was wohl Cäsar unternommen hätte, wenn die Verschwörer gescheitert wären, geantwortet: Er hätte die Parther bekriegt, die aus dem Osten drohende Gefahr gebannt. Müller verstand das als Ankündigung des Krieges gegen Russland, als Vollendung dessen, was Cäsar nicht mehr vergönnt war. Plutarch hätte seine Doppelbiographie Cäsar / Napoleon mit der Pointe versehen können, dass der Zwilling auf dem Schlachtfeld Cäsars Plan abschließen konnte, Russland zu besiegen.

Als Napoleon 1798 zu seinem Feldzug nach Ägypten aufbrach, nahm er eine ganze Bibliothek von mehr als 3000 Bänden mit.³⁵ Sie enthielt den Kanon der damaligen Literatur und Wissenschaft: Physik, Chemie, Astronomie, Architektur, Militärkunst, aber auch Philosophie, Moral, Literatur und Trivialromane wie zum Beispiel Baculard d'Arnauds »Fanni ou l'heureux repentir« oder »Mes loisirs utiles ou les

³⁵ Victor Audibert, Les livres de Bonaparte à Marseille. Marseille 1926.

plaisirs de la vertu«. Sehr fleißige Philologen haben sogar in den später von der Bibliothek in Marseille verwahrten, übrig gebliebenen Bänden nach Kaffeeflecken und Lesezeichen als Spuren von Napoleons Lektüren gesucht, um vielleicht am historischen Konjekturenwebstuhl die letzten Rätsel der Bonaparte-Politik zu lösen. Da wird erneut das gemeinsame Schicksal von Philologie und Weltgeschichte offenkundig!

Der Castrat am Konjekturenwebstuhl ist eine emblematische Gestalt in Nietzsches Denken. Er tritt dort auf, wo falsche Gewebe und trügerische Konjekturen fatale historische Wirkungen verursachen können. Der Castrat ist eine Gegenfigur zu allem, was Nietzsche der *Voilà-un-homme*-Männlichkeit zutraut. Nietzsche füllt das Label des *friderizianischen* Männlichen mit eine Serie von Paradigmen, die nichts Gender-Klischeehaftes haben: In »Jenseits von Gut und Böse« zählt er dazu: Skepsis, Unerschrockenheit des Blicks, Tapferkeit, Härte der zerlegenden Hand, zähen Willen [...] zu vergeistigten Nordpol-Expeditionen.³⁶ Denn die Völker in seiner gesteigerten geschichtlichen Welt teilen sich nicht in Männer und Frauen, an denen die Geschlechterklischees hängen, sondern sie teilen sich in Castrierte und Unerschrockene, in Conjekturenritter und unbezwingliche Charaktere, in Netzflicker und dionysische Rätselrater. Es sind Unterschiede intellektueller Unerschrockenheit, die das Lesen der Texte und Urkunden, das Auslegen der Geschichte und das Wagnis umfasst, den Blick in den tragischen Abgrund der Welt zu werfen.

Die drei Domänen, Geschichte, Literatur und Metaphysik, teilt Nietzsche jeweils in die Herrschafts- und Vorstellungsreiche des emblematischen Castraten und des unerschrockenen Gegenparts auf. Fraglos geht es dabei um die *geistige* Castration, um ein Wort aufzugreifen, das der Apostel Paulus zur Umdeutung des jüdischen Gesetzes und der körperlichen Beschneidung eingeführt hat. So ließe sich verkürzt sagen, dass bei Nietzsche *Castration* als Bild für die christlich-jüdische Unterwerfung der antiken Welt steht. Hier nur einige wenige Fundstellen aus der großen Zahl an Belegen dafür.

Seine lebenslange Polemik gegen den falschen Gegensatz von Gut und Böse hat Nietzsche zuletzt auf eine Kritik an der Sprache und an

³⁶ Nietzsche, KSA Werke (wie Anm. 7), Bd. 5, S. 143.

den Begriffen der Moral zugespitzt. In der »Genealogie der Moral« und noch wortmächtiger im »Ecce homo« legt er dar, wie die christliche Moral alle natürlichen Instinkte, die Sinnlichkeit, den Stolz, die Herrschsucht, denunzierte, um das »Heerdentier«, den »guten Menschen« zu züchten. Dies lief auf nichts anderes hinaus, als die »Menschheit zu *castriren*«. ³⁷ Wohlgermerkt die Menschheit! Frauen und Männer. Und diese Zurichtung zu Herdentieren erfolgte seiner Analyse nach als ein *Castriren* an Worten und Namen. Der wahre oder natürliche Mensch, erklärte er, hieß nicht mehr »stolz« oder »herrschsüchtig«. Diese Attribute wurden ihm entrissen. Eine historische Zungenwäsche. Danach nannte er sich aber auch nicht »schwach«, sondern er schmückte sich mit dem Attribut »gut«, wie es im § 17 des »Antichrist« heißt. ³⁸ Das Projekt der »großen Politik«, seine Umwertung aller Werte, vollzog Nietzsche als Sprachkritik, denn der »Sprachgebrauch der modernen Moralität ist durch die *niedereren Menschen* gemacht, die den Blick von unten herauf zur Moralität haben«. ³⁹ Zwanghaft gaben sie den Dingen falsche Namen, bis zu den höchsten Begriffen: Die Menschheit »hat endlich ihre Verzweiflung, ihr Unvermögen ›Gott‹ genannt«. ⁴⁰ Das Wort in Anführungszeichen ist die aktive Umwertung. Denn seine große Sprachpolitik betrieb Nietzsche auch typographisch, indem er alle Wörter, Begriffe und Namen, die es umzuwerten galt, in Anführungszeichen setzte. In Gänsefüßchen sind sie nur noch lexikalische Gespenster. Auch das ist Philologie, fridericianische Philologie. Sie ist große Gedankenpolitik, die der gesamten »deutschen Philosophie« ein »Anrecht auf Gänsefüßchen« einräumte. ⁴¹ Jacques Derrida sprach daher in seinem Vortrag über »Nietzsches Stile« von der »epochalen Herrschaft der Anführungszeichen«. ⁴² Mit den Anführungszei-

³⁷ Ebd., Bd. 6, S. 369. Hervorhebungen durch Sperrungen in den Zitaten aus Nietzsches Werken sind hier und im Folgenden wiederholt durch Kursivierungen ersetzt.

³⁸ Ebd., S. 183.

³⁹ Ebd., Bd. 11, S. 54 (25/155).

⁴⁰ Ebd., S. 559 (10/174).

⁴¹ Ebd., Bd. 5, S. 26.

⁴² Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*. Paris 1978, S. 86. – Ein weiterer einschlägiger Beitrag auf dem berühmten Nietzsche-Kolloquium in Cérisy-La-Salle 1972: Eric Blondel, *Les guillemets de Nietzsche: Philologie et généalogie*. In: *Nietzsche aujourd'hui*, Bd. 2. *Passion* (Publication du Centre Culturel de Cérisy-La-Salle). Paris 1973,

chen erhält zum Beispiel der »gute Mensch« eine typographische Konjektur, man könnte sagen: er wird als kastriert markiert. Hier nimmt das Wort Konjektur neben der Bedeutung »Ergänzung« auch den semantischen Wert »Entgänzung« auf. Solche *Castration* durch Umbenennung hat, wie man eben lesen konnte, nicht nur die Menschheit, sondern auch »Gott« und die Götter heimgesucht. So heißt es im »Antichrist« aus dem Jahr 1888: »Die *widernatürliche* Castration eines Gottes zu einem Gotte bloß des Guten läge [...] außerhalb jeder Wünschbarkeit. [...] Was läge an einem Gotte, der nicht Zorn, Rache, Neid, Hohn, List, Gewaltthat konnte.«⁴³

Hier nun wendet sich Nietzsches Blick wieder auf das Kampffeld der Geschichte. Wenn ein Volk den Glauben an seine Zukunft verliert, wenn es keine Nordpolabenteurer, vor allem keine fridericianischen Philologen mehr hervorbringt, das heißt, um den Schlüsselbegriff zu allem Erkennen anzuführen: wenn es dem *Willen zur Macht* entsagt, dann entreißt es auch seinen Göttern ihre wahren Attribute. Sie werden umbenannt, wodurch sie, wie es in »Der Antichrist« heißt, an »ihren männlichsten Tugenden und Trieben« beschnitten werden.⁴⁴ Dem Bild der »beschnittenen Götter« korreliert keine mythische oder religiöse Vorstellung. In dem wilden, blutigen Göttergezänk, von dem Hesiod in der »Theogenie« berichtet, wurde auch ein Gott fleischlich kastriert, nämlich Uranos durch seinen Sohn Kronos. Die »geistige Kastration« hingegen ist philologische Chirurgie, sie erfolgt durch Umbenennungen und Attributstausch: So vollzieht sie die Gegenerlösung von der negativ umgestülpten Metaphysik der christlichen »Corruption« der antiken Welt. Sie markiert die philologischen Manipulationen, die entstellten Adjektive und substantivierten Adjektive: Das war der Sprachgebrauch der eben erwähnten »feigen, femininischen, zuckersüßen Bande«. Und die Corruption der Sprache wird von den Schwärmerischen, Idealistischen, *Femininischen*, Hermaphroditischen fortgesetzt.

Genau das ist auch das Werk der gelehrten Castraten am Conjekturenwebstuhl. Sie weben und flicken und verknoten falsche Namen, Be-

S. 153–178. – Allen voran jedoch: Martin Heidegger, Nietzsche, Bd. 1. 6. Aufl. Pfullingen 1998, S. 210, 459, 486.

⁴³ Nietzsche, KSA Werke (wie Anm. 7), Bd. 6, S. 182.

⁴⁴ Ebd., S. 183.

griffe und Deutungen, um das trügerische Textgewebe der religiösen Illusionen instand und kohärent zu halten, damit kein Christenfisch hindurchschlüpfen kann.

Eine letzte Bemerkung zu dem großen Thema der Interpretation bei Nietzsche.⁴⁵ Wer anders als die Philologen interpretieren? In der »Genealogie der Moral« warnt Nietzsche daher vor den Philosophen, die widersprüchliche Begriffe wie »reine Vernunft« oder »Erkenntnis an sich« in die Welt gebracht haben. Er warnt explizit und er warnt typographisch, indem er auch diese kontaminierten Begriffe in Anführungszeichen setzt. Die Begriffe sind Fehldeutungen oder genauer: Fehlsichten. Es gibt auch castrirte Augen, wie das Schicksal des Oedipus lehrt. Das Erkennen nutzt in unserer philosophischen Rhetorik stets die Semantik des Sehens, wie Idee, Spekulation, Perspektive, Eidetik, und die Gegenstände der Erkenntnis bewegen sich im visuellen Feld. Wie aber lässt sich regulieren, dass richtig gesehen wird und damit in der Folge richtig interpretiert wird? In der »Genealogie der Moral« stellt Nietzsche diesen Zusammenhang her: zwischen philosophischem Sehen und Castration:

[...] Es giebt *nur* ein perspektivisches Sehen, *nur* ein perspektivisches ›Erkennen‹; und *je mehr* Affekte wir über eine Sache zu Worte kommen lassen, *je mehr* Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, um so vollständiger wird unser ‚Begriff‘ dieser Sache, unsre ›Objektivität‹ sein. Den Willen aber überhaupt eliminiren, die Affekte sammt und sonders aushängen, gesetzt, dass wir dies vermöchten: wie? hiesse das nicht den Intellekt *castriren*?...⁴⁶

Bei allem Interpretieren, das im Sinne des Willens zur Macht stets einem perspektivischen Sehen folgt, bei der Tätigkeit des Philologen sind unvermeidlich und notwendig auch Triebe, neidische, lüsterne, eifersüchtige, stolze, böse, großmütige »Instinkte« mit im Spiel. Daher ist es keineswegs ausgemacht, dass die Affekte Irrtümern und Illusionen entgehen, wenn sie das Interpretieren anleiten. Die Täuschung ist nur dann Folge der Selbstverstümmelung, wenn der Interpret, der Philolo-

⁴⁵ Vgl. Hendrik Birus, »Wir Philologen...«. Überlegungen zu Nietzsches Begriff der Interpretation. In: *Revue Internationale de Philosophie* 38, 1984, S. 373–395.

⁴⁶ Nietzsche, *KSA Werke* (wie Anm. 7), Bd. 5, S. 365.

ge um seine Affekte gekürzt ist. Wenn er spricht, dann vernimmt das feine Ohr den »femininischen Stimmklang« in dieser Philologie.

Und damit geht der Blick also noch einmal auf die Urszene in Erfurt zurück, auf die kaiserlich-goethesche Urszene mit dem weltherrscherlichen Ruf des Erstaunens, dem unsterblichen Zitat, auf das »*Voilà un homme*«, das in vielen Goethe-Ohren wie die Wiederholung oder wie eine Parodie des *Ecce homo* vom Richterstuhl des Pilatus in Jerusalem klingt. Vor dem Panorama der deutschen Geschichte, wo über das Schicksal der Bücher, der Natur, der Texte entschieden wird, wo die Castraten am Conjekturenwebstuhl spinnen, erfassen Nietzsches Augen eine Restitutionsszene: Der Herr der Welt, der französische Kaiser und Antichrist, gibt dem Deutschen seinen fridericianischen Phallus zurück.

Komische Kuren

Eine Lektüre von Arthur Schnitzlers »Professor Bernhardi« vor dem Hintergrund von Molières Arzt-Stücken

Arthur Schnitzlers 1912 uraufgeführtes Drama »Professor Bernhardi« trägt die Gattungsbezeichnung Komödie. Entgegen dieser Zuordnung hat die Forschung wiederholt auf die Bezüge des Stücks zur Tragödie verwiesen, was sie unter anderem mit dessen Form begründet: »Professor Bernhardi« konstituiert sich aus fünf Akten. Egon Schwarz bemerkt etwa, dass es sich bei einer fünftaktigen Komödie eher um eine Seltenheit handle,¹ und Konstanze Fliedl äußert die Beobachtung, dass die »fünf Akte [...] das alte Tragödienschema auf eine raffinierte, leise parodistische Weise [spiegeln]«. ² Der vorliegende Beitrag unternimmt nun den Versuch, die Gattungsbezeichnung von »Professor Bernhardi« als Komödie wieder stärker zur Geltung zu bringen. So eröffnet die fünftaktige Struktur nicht nur Bezüge zur Tragödie, sondern auch zur vor allem im romanischen Sprachraum verbreiteten Großen Komödie, deren gattungsbestimmendes Kriterium darin liegt, dass sie sich aus fünf Akten zusammensetzt.³ Die komödiantischen Aspekte von »Professor Bernhardi« blieben bisher wohl deshalb eher unterbelichtet, da das Stück etliche biographische Bezüge aufweist. Der in »Professor Bernhardi« verhandelte Fall enthält offensichtliche Parallelen zu einem Vorkommnis, in das Arthur Schnitzlers Vater, Arzt für Laryngologie, an der von ihm mitbegründeten Allgemeinen Poliklinik

¹ Vgl. Egon Schwarz, Die gebrechliche Beschaffenheit individualistischer Ethik oder Der doppelte ›Scherenschnitt‹ in Arthur Schnitzlers Professor Bernhardi. In: Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck. Hg. von Hans Dietrich Irmscher und Werner Keller. Göttingen 1983, S. 71–77, hier S. 75.

² Konstanze Fliedl, *Professor Bernhardi*. Integrität und Intrige. In: Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen. Hg. von Hee-Ju Kim und Günther Saße. Stuttgart 2007, S. 148–158, hier S. 148.

³ Für eine Definition der *grande comédie* vgl. den Abschnitt ›Le triomphe de la grande comédie‹ in Pierre Voltz, *La Comédie*. Paris 1964, S. 58–64.

verwickelt war.⁴ Zudem war Schnitzler selbst, bevor er eine literarische Laufbahn einschlug, praktizierender Arzt.

Die im Zentrum von »Professor Bernhardi« stehende Arzt-Figur unterhält allerdings nicht nur Bezüge zu Schnitzlers Biographie, sondern auch zur Literaturgeschichte. Bei ihr handelt es sich um eine in der Komödientradition fest verankerte Figur. Dies mag am privilegierten Verhältnis der Arzt-Figur zur Körperlichkeit des Menschen liegen, das sie sich mit dem Komischen teilt.⁵ In den Stücken des wohl bekanntesten Vertreters der Arzt-Komödie, dem französischen Dramatiker Molière, sind deshalb Späße Legion, in denen die vermeintlichen Arzt-Figuren Urin trinken,⁶ ihre Profession als Vorwand nutzen, um den Damen an den Busen zu fassen,⁷ und ganz darauf versessen sind, anderen Figuren Einläufe zu legen oder Vomitive zu verabreichen.⁸

Mit der stärkeren Verankerung von Schnitzlers »Professor Bernhardi« in der Komödientradition will der vorliegende Beitrag nicht bloß gattungsgeschichtliche Fragestellungen klären. Vielmehr soll gezeigt werden, dass der Rückgriff auf die Komödie durch die im Stück verhandelte Thematik des Antisemitismus motiviert ist. Die im 19. Jahrhundert sich herausbildenden Rassenlehren begründen eine neue Form des Antisemitismus, der auf den Begriff der Reinheit rekurriert. Vor diesem Hintergrund wird die im Zentrum der Tragödie stehende Katharsis, die eine Reinigung bewirken soll, zunehmend problema-

⁴ Eine ausführliche Darstellung der autobiographischen Bezüge von »Professor Bernhardi« bietet Nikolaj Beiers umfassende Studie zum Judentum und Antisemitismus bei Arthur Schnitzler. Vgl. Nikolaj Beier, »Vor allem bin *ich*...«. Judentum, Akkulturation und Antisemitismus in Arthur Schnitzlers Leben und Werk. Göttingen 2008, S. 297–314.

⁵ Zur Körperlichkeit der Komik vgl. Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Der unerschöpfliche Ausdruck. Einleitende Gedanken. In: Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln. Hg. von Dietmar Kamper und Christoph Wulf. Frankfurt a.M. 1986, S. 7–14, hier S. 7.

⁶ Vgl. Molière, *Le médecin volant*. In: Ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2. Hg. von Georges Forestier und Claude Bourqui. Paris 2010, S. 1089–1103, hier S. 1094; bei der sogenannten »urinoscopie« handelt es sich um eine im 17. Jahrhundert gängige Praxis, vgl. hierzu Patrick Dandrey, *Sganarelle et la médecine ou De la mélancolie érotique. La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Bd. 1. Paris 1998, S. 193.

⁷ Vgl. Molière, *Le médecin malgré lui*. In: Ders., *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 727–766, hier S. 747–749.

⁸ Vgl. Ebd., S. 761; Molière, *L'Amour médecin*. In: Ders., *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 601–632, hier S. 620.

tisch. Die Komödie bietet eine alternative Spielart für das um 1900 in Wien breit diskutierte Konzept der Katharsis an, sodass die Gattung einen angemesseneren Umgang mit der gesellschaftlichen Problematik des Antisemitismus zulässt. Der in der Tragödie durch einen Exzess der Affekte bewirkten Katharsis stellt »Professor Bernhardi« eine der Komödie entsprechende Läuterung entgegen, die durch die kritische Einsicht in die Verhältnisse befördert wird. Damit orientiert sich das Drama an einer Komödienkonzeption, wie sie für die Arzt-Stücke Molières bezeichnend ist, mit denen Schnitzler nachweislich gut vertraut war.⁹

I. Funktion der Medizin in Molières Arzt-Stücken

Georges Forestier bringt die in Molières Stücken wiederholt anzutreffende Arzt-Thematik mit einem äußeren Ereignis in Zusammenhang. Die Mutter des französischen Königs, Anna von Österreich, litt in den 1660er Jahren an einer Krebserkrankung. Die etlichen am Hof tätigen Ärzte trugen mit der Verabreichung von Aderlässen und Abführmitteln lediglich dazu bei, ihren Zustand zu verschlimmern. Erst einem von außen herbeizitierten Arzt aus Lothringen war es beschieden, eine vorübergehende Besserung ihres Zustands zu bewirken. Dieser als Wunder wahrgenommenen Wendung galt es auch in Form eines höfischen Spektakels Ausdruck zu verleihen, bei dem unter anderem Molière für das Unterhaltungsprogramm zu sorgen hatte. In diesem Kontext lieferte er das Stück »L'Amour médecin«.¹⁰ Zur Zeit der Auf-führung kursierte das Gerücht, dass es sich bei dieser Komödie um ein Schlüsselstück handele. Die vier in dem Stück auftretenden Ärzte, die sich in lateinischem Kauderwelsch ausdrücken und darauf beharren, der Patientin Vomitive und Aderlässe zu verabreichen, wiesen

⁹ Vgl. Arthur Schnitzlers Lektüren: Leseliste und virtuelle Bibliothek. Hg. von Achim Aurnhammer. Würzburg 2013, S. 124 u. 226.

¹⁰ Vgl. Georges Forestier, Molière. Paris 2018, S. 308f.

demnach eindeutige Anspielungen auf die vier am Hof tätigen Ärzte auf.¹¹

Wie die Forschung angemerkt hat, ist Molières Rückgriff auf die Arzt-Satire kein Novum, da sie in der Theatertradition ihrer Zeit fest verankert ist.¹² Das Besondere an Molières Umgang mit dieser Tradition liegt jedoch darin, dass er sie eng mit seiner eigenen Poetik verschränkt. Georges Forestier und Claude Bourqui vermuten, dass der prominente Stellenwert der Medizin in Molières Stücken auf eine verdeckte Religionskritik zurückzuführen sei – ein Thema, an das sich Molière nach dem Theaterskandal, den »Le Tartuffe, ou l'Imposteur« auslöste, nicht mehr heranwagte.¹³ Als Beleg dient ihnen der Auftakt des dritten Akts aus Molières »Le Festin de Pierre«. Die in Molières Stücken immer wieder auftretende komische Figur, Sganarelle, fungiert dort als Bediensteter Don Juans und verkleidet sich in einer Szene als Arzt. Die Verkleidung leitet unmittelbar zu Fragen der Religion über. Den Übergang gewährleistet Sganarelles Frage, ob Don Juan bezüglich der Medizin ähnlich gottlos sei wie in anderen Belangen: »Comment Monsieur, vous êtes aussi impie en Médecine ?«¹⁴ Im Zusammenhang mit der Medizin könne Sganarelle deshalb ein religiöses Vokabular verwenden, so die Forschung, weil sich dem Den-

¹¹ Zu dieser Diskussion vgl. die Zusammenfassung bei Bénédicte Louvat-Molozay, Claude Bourqui und Anne Piéjus, *L'Amour médecin*. Notice. In: Molière, *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 1413–1426, hier S. 1421; zugleich widerlegen die Autorinnen und Autoren diese Art der Lektüre. Mit einem solchen persönlichen Angriff würde Molière ohnehin den von ihm in »La Critique de L'École des femmes« und »L'Impromptu de Versailles« dargelegten Programm widersprechen. Demzufolge unterscheiden sich seine Stücke von der Satire darin, dass sie nicht wie die Satire einzelne Menschen angreifen – was dem Ethos der Galanterie widersprechen würde –, sondern anhand der Dramenfiguren universelle Fehler der Menschheit zur Schau stellen. Vgl. Molière, *La Critique de L'École des femmes*. In: Ders., *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 483–512, hier S. 502f.; Molière, *L'Impromptu de Versailles*. In: Ders., Ebd., Bd. 2, S. 817–844, hier S. 833.

¹² Vgl. Louvat-Molozay, Bourqui und Piéjus, *L'Amour médecin* (wie Anm. 11), S. 1417–1420.

¹³ Vgl. Georges Forestier und Claude Bourqui, Introduction. In: Molières, *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. XI–LX, hier S. LVI; Patrick Dandrey bezeichnet die Medizin bei Molière folglich auch als Maske und Metapher, vgl. auch Ders., Sganarelle et la médecine (wie Anm. 6), S. 263.

¹⁴ Molière, *Le Festin de Pierre*. In: Ders., *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 845–907, hier S. 874.

ken der Zeit zufolge sowohl die Religion als auch die Medizin mit Fragen befassen, die dem Menschen auf ewig verschlossen bleiben werden. Beide Disziplinen geben vor, mit Blick auf diese Fragen über ein Geheimwissen zu verfügen. Es ist dieses Geheimwissen, welches den in Molières Komödien sich tummelnden Betrüger-Figuren ein weites Betätigungsfeld eröffnet. Sie beuten die Leichtgläubigkeit des hilfsbedürftigen Menschen aus, indem sie ihm ein Heil körperlicher oder seelischer Natur in Aussicht stellen.¹⁵

Die Empfänglichkeit des Menschen für solchen Betrug wird durch die allgemeine Undurchschaubarkeit der Welt begünstigt, die sich aus einer Vielzahl an trügerischen Zeichen konstituiert. Am Ende des Einakters »Sganarelle ou le Cocu imaginaire« gibt Sganarelle, nachdem er einer Reihe von Irrtümern aufgesessen war, folglich den Rat, jeglicher Erscheinung zu misstrauen. Sein Fazit lautet: »quand vous verriez tout, ne croyez jamais rien.«¹⁶ Der Mensch ist vor allem im Bereich der Medizin der Gefahr ausgesetzt, Opfer von Illusionen zu werden, da sich diese Wissenschaft ebenfalls der Lektüre prekärer Zeichen verschrieben hat.¹⁷ Wie Patrick Dandrey in seiner mehrbändigen Arbeit zur Medizin im Werk Molières anmerkt, bewirke dort die Medizin mit ihren falschen Diagnosen eine Verdopplung der Realität und befördere so weitere Illusionen.¹⁸ Mit der prominenten Rolle, die das Thema des Trugs bei Molière einnimmt, stehen seine Stücke in der Nachfolge der spanischen Komödie des *Siglo de Oro*, in der die Grenze zwischen Illusion und Realität ebenfalls in einem fort unterwandert wird.¹⁹ Im Gegensatz dazu berauschen sich Molières Komödien allerdings nicht am Illusionscharakter der Welt, sondern stellen ihm den Zweifel entgegen – weshalb seine Stücke immer wieder in die Nähe zur Philosophie

¹⁵ Vgl. Forestier, Introduction (wie Anm. 13), S. LVII; Dandrey, Sganarelle et la médecine (wie Anm. 6), S. 254–259.

¹⁶ Molière, Sganarelle ou le Cocu imaginaire. In: Ders., Œuvres complètes (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 33–81, hier S. 80.

¹⁷ Zur Medizin als Zeichen-Lektüre vgl. auch Michel Foucault, Naissance de la clinique. Paris 1963, S. 130.

¹⁸ Vgl. Dandrey, Sganarelle et la médecine (wie Anm. 6), S. 226.

¹⁹ Zur spanischen Komödie des 17. Jahrhunderts vgl. den Überblick in Michel Corvin, Lire la comédie. Paris 1994, S. 69f.

René Descartes' gerückt wurden.²⁰ Der Zweifel lässt zwar auch nicht die Erkenntnis einer ungetrübten Wahrheit zu, allerdings hilft er dabei, die Betrügereien als solche zu entlarven.²¹

Zur Beförderung dieser Einsicht dient in den Stücken Molières das Lachen des Publikums. Es straft die Illusionen, denen die Dramenfiguren aufsitzen, als lächerlich ab.²² Für die durch das Lachen bewirkte Einsicht in die gesellschaftlichen Irrtümer hat die Molière-Forschung wiederholt den Begriff der komischen Katharsis angeführt.²³ Dieses Konzept ist in der Nachfolge zu Aristoteles' Ausführungen zur Tragödie und der von ihr durch »phobos« und »leos« bewirkten Katharsis entwickelt worden. Beim Lachen handele es sich demnach um das komödien-spezifische Äquivalent zur Katharsis.²⁴ Während die Katharsis eine Reinigung der Leidenschaften bewirken soll, verfolge die Komödie bei Molière das Ziel einer Heilung. Hierauf macht eine der Figuren aus Molières Metadrama »La Critique de L'École des femmes« aufmerksam – ein Salongespräch über Molières damals für Streit sorgendes Stück »L'École des Femmes«.²⁵ Eine der Teilnehmerinnen des Gesprächs verteidigt dort Molières Stück mit dem Hinweis darauf,

²⁰ Vgl. hierzu Georges Forestier und Claude Bourqui, *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*. Notice. In: Molière, *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 1225–1239, hier S. 1239; zugleich finden sich im Werk Molières immer wieder kritische Auseinandersetzungen mit dem Denken Descartes', so etwa im »Amphitryon«. Vgl. Georges Forestier und Claude Bourqui, *Amphitryon*. Notice. In: Molière, *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 1517–1530, hier S. 1529f.

²¹ Vgl. Patrick Dandrey, *Molière et la maladie imaginaire ou De la mélancolie hypochondriaque. La médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, Bd. 2. Paris 1998, S. 452–455.

²² Vgl. hierzu auch die programmatischen Äußerungen Molières im Vorwort zum »Tartuffe«. Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, In: Molière, *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 89–195, hier S. 93.

²³ Vgl. Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris 2002, S. 19; Dandrey, *Molière et la maladie imaginaire* (wie Anm. 21), S. 456–461; Tony Gheeraert, *Le comédien malgré lui. Théâtre et médecine dans Monsieur de Pourceaugnac et le Malade imaginaire*. In: *Études Epistémè. Revue de la littérature et de civilisation* 16, 2009; <http://journals.openedition.org/episteme/681> [12.02.2022].

²⁴ Für eine Darstellung und kritische Auseinandersetzung mit diesem Konzept vgl. Stephan Kraft, *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriesgeschichte des Happendens*. Göttingen 2011, S. 40–44.

²⁵ Zu diesem Streit vgl. unter anderem Patrick Dandrey, *La guerre comique. Molière et la querelle de L'École des Femmes*. Paris 2014.

dass diesem eine heilende Wirkung zukomme: »je trouve pour moi, que cette Comédie serait plutôt capable de guérir les gens, que de les rendre malades.«²⁶ Damit bezieht sich Molière auf eine seit der Antike bestehende medizinische Tradition. Vor allem die Medizin der Renaissance – ein entsprechender Vertreter hierfür ist der der Schule von Montpellier zugehörige Arzt und Schriftsteller François Rabelais – fasst das Lachen als eine der zentralen Therapieformen auf.²⁷

Molières Komödien treten zur Medizin in ein Konkurrenzverhältnis.²⁸ In einer Art Überbietungsgestus führen Molières Arzt-Stücke vor, dass die vom Theater bewirkte Illusion der Medizin überlegen ist. Die Heilung, welche die Ärzte in den Stücken Molières vergeblich anstreben, wird letztendlich durch das Komödienpiel bewirkt.²⁹ Dies unterstreicht etwa die letzte Szene von »L'Amour médecin«, in der die allegorischen Figuren La Comédie, Le Ballet und La Musique auftreten und davon singen, dass sie die eigentlichen Ärzte der Menschheit seien.³⁰ In »Le Malade imaginaire« sorgt der Bruder des titelgebenden eingebildeten Kranken hingegen dafür, dass mit dem Ende des zweiten Akts eine kleine Darbietung aufgeführt wird, um die Verstimmung seines Bruders aufzuheben. Er bemerkt, dass die Aufführung den medizinischen Anordnungen der Ärzte gleichwertig sei.³¹ Der Medizin kommt in Molières Komödien also in zweifacher Hinsicht eine zentrale Rolle zu. Zum einen ist sie für die Illusionshaftigkeit der dargestellten Welt verantwortlich, mit der die Dramenfiguren konfrontiert sind. Zum anderen orientiert sich die Komödie aber auch an der Medizin,

²⁶ Molière, *La Critique de L'École des femmes* (wie Anm. 11), S. 491.

²⁷ Zum »rire médical« bei Rabelais und dessen Herkunft von der hippokratischen Medizin vgl. Roland Antonioli, *Rabelais et la médecine. Études Rabelaisiennes*, Bd. 12. Genève 1976, S. 356–364.

²⁸ Hinter diesem Konkurrenzverhältnis verbirgt sich zugleich eine Auseinandersetzung mit der Regelpoetik, deren Vertreter Molière wiederholt eine Abweichung hiervon vorwarfen. Die pedantischen Ärzte, die auf einem antiken medizinischen Wissen ohne jeglichen Bezug zur Praxis beharren, lassen sich somit auch als Kritik an den Adepten der Regelpoetik lesen.

²⁹ Vgl. hierzu auch Dandrey, *Molière et la maladie imaginaire ou De la mélancolie hypochondriaque* (wie Anm. 21), S. 451f.

³⁰ Vgl. Molière, *L'Amour médecin* (wie Anm. 8), S. 632.

³¹ Vgl. Molière, *Le Malade imaginaire*. In: Ders., *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 2, S. 629–742, hier S. 689.

indem sie eine Heilung dieser Situation anstrebt. Diese wird durch das Lachen befördert, das aus der Einsicht in die verworrenen Verhältnisse resultiert.

II. »Professor Bernhardi« mit Molière gelesen

Bereits der Auftakt von »Professor Bernhardi« lässt Themen anklingen, die aus den Komödien Molières bekannt sind. In Schnitzlers Stück möchte sich der titelgebende, am Wiener Elisabethinum tätige Arzt einer Täuschung bedienen, um einer seiner Patientinnen »ein glückliches Sterben zu verschaffen«.³² Die Patientin ist an einer Sepsis erkrankt, die durch einen illegalen Schwangerschaftsabbruch verursacht wurde. Obgleich sie bereits im Sterben liegt, wähnt sie sich auf dem Weg der Besserung und geht davon aus, dass ihr Geliebter sie jede Minute abholen wird. Diese Illusion würde das Auftreten des Pfarrers zerstören, der sich im Vorraum eingefunden hat, um der Patientin die Sterbesakramente zukommen zu lassen. Im Folgenden verweigert Bernhardi dem Pfarrer den Zutritt in das Krankenzimmer, wobei er nicht verhindern kann, dass die Arzthelferin hinterrücks die Patientin über das Kommen des Pfarrers informiert. Die im Sterben liegende Frau wird sich ihrer ausgewogenen Lage bewusst, erschrickt darüber und stirbt.

Mit dieser Eröffnung wird deutlich, dass es sich bei der Arzt-Figur nicht mehr um einen Scharlatan handelt, der sich ein vermeintlich überlegenes Wissen aneignet, um seine Patientinnen und Patienten hinters Licht zu führen. Vielmehr erweist sich der Arzt als Schüler der Komödien Molières, in denen die durch das Theater hervorgerufene Illusion zugunsten der Kranken eingesetzt wird. Bernhardi bedient sich ganz offensichtlich einer Täuschung, um das Leid seiner Patientin zu mildern. Im Gegensatz zu Molières Komödien sind die bei Schnitzler auftretenden Ärzte also nicht mehr allein aufgrund ihrer Profession lächerlich. Dies hängt eng mit dem Siegeszug zusammen, den die

³² Arthur Schnitzler, Professor Bernhardi. In: Ders., Das dramatische Werk in chronologischer Ordnung, Bd. 8. Das weite Land. Dramen 1909–1912. Frankfurt a.M. 1993, S. 149–294, hier S. 171, im Folgenden im Fließtext mit der Sigle PB zitiert.

Medizin seit dem 18. Jahrhundert antritt. Ab dieser Zeit befreit sie sich vom Vorwurf der Scharlatanerie – wie er noch im Werk Molières anzutreffen ist – und wandelt sich zu einer positiven Wissenschaft, wenn nicht gar zur positiven Wissenschaft schlechthin.³³ Auch die Literatur trägt dieser Entwicklung Rechnung. Dort lässt sich eine Aufwertung der Arzt-Figur beobachten, die zunehmend gesellschaftlichen Vorbildcharakter erhält.³⁴ Die Medizin befördert also nicht mehr den Aberglauben, sondern übernimmt die Funktionsstelle, die bei Molière noch der konträr zur Medizin stehenden Vernunft zukam.

Die Komödie »Professor Bernhardi« zeigt, wie die soeben beschriebene Episode zum Politikum wird. So machen die im Stück als antisemitisch und klerikal bezeichneten Kreise unter der Führung des ebenfalls am Elisabethinum tätigen Arztes Ebenwald diesen Fall publik, um Bernhardi zu erpressen. Er solle den vakant gewordenen Posten des Professors für Hautkrankheiten nicht mit dem hierfür fachlich geeigneten, aber jüdischen Arzt Wenger besetzen. Stattdessen solle er einen weniger kompetenten, dafür nichtjüdischen Arzt vorziehen. Nachdem es Bernhardi abgelehnt hat, auf diesen Handel einzugehen, wird sein Verhalten gegenüber dem Pfarrer als Religionsstörung vor Gericht gebracht. Dass Bernhardi den Pfarrer daran gehindert hat, seiner Patientin die christlichen Sakramente zukommen zu lassen, wird dabei auf die Zugehörigkeit des Arztes zur jüdischen Religion zurückgeführt. Bernhardi wird schuldig gesprochen, seines Amtes enthoben und muss eine zweimonatige Haftstrafe absitzen.

II.1 Verunreinigung der Medizin durch die Politik

Die am Anfang des Stücks im Sterben liegende Patientin ist an einer Sepsis erkrankt. Vom Personal des Krankenhauses wird sie deshalb

³³ Für eine detaillierte Studie dieser Entwicklung vgl. Foucault, *Naissance de la clinique* (wie Anm. 17); für eine leichter zugängliche Darstellung dieser Entwicklung der Medizin im 19. Jahrhundert vgl. Ronald D. Gerste, *Die Heilung der Welt. Das Goldene Zeitalter der Medizin. 1840–1914*. Stuttgart 2021.

³⁴ Vgl. Walter Müller-Seidel, *Arztbilder im Wandel. Zum literarischen Werk Arthur Schnitzlers*. München 1997, S. 8–12.

nicht bei ihrem Namen genannt, sondern nur als die »Sepsis« (PB, 151, 153, 154, 157) bezeichnet. An späterer Stelle tritt ein in Oberholla-brunn tätiger Arzt auf, der den Tod einer Patientin verschuldet hat, weil er bei der Geburtshilfe »keine ordentliche Antisepsis« (PB, 177) durchgeführt hat. Mit diesem Thema bezieht sich das Drama auf die Mitte des 19. Jahrhunderts von Ignaz Semmelweis angestellte Beobachtung, dass das zu dieser Zeit grassierende Kindbettfieber durch die Hände der Ärzte übertragen wird.³⁵ Semmelweis, der in Wien die Vorlesungen des Statistikers Josef von Škoda besuchte, weist in mehreren akribischen Statistiken nach, dass sich das Kindbettfieber verhindern lässt, wenn sich die Ärzte zwischen einer Operation und der Untersuchung der auf der Entbindungsklinik liegenden Frauen die Hände mit einer Chlorkalk-Lösung desinfizieren.³⁶ Semmelweis war es zu Lebzeiten nicht beschieden, dass sich seine wissenschaftlich nachgewiesenen Erkenntnisse in der Praxis allgemein durchsetzten. Aufgrund seiner Querelen mit anderen Ärzten ignorierten diese seine Ergebnisse.³⁷ Dass »Professor Bernhardi« mit dem Kindbettfieber auf diesen Diskurs anspielt, scheint kein Zufall zu sein. So zeigt das Stück ebenfalls, wie das der medizinischen Ratio folgende Handeln auf den Widerstand der Politik stößt. Das medizinische Wissen, so führt der Text vor, wird von der Politik infiltriert und verunreinigt.

»Professor Bernhardi« thematisiert auf verschiedenen Ebenen Fragen der Reinheit. Bereits bei der Sepsis von Bernhardis Patientin handelt es sich um eine Verunreinigung. Aber nicht nur während der Ausübung ihres Berufs ist die Titelfigur um antiseptische Reinheit bemüht, sondern auch in ihrer moralischen Verpflichtung gegenüber der Wahrheit. So verwendet das Drama den Begriff der Reinheit im Zusammenhang mit dem gegen Bernhardi geführten Prozess. Dieser kreist um die Frage, ob Bernhardi bei der Abweisung des Pfarrers

³⁵ Zum Bezug von »Professor Bernhardi« zu Ignaz Semmelweis vgl. auch Reinhard Urbach, Nachwort. In: Arthur Schnitzler, Professor Bernhardi. Hg. von Reinhard Urbach. Stuttgart 2005, S. 185–233, hier S. 187.

³⁶ Vgl. Gerste, Die Heilung der Welt (wie Anm. 33), S. 39–55.

³⁷ Eine ausführliche Darlegung dieser Querelen findet sich bei Karl-Heinz Leven, Die Geschichte der Infektionskrankheiten. Von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Landsberg/Lech 1997, S. 73–83.

in seiner Funktion als Arzt gehandelt habe oder aus einer durch antikatholische Gründe bedingten Feindschaft. Der erhoffte Nachweis von Bernhardis Unschuld wird von den Figuren des Dramas mit dem Begriff der Reinheit belegt. So bemerkt etwa eine Figur, dass der Prozess »die Reinheit« von Bernhardis »Intention« (PB, 206) anerkennen werde. Ein Kollege Bernhardis formuliert die Zuversicht, »daß Herr Professor Bernhardi aus der gegen ihn eingeleiteten Untersuchung rein hervorgehen wird.« (PB, 234) Nachdem Bernhardi diesen Prognosen zum Trotz verurteilt wurde, versichert er dem Pfarrer in einer Unterredung seine Unschuld: »So reinen Herzens stand ich Ihnen dort gegenüber in meiner Eigenschaft als Arzt« (PB, 260).

Bernhardis Streben nach der »reinen Wahrheit« wird im Drama durch die Politik konterkariert. Während Bernhardi den Bereich der Medizin repräsentiert, vertritt sein ehemaliger Jugendfreund und Kommilitone Flint, der mittlerweile als Unterrichtsminister tätig ist, den Bereich der Politik. Ein im zweiten Akt angesiedelter Schlagabtausch zwischen Bernhardi und Flint unterstreicht den Antagonismus beider Figuren, hinter dem sich der Gegensatz zwischen Medizin und Politik verbirgt. Die Medizin zeichnet sich durch ihre Zuständigkeit für den Einzelfall aus,³⁸ wohingegen die Politik den Einzelfall in einen größeren Zusammenhang zu stellen pflegt. Im Verlauf des Gesprächs wirft Flint Bernhardi vor, dass er sich in seiner Eigenschaft als Mediziner lediglich für den »unbeträchtlichen Einzelfall« interessiere, wohingegen es darauf ankomme, einen »Blick fürs Wesentliche« zu entwickeln. »Denn«, so der Grundsatz Flints, »es kommt nicht aufs Rechthaben an im Einzelnen, sondern aufs Wirken im Großen.« (alle Zitate: PB, 203) Bernhardi hingegen ruft Flint ins Gedächtnis, dass er am Ende doch auch Arzt sei, dem es als »Mann der Wissenschaft« (PB, 208) ausschließlich um die Wahrheit an sich gehen sollte.

Diese allgemein gehaltene Debatte findet im Stück ein konkretes Anwendungsbeispiel. Einer der Ärzte des Elisabethinums bezeichnet die

³⁸ Die Zuständigkeit der Medizin für den Einzelfall ist ebenfalls das Ergebnis von deren Aufstieg zur rationalen Wissenschaft. So weist Michel Foucault darauf hin, dass die Medizin mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts bei ihren Diagnosen nicht mehr auf allgemeine Klassifikation zurückgreift, sondern vom Einzelfall ausgeht, vgl. Foucault, *Naissance de la clinique* (wie Anm. 17). S. 235–237.

eingangs dargestellte Szene als »Einzelfall« (PB, 173), wobei Bernhardtis »Fehler« darin bestanden habe, »daß er die Folgen nicht bedachte, daß er seiner ärztlich-menschlichen Eingebung gefolgt ist« (PB, 227). Auch Flint macht Bernhardt in ihrer Unterredung darauf aufmerksam, dass Bernhardt in seiner Rolle als Arzt »eine Kleinigkeit vergessen« (PB, 204) habe: »nämlich, daß wir in einem christlichen Staate leben« (PB, 204). Das Stück zeigt, wie die Politik zur Verfolgung eigener Zwecke den medizinischen Einzelfall aus seinem ursprünglichen Kontext reißt und aus der eingangs dargestellten Episode ein Politikum macht. Die Politik bricht damit in den antiseptischen Bereich der Medizin ein und trübt die ›Wahrheit‹ des Einzelfalls. »Professor Bernhardt« liefert so zugleich eine Diagnose der Zeit um 1900, in die der Nebentext das Stück zu Beginn geradezu programmatisch verortet – er vermerkt: »Wien um 1900« (PB, 150). Anhand des Verhältnisses von Medizin und Politik zeichnet sich das ab, was Carl E. Schorske als Epochenproblematik für das Wien der Jahrhundertwende identifiziert, nämlich das Auseinanderfallen von Individuum und Gesellschaft.³⁹ Als eines ihrer Symptome führt Schorske die Krise an, in die der mit der 1848er Revolution sich herausbildende und um 1870 dominierende Liberalismus zur Zeit der Jahrhundertwende gerät. Der das einzelne Subjekt privilegierende Liberalismus ist um 1900 den Angriffen neuer politischer Strömungen ausgesetzt.⁴⁰ Während sich der Liberalismus am Rationalismus orientierte, als dessen Leitdisziplin unter anderem die Medizin fungiert, zeichnen sich die neuen politischen Strömungen durch einen programmatischen Irrationalismus aus, der sich von Stimmungen treiben lässt. Eines der effektivsten Mittel, um die Gemüter der Massen in Schwingung zu versetzen, ist für diese neuen Strömungen die Stimulation des in der Bevölkerung anzutreffenden Antisemitismus.⁴¹ In-

³⁹ Vgl das Kapitel ›Politics and the Psyche: Schnitzler and Hofmannsthal‹ in Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*. New York 1982, S. 3–23.

⁴⁰ Auch Rolf-Peter Janz verortet »Professor Bernhardt« vor diesem Hintergrund. Vgl. Ders., *Professor Bernhardt – ›Eine Art medizinischer Dreyfus?‹ Die Darstellung des Antisemitismus bei Arthur Schnitzler*. In: *Akten des Internationalen Symposiums ›Arthur Schnitzler und seine Zeit‹*, Hg. von Giuseppe Farese. Bern/Frankfurt a.M./New York 1985, S. 108–117, hier S. 111f.

⁴¹ Vgl. hierzu das Kapitel ›Politics in a New Key: An Austrian Trio‹ in Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna* (wie Anm. 39), S. 116–180.

dem »Professor Bernhardi« zeigt, wie die den Einzelfall privilegierende medizinische Sphäre von dem in der Wiener Gesellschaft um 1900 grassierenden Antisemitismus infiltriert wird, verhandelt die Komödie ebenfalls das zunehmend prekär werdende Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft.

In »Professor Bernhardi« weiß sich der ehemalige Arzt und aktuelle Unterrichtsminister Flint dieser neuen politischen Strömungen zu bedienen. In der bereits erwähnten, im zweiten Akt situierten Unterredung sichert Flint seinem Jugendfreund Bernhardi zu, dass er sich bei der Interpellation vor Gericht für ihn einsetzen werde. Seines Erfolgs ist er sich gewiss, da er mit seinen öffentlichen Reden das Publikum in den Bann zu ziehen versteht. Sein Betriebsgeheimnis ist hierbei weniger seine »parlamentarische Erfahrung« als vielmehr seine »Intuition« (beide Zitate PB, 209). Er berichtet:

Denn ich habe sie, Bernhardi, sobald ich zu reden anfangen, habe ich sie alle. Geradeso wie ich meine Hörer auf der Klinik gehabt habe, geradeso habe ich die Herren im Parlament. Da war neulich eine kleine Debatte über die neue Schulgesetznovelle, ich habe nur ganz beiläufig eingegriffen, aber du kannst dir kaum eine Vorstellung machen von der atemlosen Stille im Haus, Bernhardi. Ehrlich gestanden, ich habe gar nichts Besonderes gesagt. Aber sofort hatte ich ihr Ohr. (PB, 209)

Flints Orientierung an der Intuition erweist sich in seiner Beantwortung der Interpellation Bernhardis dann allerdings als äußerst unzuverlässig. Flints Rede wird im dritten Akt in einem Botenbericht wiedergegeben. Demzufolge habe er in seiner Rede zunächst auf die Meriten Bernhardis verwiesen, sei dann aber angesichts von Zwischenrufen wie »Verjudung der Universität!« (PB, 231) zunehmend von seinem ursprünglich gefassten Plan abgewichen und habe schließlich das Gericht darin bestärkt, »die Vorerhebungen gegen Herrn Professor Bernhardi wegen Vergehens der Religionsstörung einzuleiten« (PB, 231).⁴²

⁴² Auf das mögliche reale Vorbild dieser Szene hat Reinhard Urbach hingewiesen. Gustav Klimt verursachte mit seinem 1901 für die Wiener Universität angefertigten Gemälde »Medizin« einen Skandal und wurde wegen Verstoß gegen die öffentlichen Sitten Gegenstand einer Interpellation. Der damalige Kultusminister von Hartel sicherte Klimt im Vorfeld zu, sich für ihn einzusetzen, änderte bei der Vernehmung dann aber ebenfalls

An späterer Stelle rechtfertigt Flint sein damaliges Handeln. Während seiner Rede habe er erkennen müssen, dass Bernhardi ohnehin bereits verloren sei, weshalb ihm, als er »den Unmut, das Mißtrauen, die Erbitterung des Parlaments immer näher [...] heranbrausen fühlte«, nichts anderes übrigblieb, als »mit einer glücklichen Wendung den drohenden Sturm zu beschwichtigen, die Wogen zu glätten und Herr der Situation zu sein.« (PB, 285) Den offensichtlichen Opportunismus dieses Verhaltens weiß Flint elegant zu verschleiern, indem er geltend macht, »daß es Höheres gibt im öffentlichen Leben« (PB, 285). Sich für Bernhardi einzusetzen, so Flint, hätte bedeutet, »eine Art von Verbrechen an mir, meiner Mission, vielleicht an dem Staat zu begehen, der meiner Dienste bedarf« (PB, 285).

Flint führt hier die Mechanismen der Politik vor Augen, mit denen sich Bernhardis Vorwurf des »Wortbruchs« (PB, 285) und dessen Beharren auf der Wahrheit durch das Verfahren der Dekontextualisierung entkräften lassen. Dass dieses Verfahren bezeichnend für Flint ist, der die Sphäre der Politik repräsentiert, wird ebenfalls an der Unterredung zwischen den beiden ehemaligen Kommilitonen im zweiten Akt ersichtlich. Auch dort rechtfertigt Flint sein Abweichen von der Wahrheit mit vermeintlich höheren Zwecken. In dem Gespräch ruft ihm Bernhardi in Erinnerung,⁴³ dass Flint während ihrer gemeinsamen Assistenzzeit trotz besseren Wissens einer falschen Diagnose des Chefarztes Rappenweiler nicht widersprochen und dadurch den Tod eines Patienten verschuldet habe. »Dieses eine Opfer«, so begründet Flint sein damaliges Handeln, »mußte fallen zugunsten von Hunderten anderer Menschenleben, die später sich meiner ärztlichen Kunst anvertrauen sollten. Ich konnte damals Rappenweilers Protektion noch nicht völlig entbehren, und die Professur in Prag stand in nächster Aussicht.« (PB, 202)

kurzfristig seinen Kurs und zog sich auf eine Position der Neutralität zurück. Vgl. Urbach, Nachwort (wie Anm. 35), S. 205–207. Urbach bezieht sich hierbei auf Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna* (wie Anm. 39), S. 242f.

⁴³ Konstanze Fliedl zufolge ist es die »spezifisch jüdische Fähigkeit zur Erinnerung«, welche die Figur Bernhardis auszeichnet und die eine Strategie im Kampf gegen den »gedächtnislosen Impressionismus« der Politik darstellt. Konstanze Fliedl, Arthur Schnitzler. *Poetik der Erinnerung*. Wien/Köln/Weimar 1997, S. 216 u. 234.

Mit diesen Sophismen erweist sich Flint als eine Art Wiedergänger der komischen Figuren Johann Nestroys, denen es ebenfalls gelingt, mit dem Sprachmaterial so lange zu spielen, bis den Wörtern eine gegenteilige Bedeutung erwächst und somit sämtliche Werte aus ihrer sprachlichen Verankerung gerissen werden.⁴⁴ Die Versetzung der Werte in einen Zustand der Schweben ist bezeichnend für die Zeit um 1900.⁴⁵ »Professor Bernhardi« stellt die Diagnose, dass dieser Zustand in der um 1900 dominierenden politischen Sphäre besonders ausgeprägt ist, und führt sie auf deren charakteristische Operationen zurück, hinter denen sich eigene opportunistische Zwecke verbergen.

»Professor Bernhardi« zeigt diese Verfahren nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern sie bestimmen auch die Darstellungsebene des Stücks. Dieses kreist insgesamt um die Ur-Szene, in welcher Bernhardi dem Pfarrer den Zugang zum Krankenzimmer der Sterbenden verweigert. Indem das Stück aus immer neuen Blickwinkeln wahlweise die Verurteilung oder die Verteidigung von Bernhardis Handeln aus der Eingangsszene darstellt, führt es dessen zunehmende Diskursivierung vor. Auch auf der Ebene der Darstellung wird diese Szene also immer wieder neu verhandelt, wodurch die dahinter wirksamen Interessen der jeweiligen Parteien sichtbar werden. Nun ist es auffällig, dass andere entscheidende Ereignisse des Stücks, wie etwa die Interpellation sowie deren Erwidern, ebenfalls diesem Darstellungsmuster folgen – sie werden lediglich indirekt als Botenbericht inszeniert. Bei dieser indirekten Art der Darstellung handelt es sich um eine der zentralen dramatischen Techniken, die es erlauben, den Bühnenraum zu erweitern. Die Deckung der Verfahrensweisen verweist auf eine unterschwellige Affinität zwischen Politik und Drama.

⁴⁴ Ein Beispiel hierfür ist etwa Nebel aus der Posse »Liebesgeschichten und Heurathssachen«. In seinem Auftrittsmonolog argumentiert er unter anderem, dass es von einer »wahren Anspruchslosigkeit« zeuge, wenn man der »Fortuna als Mittelding zwischen Bettler und Guerilla [entgegentritt] [...], das Maximum von ihr [begehrt] [...], wenn man auch gar keine Ansprüche darauf hat«. Johann Nestroy, Liebesgeschichten und Heurathssachen. In: Ders., Sämtlicher Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 19. Hg. von Jürgen Hein. Wien/München 1988. S. 1–84, hier S. 12.

⁴⁵ Vgl. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna* (wie Anm. 39), S. 116f.

II.2 Bernhardi als Komödienfigur *malgré lui*

In Arthur Schnitzlers Gesellschaftsroman »Der Weg ins Freie« erwägt der Schriftsteller Heinrich Bermann, ein Drama über die Politik zu verfassen. Als einzig angemessene Form für dieses Sujet erscheint ihm die »politische Komödie«⁴⁶. Auch »Professor Bernhardi« verweist auf den komödiantischen Aspekt der politischen Sphäre. Die Figuren bezeichnen das politische Geschehen immer wieder mit Begriffen, die aus dem Umfeld der Komödie stammen. So nennt etwa eine der Figuren die Beratungssitzung des Elisabethinums, in deren Verlauf Bernhardi aufgrund des politischen Drucks von seiner Direktorenstelle zurücktreten muss, eine »[k]indische Parlamentsspielerei« (PB, 234) und Aufführung einer »lächerliche[n] Parlamentsparodie« (PB, 240). Ferner bezeichnet Bernhardi den gegen ihn geführten Prozess als »eine Farce« (PB, 250).

Die enge Verschränkung zwischen dem Politischen und dem Theatralen wird auch anhand derjenigen Figur ersichtlich, die in dem Drama den Bereich der Politik repräsentiert, nämlich Flint. Eine Regieanmerkung macht kenntlich, dass er – analog zur Theatersituation – in seinen Reden den Effekt des von ihm Gesagten bereits einkalkuliert: »*Er schaut flüchtig, aber Beifall suchend zum Hofrat*« (PB, 272). Wenig später demaskiert Bernhardi die stets auf ihren Publikumseffekt abzielende Redeweise Flints. In ihrer letzten Unterredung legt Flint die Gründe für seinen Wortbruch dar. Sein Redebeitrag läuft dabei immer mehr in Sentenzen aus und steigert sich in einen dramatischen Monolog. Bernhardi reagiert entsprechend, indem er »*beginnt [...] zu applaudieren.*« (PB, 286) Auf die Frage Flints, was ihm denn einfallen, erwidert Bernhardi: »Ich dachte, es würde dir fehlen.« (PB, 286)

Dass Flints Handeln demjenigen auf dem Theater gleicht, wird auch in der Unterredung ersichtlich, in welcher der Unterrichtsminister Bernhardi seine Unterstützung in der Beantwortung der Interpellation zusagt. In bewährter Intrigenmanier plant er, die von den klerikalen und antisemitischen Kreisen geschmiedete Intrige mit einer Gegenin-

⁴⁶ Arthur Schnitzler, *Der Weg ins Freie*. Roman 1908. Frankfurt a.M. 1990, S. 205.

trige zu erwidern.⁴⁷ Hierfür fordert er von Bernhardi, einen Brief zu verfassen, der den von Ebenwald vorgeschlagenen Besetzungshandel der vakanten Stelle schildert. Den Brief – als solcher ein Dramenrequisit *par excellence*⁴⁸ – gedenkt Flint während der Verhandlung als finalen *coup de théâtre* zu verlesen – wovon er, wie bereits erwähnt, im entscheidenden Moment dann doch absieht. Zudem gewährt Flint während der Unterredung einen Einblick in diejenigen Verfahren, die seinen politischen Reden zugrunde liegen. So biete sich die Beantwortung der Interpellation dazu an, »sehr ins Allgemeine zu gehen« (PB, 209), denn Flint sieht »in diesem Einzelfall ein Symbol für unsere ganzen politischen Zustände« (PB, 209). Er erläutert: »Das geht mir immer so – auch scheinbar ganz bedeutungslosen Einzelfällen gegenüber. Jeder wird irgendwie für mich zum Symbol. Das ist's wohl, was mich für die politische Laufbahn prädestiniert.« (PB, 210)

Bernhardi tritt in dem Stück als Humorist und Ironiker auf. Seine ironischen Kommentare begleiten die Regieanweisungen immer wieder mit dem Zusatz »lächelnd« (PB, 153, 163) und schreiben ihm später das ironische Lächeln als die ihn charakterisierende Eigenschaft zu. Der Nebentext vermerkt wiederholt: »mit seinem leicht ironischen Lächeln« (PB, 183, 198, 200). Auch sein Kollege Cyprian bezeichnet seine »Art« als »leicht ironisch« (PB, 192). Während der Sitzung im dritten Akt erfährt Bernhardis ironische Eigenart dann eine Steigerung ins Humoristische: »seine Art zu reden noch etwas humoristischer, ironischer gefärbt als sonst« (PB, 222). Bernhardis Ironie macht kenntlich, dass er sich den Geschehnissen überlegen wähnt und vermeint, die Ereignisse steuern zu können. Dies wird ersichtlich, als er sich dazu durchringt, ein Schreiben aufzusetzen. In ihm drückt er sein Bedauern über den Vorfall mit dem Pfarrer aus, um so der Affäre ein Ende zu setzen. In der Schreibszenen beginnt er »anfängs ernst« zu schreiben, aber »bald geht ein ironisches Lächeln über seine Lippen« (PB, 193).

⁴⁷ Zur Gegenintrige vgl. Peter von Matt, Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München 2006, S. 93–98.

⁴⁸ Zum Brief im Drama vgl. u.a. Peter Pütz, Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen 1970, S. 49, 82 u. 122; Volker Klotz, Der Gegenstand als Gegenspieler. Widersacher auf der Bühne: Dinge, Briefe, aber auch Barbieri. Wien 2000, S. 90–192.

Zusehends muss Bernhardi allerdings erkennen, dass ihm die sich selbst zugedachte Rolle des überlegenen Ironikers nicht zukommt und er die Geschehnisse nicht zu steuern vermag. Dies wird an der Intrige ersichtlich, die er mit Flint zusammen konzipiert. Bis zu Flints Beantwortung der Interpellation geht Bernhardi davon aus, dass er die Fäden der Handlung in der Hand hält. In dieser Sicherheit wiegt er sich aufgrund des von ihm bereitgestellten Intrigenrequisits – seines Briefs –, dem er die Macht zuspricht, die Dinge zu seinen Gunsten zu wenden. Bereits zu Beginn der Sitzung, in deren Verlauf er vom ungünstigen Ergebnis der Interpellation unterrichtet wird, kündigt sich an, dass ihm die Rolle des Ironikers zunehmend entgleitet. So bemerkt die Regieanweisung, dass der von ihm in der allgemeinen Begrüßung gemachte »Scherz [...] keinen Wiederhall [findet]« (PB, 223). Als er dann erfahren muss, dass es zur Verlesung des Briefs nie gekommen ist, gelangt Bernhardi zur Einsicht seiner Ohnmacht und verfällt für einen kurzen Moment in einen Zustand der Starre – er »steht regungslos« (PB, 230). In seinen folgenden Redebeiträgen ringt er dann um Fassung (vgl. PB, 232), die er letztendlich verliert: »Bernhardi der nun ganz die Fassung verloren hat« (PB, 239). Die mit der bürgerlichen Humorthorie des 19. Jahrhunderts einhergehende Gelassenheit,⁴⁹ so macht die Szene deutlich, ist angesichts der sich zuspitzenden Verhältnisse um 1900 fehl am Platz.

Im Folgenden weigert sich Bernhardi, in der Komödie weiter mitzuspielen. So moniert sein Verteidiger, dass Bernhardis »obstinates Schweigen« während des Prozesses »keinen günstigen Eindruck [machte].« Des Weiteren kritisiert er Bernhardis Absicht, »auf alle Rechtsmittel gegenüber dem Urteil von vornherein zu verzichten.« (alle Zitate PB, 246) Wie Flint an späterer Stelle bemerkt, sieht Bernhardi während seiner Haftzeit dann auch davon ab, »ein Gnadengesuch an Seine Majestät zu richten, das wahrscheinlich nicht abschlägig beschieden worden wäre« (PB, 277). Der Mediziner Bernhardi widersetzt sich also dem von Flint dargelegten politischen Mechanismus, der darin

⁴⁹ Zur Entwicklung der Humorthorie im 19. Jahrhundert und der zunehmenden Aufweichung des Begriffs des Humors vgl. den Überblick von Dieter Hörhammer, *Humor*. In: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3. Hg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart/Weimar 2010, S. 66–85, hier S. 75–78.

besteht, seinen Einzelfall als symbolisch auszuspielen. Die aus seiner Geschichte sich entwickelnde Affäre erscheint Bernhardi nurmehr als ein lästiger Zwischenfall, der ihn von seiner eigentlichen Arbeit abhält. Diese besteht darin, »Leute gesund zu machen, – oder ihnen wenigstens einzureden, daß ich es kann.« (PB, 268)

Mit Blick auf die Darstellungsebene versucht die Figur Bernhardi also das Drama zu boykottieren. Dies wird daran ersichtlich, dass sie bei ihrer Weigerung, in der sich um sie entwickelnden Affäre mitzuspielen, auf Begriffe zurückgreift, die eindeutig dem Bereich des Theaters angehören. Bernhardi verlautbart: »Das lächerliche Kriegsgeschrei, das sich von einigen Seiten erheben will, wird mich nicht zu einer Rolle verführen, die mir nicht behagt, zu der ich mich gar nicht tauglich fühle, weil es eben nur eine Rolle wäre.« (PB, 268) Flints Ansatz, aus dem Einzelfall ein Symbol für die politischen Zustände zu machen, liegt nun eine Dynamik zugrunde, die dem Einzelfall ohnehin eingeschrieben ist. So haben die Studien zur Fallgeschichte darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser um eine Hybridstruktur handelt. Der Einzelfall, der lediglich von einem Faktum zeugen soll, dränge stets darauf, in einem übergeordneten Zusammenhang aufzugehen. Die Trennung zwischen Literatur und Wissen laufe damit Gefahr, unterwandert zu werden.⁵⁰ Dies gilt umso mehr für das Drama »Professor Bernhardi«, das nicht umhinkommt, den Einzelfall Bernhardis in einen größeren Zusammenhang zu stellen, nämlich den des um 1900 in Wien grassierenden Antisemitismus. Bernhardis Weigerung, weiterhin an der Komödie zu partizipieren, steht also in einem Spannungsverhältnis zu der Tatsache, dass es sich bei ihm um eine Figur handelt, die selbst Teil eines Dramas ist. Die Figur ist damit eben denjenigen Gesetzen unterworfen, denen sich Bernhardi widersetzen will.

Das Paradox von »Professor Bernhardi« liegt nun darin begründet, dass Bernhardi durch seine Weigerung, eine Rolle anzunehmen, umso mehr beginnt, eine solche zu spielen. Dies wird bereits an der Bemerkung seines Verteidigers ersichtlich, der zufolge »Professor Bernhardi

⁵⁰ Vgl. Christiane Frey, Fallgeschichte. In: Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Roland Borgards u.a. Stuttgart/Weimar 2013, S. 282–287, hier S. 282.

die Rolle des Beleidigten weiterspielen zu wollen [scheint]« (PB, 246). Aufgrund seiner Eigensinnigkeit wird Bernhardi zudem zu einem Charakter im Sinne der Dramentheorie. Dies deutet auch das Drama an: Bereits Flints Annäherung an seinen ehemaligen Jugendfreund resultiert daraus, dass es sich bei Bernhardi um einen Charakter handelt. So betont Flint, dass er für die Durchführung seiner Reformpläne Menschen mit Profil suche und eben nicht die »in ihrer Weltauffassung etwas schablonenhaften Leute [...], die mir die Regierung zur Verfügung stellt« (PB, 199). Den anderen Dramenfiguren zufolge zeichnet sich Bernhardis Charakter durch »Trotz« (PB, 244) aus, zudem sei er »ein wenig eigensinnig« (PB, 246). Den Bezug zum Drama stellt Flint dann erneut explizit her, indem er Bernhardis Rollenverweigerung eine »Tragikomödie des Eigensinns« (PB, 286) nennt.

In seiner Eigenart als Charakter erweist sich Bernhardi als Komödienfigur. So kennt die Komödientradition eine eigene Untergattung, die sogenannte Charakterkomödie. Als eine solche hat auch Arthur Schnitzler sein Stück »Professor Bernhardi« in einem Brief bezeichnet.⁵¹ Als Erfinder dieser Untergattung gilt niemand anderes als der französische Dramatiker Molière.⁵² Die immer wieder in der Schnitzler-Forschung diskutierte Frage, warum »Professor Bernhardi« die Gattungsbezeichnung der Komödie trägt, beantwortet Jacques Le Rider deshalb auch mit dem Hinweis darauf, dass Bernhardi in der Nachfolge von Molières Misanthropen Alceste stehe.⁵³ In der Tat bestehen bereits auf inhaltlicher Ebene Gemeinsamkeiten zwischen Bernhardi und Alceste. So ist letzterer ebenfalls in einen gegen ihn geführten Prozess verwickelt, bei dem er auf jegliche juristische Unterstützung verzichtet,

⁵¹ Vgl. Arthur Schnitzler, Brief an Richard Charmatz vom 4. Januar 1913. In: Ders., Briefe 1913–1931. Hg. von Peter Michael Braunwarth u.a. Frankfurt a.M. 1984, S. 1–6, hier S. 1.

⁵² Vgl. Corvin, *Lire la Comédie* (wie Anm. 19), S. 236; Forestier, *Introduction* (wie Anm. 6), S. XXXIV–XXXV; wobei Forestier den in der Molière-Forschung verbreiteten Topos, dass Molière der Erfinder der Charakterkomödie sei, zugleich infrage stellt. Bei den Molière'schen Figuren handele es sich noch nicht um Charaktere im anthropologischen Sinne, sie führen lediglich bestimmte Verhaltensformen vor.

⁵³ Vgl. Jacques Le Rider, *Arthur Schnitzler oder Die Wiener Belle Époque*. 3. Aufl. Wien 2013, S. 166f.

da er von vornherein der Rechtsprechung misstraut.⁵⁴ Le Riders Bezug auf Molières Misanthropen ist aber auch in der Hinsicht erhellend, als es sich bei ihm ebenfalls um eine Komödienfigur *malgré lui* handelt. Alceste hat sich der Wahrheit verschrieben und wird gerade dadurch, dass er sich den von ihm als falsch erachteten Gepflogenheiten der galanten Gesellschaft verweigert, zu einer Komödienfigur wider Willen.⁵⁵ Sowohl Molières Misanthrop als auch Schnitzlers Bernhardi führen damit die Unmöglichkeit vor, sich als Komödienfigur den in der Gattung wirkenden Fliehkräften zu entziehen und sich auf eine überlegene Position der Neutralität zurückzuziehen.⁵⁶ Bernhardis Plädoyer für die ›reine Wahrheit‹ ist also gerade deshalb zum Scheitern verurteilt, weil er als Figur in eine Komödie verstrickt ist.

II.3 Komische Katharsis und therapeutischer Nihilismus

Die Erkenntnis, entgegen allem Widerstand bloß eine Rolle zu spielen, stellt sich bei Bernhardi gegen Ende des Stücks ein. Als er aus der Haft entlassen wird, ereignet sich, was sein Verteidiger bereits vor Bernhardis Antritt der Haftstrafe ankündigt, nämlich »daß sich gerade im Laufe der letzten Monate gewisse Veränderungen in der politischen Konstellation vorbereiten.« (PB, 250) Von dem politischen Umschwung zeugt auch das Auftreten eines Abgesandten der »Neuesten Nachrichten« – einer Zeitung, die sich dem »Kampfe für Fortschritt und Freiheit« (PB, 266) verschrieben hat. Der Abgesandte stellt Bernhardi die Spalten seines Blatts zur Verfügung, damit er den Fall aus seiner Sicht schildern kann. Bernhardi lehnt dieses Angebot mit dem Hinweis ab,

⁵⁴ Molière, *Le Misanthrope*. In: Ders., *Œuvres complètes* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 633–726, hier S. 653–655.

⁵⁵ Der Molière-Forscher Patrick Dandrey hat darin eine hellsichtige Auseinandersetzung mit satirischen Schreibweisen erkannt. Das Stück verhandele den mit der Satire einhergehenden Topos, dass der Satiriker stets der Gefahr ausgesetzt sei, selbst ein Opfer der Satire zu werden. Vgl. Dandrey, *Molière ou L'esthétique du ridicule* (wie Anm. 23), S. 30.

⁵⁶ Eine ähnliche Dynamik beschreibt auch Wolfgang Iser mit dem Komischen als Kipp-Phänomen. Vgl. Wolfgang Iser, *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*. In: *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976, S. 398–402.

dass seine »Angelegenheit [...] eine rein persönliche« (PB, 266) sei. Während seiner zweimonatigen Haftzeit setzen die Anhänger Bernhardis den bereits kurz nach der Verurteilung gefassten Plan um, »[a]n die Öffentlichkeit [...] [zu] appellieren« (PB, 246). So kündigt der Alt-48er Pflugfelder an, dass es nun gelte, vom Feind zu lernen:

Der Unsinn war, daß wir bisher das Maul gehalten haben. Schaut euch die Gegenpartei an! Die klerikalen Blätter haben gehetzt, soviel sie nur konnten. Die haben es doch überhaupt erst dahin gebracht, daß die Anlage nicht wegen Vergehens, sondern gleich wegen Verbrechens, gegen Bernhardi erhoben worden ist [...]. (PB, 246f.)

Während Bernhardis Haftzeit beginnen also auch seine Parteigänger politisch zu agitieren. So berichtet Flint von einer »höchst überflüssigen Wählerversammlung«, während der es Pflugfelder »notwendig fand, die Affäre Bernhardi aufzurollen.« (PB, 276) Nach Ablauf seiner Haftzeit fangen die »liberalen Blätter an«, wie sich Flint empört, »Bernhardi als eine Art Märtyrer hinzustellen, als ein politisches Opfer klerikaler Umtriebe, als eine Art medizinischen Dreyfus.« (PB, 276) Bernhardi werden bei seiner Entlassung dann Ovationen dargeboten und der Brigittenauer Freidenkerverein plant für den Abend einen Fackelzug vor seinem Fenster (vgl. PB, 281). Zudem hat die Krankenschwester, die damals beim Prozess gegen Bernhardi aussagte, »eine Eingabe gemacht, in der sie sich selbst der falschen Zeugenaussage [...] bezichtigt.« (PB, 287)

Bernhardi ist dieses ganze Aufsehen höchst zuwider, er möchte »[v]or dem, was sich jetzt zu entwickeln scheint, [...] die Flucht [ergreifen].« (PB, 291) Der Sinn einer Wiederaufnahme des Prozesses leuchtet ihm nicht ein. Er stellt die Frage: »Soll ich den ganzen Schwindel noch einmal mitmachen? Jetzt in anderer Beleuchtung?« (PB, 288) In der das Drama abschließenden Unterredung zwischen ihm und dem Hofrat erläutert Bernhardi die Gründe für seinen Widerwillen. Anstatt stolz auf die Entwicklungen zu sein, macht sich in Bernhardi das Gefühl der eigenen Lächerlichkeit breit:

Sie können sich ja gar nicht vorstellen, Herr Hofrat, wie lächerlich ich mir eigentlich vorkomme. Heute früh schon – der Empfang an der Kerkertür! und der Artikel in den »Neuesten Nachrichten« – haben Sie ihn gelesen? Ich habe mich wahrhaftig geschämt – und allerlei Pläne sind in diesem lauen Gefühl des Lächerlichwerdens verronnen. (PB, 291)

Mit den von Bernhardi erwähnten Plänen ist das Vorhaben gemeint, eine »Anklageschrift gegen Flint und Genossen« (PB, 292) zu schreiben. Bereits während der Haftzeit, so berichtet Bernhardi weiter, verbrauchte der in ihm aufgestaute Zorn, als er sich an diese Arbeit machen wollte. Unter der Hand geriet ihm sein Buch mehr und mehr zu einem philosophischen Traktat. Nach seiner Haftentlassung habe er sich dann vorgenommen, als erstes bei Flint vorzusprechen, denn, »wenn er schon nicht zu lesen bekommt, was ich gegen ihn auf dem Herzen habe, so soll er's doch wenigstens hören.« (PB, 292) Nach den Ovationen beeilte sich Bernhardi, dies möglichst schnell umzusetzen, »um wenigstens für die große Abrechnung noch den nötigen Ernst zur Verfügung zu haben. Aber wie ich ihm endlich gegenüberstand, da ist auch der letzte Rest von Groll in mir verlöscht.« (PB, 292f.)

Mit dieser Verflüchtigung des Zorns spielt das Stück auf das dramentheoretische Konzept der Katharsis an, dessen Bedeutung für das Werk Schnitzlers Dirk von Boetticher hervorgehoben hat. Er macht darauf aufmerksam, dass dieses Konzept im Wien um 1900 breit diskutiert wird. Während sich jedoch die Katharsis etwa bei Hermann Bahr durch die Abfuhr und Entladung irrationaler verdrängter Triebe auszeichne, sei Schnitzler eher an den mit dem Konzept verbundenen Vorstellungen von Reinheit interessiert. Von Boetticher verweist zugleich auf die Problematik, die dem Reinheitsbegriff vor dem historischen Hintergrund zukommt, steht er doch auch im Zentrum der im 19. Jahrhundert sich herausbildenden Rassenlehren und ist für den Wandel von einem religiös motivierten hin zu einem rassistischen Antisemitismus verantwortlich. Die jüdische Bevölkerung wird unter Rückgriff auf eine nach »Rassenreinheit« strebende Ideologie diskriminiert und ausgeschlossen. Um sich hiervon abzugrenzen, bevorzuge Schnitzler eine Form von Reinheit, die gerade nicht über einen Exzess von Affekten, sondern über den Weg der kritischen Selbstreflexion erreicht werde.⁵⁷

Auch in »Professor Bernhardi« gestaltet sich die bereits geschilderte Auflösung der Affekte der Titelfigur nicht durch die tragödienspezifische

⁵⁷ Vgl. Dirk von Boetticher, *Meine Werke sind lauter Diagnosen. Über die ärztliche Dimension im Werk Arthur Schnitzlers*. Heidelberg 1999, S. 187–222.

schen Elemente ›phobos‹ und ›eleos‹. Wie es der Gattung der Komödie angemessener ist, lösen sich Bernhardis Affekte durch das Bewusstsein seiner eigenen Lächerlichkeit auf. Hier scheint also vielmehr das apokryphe Konzept der komischen Katharsis wirksam zu sein, das in Anlehnung an Aristoteles' Ausführungen zur Tragödie entworfen wurde. Dass die Katharsis in »Professor Bernhardi« eher der Komödie als der Tragödie zuzurechnen ist, wird auch an der Art ersichtlich, wie sie sich einstellt. So sorgt Bernhardis Einsicht in seine eigene Rollenhaftigkeit dafür, dass er nicht mehr den für die Situation nötigen Ernst aufbringen kann. Sein Zorn verfliegt in dem Moment, in dem er anfängt, seine eigene Geschichte in einem Pamphlet gegen seine Gegner instrumentalisieren zu wollen. Des Weiteren wird er sich seiner lächerlichen Rolle bewusst, als ihn die Öffentlichkeit nach seiner Haftentlassung als Held feiert und die Zeitungen über ihn zu schreiben beginnen. Es ist also die Beobachtung seiner selbst als Figur des öffentlichen Lebens, welche die komische Katharsis auslöst. Damit nähert sich seine Wahrnehmung der Komödie an, die sich den Ausführungen Ralf Simons zufolge durch gesteigerte Selbstreflexivität auszeichnet.⁵⁸

Die von der Komödie beförderte kritische Einsicht charakterisiert auch Bernhardi in seiner Eigenart als Mediziner. Zu Beginn des Stücks gesteht die Bernhardi feindlich gesinnte Partei seiner Abteilung »[d]iagnostischen Scharfblick« (PB, 156) zu. An späterer Stelle wird Bernhardi als »Diagnostiker [...] ersten Ranges« (PB, 165) gerühmt, wobei moniert wird, dass seine »Hauptstärke in der Diagnose liegt, nicht so sehr in der Therapie.« (PB, 165) Bernhardi scheint sich damit als Anhänger des therapeutischen Nihilismus zu erkennen zu geben, der die Wiener Medizin des 19. Jahrhunderts bestimmt und auf dessen Bedeutung für Schnitzlers Werk die Forschung wiederholt hingewiesen hat.⁵⁹ Der therapeutische Nihilismus geht von der Annahme aus, dass

⁵⁸ Vgl. Ralf Simon, *Theorie der Komödie*. In: *Theorie der Komödie – Komödie der Theorie*. Hg. von Ralf Simon. Bielefeld 2001, S. 47–66, hier S. 53ff.

⁵⁹ Vgl. Le Rider, Arthur Schnitzler (wie Anm. 53), S. 86; im Zusammenhang von »Professor Bernhardi« vgl. Schwarz, *Der doppelte ›Scherenschnitt‹ in Arthur Schnitzlers Professor Bernhardi* (wie Anm. 1), S. 72; Urbach, *Nachwort* (wie Anm. 35), S. 186–188.

die Aufgabe des Arztes lediglich in der Erstellung von Diagnosen liegt, wohingegen es ihm verwehrt ist, zur Heilung beizutragen.⁶⁰

In seiner Ideengeschichte »The Austrian Mind« macht William M. Johnston darauf aufmerksam, dass der therapeutische Nihilismus sich nicht auf die Medizin beschränkt, sondern um 1900 auf andere Bereiche ausweitet. Demnach sei zu dieser Zeit die Überzeugung verbreitet, dass die Defekte, an denen die Gesellschaft und die Sprache »kranken«, sich einer Heilung widersetzen.⁶¹ Auch in »Professor Bernhardi« erfährt die Aufgabe des Arztes, Diagnosen zu erstellen, eine Ausweitung auf den gesellschaftlichen Bereich.⁶² So entschuldigt Bernhardis Kollege Cyprian den Protest einer adeligen Gönnerin des Elisabethinums gegen Bernhardis Abweisung des Pfarrers damit, dass es Dinge gebe,

über die die Fürstin nicht einmal nachdenken darf, sonst wäre sie gerade so eine Entartete wie du [Bernhardi; *Anm. Th. N.*], wenn du nicht über diese Dinge nachdächtest. Wir müssen diese Leute verstehen, das gehört zu unserem Wesen, und sie dürfen uns gar nicht verstehen, das gehört wiederum zu ihrem Wesen. (PB, 186)

Das Stück »Professor Bernhardi« kommt diesem hermeneutischen Imperativ ebenfalls nach, den Cyprian an den Beruf des Arztes knüpft. So wird etwa in der Unterredung zwischen Bernhardi und dem Pfarrer transparent, warum dieser vor Gericht nicht für Bernhardi eingetreten ist. In dem Gespräch ist der Pfarrer durchaus dazu bereit, Bernhardi Recht zu geben. Die als eine Art gegenseitiger Gewissensprüfung inszenierte Unterhaltung fördert zutage, dass es dem Handeln innerhalb der Gesellschaft verwehrt ist, sich an einer vermeintlich universellen Wahrheit zu orientieren. Die Wahrheit werde vielmehr durch den eigenen Standpunkt determiniert. Was aus Bernhardis Warte, derjenigen des Arztes, als Wahrheit gelte, verkehre sich aus der Perspektive des Pfarrers in Lüge. Der Pfarrer betont, dass er während der Gerichtsverhandlung gerade deshalb nicht für Bernhardi habe eintreten können,

⁶⁰ Vgl. hierzu das Kapitel »Therapeutic Nihilism in the Medical Faculty at Vienna« in William M. Johnston, *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848–1938*. Berkeley, Los Angeles, London 1972, S. 223–229.

⁶¹ »Otto Weininger, Richard Wahle, Karl Kraus, and Ludwig Wittgenstein embodied the conviction that diseases of society or language defy curing.« Ebd., S. 223.

⁶² Vgl. hierzu auch Beier, »Vor allem bin *ich*...« (wie Anm. 4), S. 336.

da »die geringfügige Wahrheit, die ich ausgesprochen hätte, [...] dadurch in einem höheren Sinne Lüge geworden [wäre].« (PB, 257)

Auch das Drama bemüht sich also um eine diagnostische Durchleuchtung des Falls Bernhardis. Dabei wird ersichtlich, dass eine Heilung der ›Gesellschaftskrankheit‹ Antisemitismus⁶³ aufgrund der politischen Verstrickungen der Beteiligten ausgeschlossen ist. Selbst die Gerechtigkeit, die Bernhardi gegen Ende des Stücks widerfährt, ist nur eine scheinbare. Hierauf verweist der Hofrat, der Bernhardis Äußerung, »die Leute [kommen] allmählich drauf [...], daß ich recht gehabt habe« (PB, 293), widerspricht: »Aber Herr Professor, was fällt Ihnen denn ein? Vom Rechthaben ist noch keiner populär geworden. Nur wenn es irgendeiner politischen Partei in den Kram paßt, daß er recht hat, dann passiert ihm das...« (PB, 293)

Daran anschließend erteilt der Hofrat Bernhardi die Lektion, dass er sich nur einbilde, recht gehabt zu haben. Er kenne kein Beispiel, bei dem das Beharren auf den Einzelfall zu einer Verbesserung der Gesamtsituation beigetragen habe: »Das kommt mir grad' so vor, wie wenn einer die soziale Frage lösen wollte, indem er einem armen Teufel eine Villa zum Präsent macht.« (PB, 294)

Allerdings erschöpft sich »Professor Bernhardi« nicht in der Propagierung eines therapeutischen Nihilismus. Hier lohnt sich erneut ein Blick auf die Eingangsszene. Dort greift das Stück überraschenderweise eine durch die positivistische Medizin falsifizierte Hypothese zum Kindbettfieber wieder auf. Eine im 19. Jahrhundert verbreitete Erklärung für diese Krankheit ging davon aus, dass das Geräusch der über die Krankenhausgänge schreitenden Pfarrer, die den Sterbenden die Sakramente zukommen ließen, die Krankheit auslöste. Das Geräusch des herannahenden Todes solle bei den Patientinnen eine solche Angst verursacht haben, dass sie daran verstarben. Noch Semmelweis sah sich bei seinen Forschungen zum Kindbettfieber gezwungen, die Priester darum zu bitten, zumindest für eine Zeit lang bei dem Besuch

⁶³ Den Antisemitismus konzipiert etwa Cesare Lombroso um die Jahrhundertwende als gesellschaftliche Krankheit. Vgl. Cesare Lombroso, *Der Antisemitismus und die Juden im Lichte moderner Wissenschaft*. Leipzig 1894, S. 11–20.

der Patientinnen die Krankenhausgänge zu meiden.⁶⁴ Die Eröffnung von »Professor Bernhardi« spielt auf diese falsifizierte Hypothese an und verweist mitten im szientizistischen Zeitalter auf ihren teilweisen Wahrheitswert. Zwar ist die Patientin von vornherein dem Tod geweiht, allerdings hat der durch den Auftritt des Pfarrers verursachte Schreck ihren unmittelbaren Tod zur Folge. Damit berücksichtigt das Stück einen von der Medizin ausgeblendeten Aspekt, den ein gegen 1900 entstehendes Heilverfahren stark in den Vordergrund rückt, nämlich die Psyche des Menschen, deren systematischer Untersuchung sich die Psychoanalyse zu widmen anfängt. Die Psychoanalyse entwickelt sich ebenfalls aus dem therapeutischen Nihilismus heraus, mit dem sie sich das Primat der Diagnose teilt.⁶⁵ Darüber hinaus knüpft sie hieran aber eine heilende kathartische Wirkung. So schildern Sigmund Freud und Josef Breuer zu Beginn ihrer 1895 erschienenen »Studien zur Hysterie« die Beobachtung, »daß die einzelnen hysterischen Symptome sogleich und ohne Wiederkehr verschwanden, wenn es gelungen war, die Erinnerung an den veranlassenden Vorgang zu voller Helligkeit zu erwecken, damit auch den begleitenden Affekt wachzurufen [...]«. ⁶⁶An diesen Mechanismus, so Freud und Breuer, sei ebenfalls eine »kathartische« Wirkung⁶⁷ geknüpft.

Auf der Handlungsebene folgt »Professor Bernhardi« also dem therapeutischen Nihilismus, indem sie vorführt, wie es den Dramenfiguren verwehrt ist, die gesellschaftlichen Mechanismen zu ändern, in die sie verstrickt sind. Der Versuch, die Gesellschaft von der »Krankheit« des Antisemitismus zu heilen, ist hingegen auf einer übergeordneten Ebene des Dramas zu suchen, nämlich auf derjenigen der Darstellung. Hier greift das psychoanalytische Heilverfahren und findet eine Übertragung auf den gesellschaftlichen Bereich. Auf der Darstellungsebene

⁶⁴ Von dieser Hypothese und ihrer Prüfung berichtet Semmelweis selbst. Vgl. Ignaz Semmelweis, *Die Aetiologie, der Begriff und die Prophylaxis des Kindbettfiebers*. In: Semmelweis' gesammelte Werke. Hg. von Tiberius von Györy. Jena 1905, S. 95–426, hier S. 118f.

⁶⁵ Zum Einfluss des therapeutischen Nihilismus auf die Psychoanalyse vgl. Johnston, *The Austrian Mind* (wie Anm. 60), S. 223.

⁶⁶ Sigmund Freud und Josef Breuer, *Studien über Hysterie*. Frankfurt a.M. 1970, S. 9f.

⁶⁷ Ebd., S. 11.

ist der diagnostische Blick des Arztes wirksam. Er lässt die gesellschaftlichen Mechanismen, die den Antisemitismus befördern, transparent werden und verspricht sich von dieser kritischen Einsicht eine Behebung des Übels. Damit eignet sich »Professor Bernhardi« die Komödienkonzeption Molières an und überträgt sie auf den spezifischen Zeithintergrund um 1900. Zwar geht der in der Komödie gezeigte Missstand nicht mehr, wie noch bei Molière, von der Medizin aus, sondern ist auf die Gesellschaft und den ihr inhärenten Antisemitismus zurückzuführen. Mit den Komödien Molières teilt sich »Professor Bernhardi« allerdings, dass das Stück ebenfalls eine Verwirrung der Zeichen vorführt, die nun durch den in der Politik grassierenden Antisemitismus verursacht wird. Damit werden zum einen die Voraussetzungen für das Komödienstück geschaffen. Zum anderen tritt auch das Stück »Professor Bernhardi« selbst in Konkurrenz zur Medizin, indem es sich um eine Heilung der »Gesellschaftskrankheit« Antisemitismus bemüht. Damit scheint das Stück auch eine Antwort auf die bereits von Konstanze Fliedl mit Blick auf Schnitzler aufgeworfene Frage zu leisten: »Wie war in einem gesellschaftlichen Klima, in dem jüdische Künstler doppelt ausgegrenzt wurden, noch Kunst zu machen, und wie hatte sie auszusehen?«⁶⁸ Mit der Durchleuchtung der Gesellschaft – die auch Schnitzlers anderen zentralen Text zum Antisemitismus, seinen Roman »Der Weg ins Freie«, bestimmt – entwickelt »Professor Bernhardi« eine Schreibstrategie, die sich mit den Mitteln der Komödie gegen den Antisemitismus wendet.⁶⁹

⁶⁸ Fliedl, Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung (wie Anm. 43), S. 216.

⁶⁹ Dass dieser Strategie nur wenig Erfolg beschieden war, zeigt Liliane Weissberg, die der Aufführungsgeschichte »Professor Bernhardis« genauer nachgeht. Der Skandal, den Professor Bernhardi in dem Stück auslöst, findet ein Äquivalent in dessen Aufführungsgeschichte. So wurde die Aufführung der Komödie in Österreich bis Ende des Ersten Weltkriegs verboten, die Uraufführung fand deshalb 1912 in Berlin statt. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs erfährt »Professor Bernhardi« mehrere Aufführungen, wobei ihnen laut Weissberg die Funktion zukommt, die Partizipation Österreichs an den Geschehen der Nazi-Zeit zu verdrängen. Auch diese Funktion nimmt das Drama vorweg, indem es zeigt, dass Bernhardi keine Gerechtigkeit erfährt, sondern seine Popularität den Interessen gewisser Parteien zu verdanken hat. Vgl. Liliane Weissberg, Eine Komödie von gewisser Präponderanz: *Professor Bernhardi* von der Bühne zum Bildschirm. In: Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Hg. von Thomas Ballhausen u.a. Wien 2006, S. 115–135.

Uchronie des Augenblicks Leo Perutz' »Zwischen Neun und Neun«

Leo Perutz ist als Autor geschickt konstruierter Erzählarrangements bekannt, die ihm insbesondere in der narratologischen Forschung zu quasi-kanonischem Status verholfen haben.¹ Die Unzuverlässigkeit von Erzählinstanzen (»St. Petri-Schnee«, 1933), plötzliche Wendungen im Geschehen (»Wohin rollst du, Äpfelchen...«, 1928), mosaikartige Arrangements von Erzählsträngen (»Nachts unter der steinernen Brücke«, 1953) oder eine mit der Binnenerzählung in logischem Konflikt stehende Rahmenhandlung (»Meister des jüngsten Tages«, 1923) gehören zum typischen Arsenal seines Erzählens. Insofern Perutz' Romane sich um erzählerische Brüche, versteckte Hinweise und andere narratologische Hintergründigkeiten organisieren, setzen sie beim Lesen einiges an detektivischem Gespür frei und trainieren einen skeptischen Blick an, der den affektiven Sog des Erzählens und das lustvolle Hereingezogenwerden in die Rätselspannung des Plots stets auf mögliche Unregelmäßigkeiten im Erzählvorgang »gegenzulesen« weiß.

Was ein solches Spiel mit brüchigen Erwartungshorizonten betrifft, geht wohl kein Roman Perutz' radikaler vor als »Zwischen Neun und Neun« (1918), zeichnet sich dieser frühe Roman doch durch einen *plot twist* aus, welcher auf einen Schlag der gesamten Handlung den Boden unter den Füßen wegzieht. Die Geschichte des *cand. phil.* Stanislaus Dembas, von der wir im Nachhinein erfahren werden, dass sie nie stattgefunden hat, ist die Folgende: Beim Versuch, einen gestohlenen Bibliotheksband bei einem Antiquitätenhändler zu verkaufen, wird Demba von der Polizei festgenommen. Ihm werden Handschellen angelegt, aber Demba entzieht sich pünktlich mit dem morgendlichen

¹ Vgl. etwa den grundlegenden Sammelband: Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung. Hg. von Tom Kindt und Jan Christoph Meister. Tübingen 2007, in dem in exemplarischen Lektüren narratologische Zugänge zu Perutz' Werk erprobt werden.

Neunuhrläuten durch einen gewagten Sprung aus dem Dachgeschoss der Verhaftung. Diesen Sprung überlebt Demba – vermeintlich – und versucht sich nun, trotz der ihm angelegten Handschellen, in einem in bunten Farben gezeichneten k.u.k.-Wien Geld zu verschaffen, um seine Geliebte zu einer gemeinsamen Reise nach Venedig zu überreden. Die Hände kann Demba dabei aber weder benutzen noch vorzeigen. Sein Dilemma wurde von einem anderen berühmten Verhafteten der klassischen Moderne, dem Lustmörder Moosbrugger aus Musils »Mann ohne Eigenschaften«, prägnant auf den Punkt gebracht: »Versuche einer, sich mit gefesselten Händen auf die Straße zu stellen und abzuwarten, wie sich die Leute benehmen!«²

Dembas Versuch wird scheitern. Aber nicht nur, weil er es in seinem Optimismus unterschätzt hat, »daß man so oft im Tag seine Hände braucht«,³ sodass ganz basale Handgriffe – einen Geldbrief quittieren, das Frühstück bezahlen, Hände schütteln – zu unüberwindlichen Hindernissen werden. Vor allem geht das Erzählverfahren des Romans mit Dembas Versuch recht unbarmherzig um. Als er nach allen gescheiterten Versuchen sich wenigstens von den lästigen Handschellen befreien möchte, löst sich die gesamte Szenerie auf und Demba steht wieder auf dem Dachboden, wo die Romanhandlung ihren Ausgang nahm. Eine Turmuhr läutet wieder – »Neun Uhr! Morgens? Abends? Wo bin ich? Wo war ich?« (211) – und der Roman kehrt zu seinem Anfang zurück. Zuletzt ist der Protagonist wieder an dem Ort, an dem sein Abenteuer begann – im Garten des Antiquitätenhändlers –, allerdings tot.

Mit diesem Zirkelschluss muss die einigermaßen bestürzte Leserin einsehen, dass die gesamte Handlung nur die halluzinierte Erfüllung eines letzten Wunsches war, den Demba kurz vor dem fatalen Sprung noch aussprach: »Nur noch einen Tag Freiheit, nur noch zwölf Stunden Freiheit! Zwölf Stunden!« (99) Das wahre Freiheitsversprechen, so lässt

² Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. I. Erstes und Zweites Buch. Hg. von Adolf Frisé. 26. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2011, S. 238.

³ Leo Perutz, *Zwischen Neun und Neun*. München 2019, S. 106. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahlen in Klammern zitiert.

sich das Romanende deuten, welches das Motiv der gefesselten Hände ein letztes Mal aufnimmt, findet sich nur im Tod:

Die Handschellen waren durch die Gewalt des Sturzes zerbrochen. Und Dembas Hände, die Hände, die sich in Angst versteckt, in Groll empört, im Zorn zu Fäusten geballt, in Klage aufgebäumt, die in ihrem Versteck stumm in Leidenschaft gezittert, in Verzweiflung mit dem Schicksal gehardet, in Trotz gegen die Ketten rebelliert hatten – Stanislaus Dembas Hände waren endlich frei. (212)

Man hat, von diesen Schlusssätzen ausgehend, »Zwischen Neun und Neun« als allegorischen Versuch über die Grenzen und Aporien des Freiheitsbegriffes gelesen, für den Dembas gefesselte Hände metonymisch einstehen.⁴ Perutz selbst hat solchen Lektüren einigen Vorschub gegeben, wenn er nach der Erstveröffentlichung in Demba »das Symbol der in Schlingen verstrickten und in Ketten geschlagenen Menschheit«⁵ zu erkennen meint. Vor allem hat der Roman aber aufgrund seines Erzählverfahrens Aufmerksamkeit von der Forschung erfahren. Als Beispiel für ein »mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen« hat er Eingang in die kanonische »Einführung in die Erzähltheorie« von Matías Martínez und Michael Scheffel gefunden;⁶ Martínez hat an anderer Stelle den Roman als den paradoxen Versuch gelesen, aus der unmöglichen Position des eigenen Sterbens zu erzählen.⁷ Sowohl für narratologische wie für allegorische Zugänge bietet der Roman zweifellos einiges an Diskussionsstoff. Beide Lektürewesen haben aber einen zentralen Aspekt des Romans, auf den die folgende Lektüre abzielt, bisher verpasst: die verschiedentlich eingestreuten Hinweise auf den Ersten Weltkrieg. Dieser wird zwar auf Ebene der Handlung kaum explizit thematisiert, tritt aber in einigen Passagen immerhin

⁴ Vgl. die stets auf allegorische Lesarten zusteuernde Interpretation von Gary Schmidt, *Performing in Handcuffs. Leo Perutz's »Zwischen neun und neun«*. In: *Modern Austrian Literature* 43/1, 2010, S. 1–22. Der Roman trug zeitweise auch den Arbeitstitel »Freiheit«.

⁵ So zitiert in: *Leo Perutz 1882–1957. Eine Ausstellung der Deutschen Bibliothek Frankfurt am Main*. Hg. von Hans-Harald Müller und Brita Eckert. Wien/Darmstadt 1989, S. 81.

⁶ Matías Martínez / Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*. 11. Aufl. München 2019, S. 107–110.

⁷ Matías Martínez, *Das Sterben erzählen. Über Leo Perutz' Roman »Zwischen neun und neun«*. In: *Kindt / Meister (Hg.), Leo Perutz' Romane (wie Anm. 1)*, S. 23–33.

andeutungsweise an die Oberfläche. Den Leserinnen des im Sommer 1918 im »Berliner Tageblatt« erstabgedruckten Romans mögen die Anspielungen nicht entgangen sein. Nur eine Lektüre, die dieser latenten Anwesenheit des Kriegsgeschehens nachspürt, ermöglicht es, die Frage nach der Erzählwelt (d.h. die Geschichte Dembas und das darin zur Darstellung gebrachte Wien) mit der Art und Weise des Erzählens (die Unzuverlässigkeit der Erzählanlage und die Selbstzurücknahme der Handlung) – kurzum: *histoire* und *discours* – zusammenzubringen. An diesem Punkt wird deutlich, dass es sich bei der Erzählstruktur des Romans nicht bloß um einen narratologischen Taschenspielertrick oder um die virtuose Handhabung von *suspense* und *surprise* handelt, sondern um den adäquaten Darstellungsmodus einer traumatischen (Gewalt-)Erfahrung.

Entscheidend dafür ist die besondere Zeitlichkeit des Geschehens, die sich mit dem Wissen um den Kriegskontext noch einmal verkompliziert. Denn insofern dieser Krieg mit dem Romangeschehen schlichtweg unvereinbar ist, wird klar, dass es sich bei der Selbstzurücknahme der Handlung nicht nur um eine zeitliche Stauchung von 12 Stunden auf wenige Sekunden handelt, sondern um eine fundamental *atemporale* Ereignishaftigkeit, die zeitlich gar nicht zu verorten ist. »Zwischen Neun und Neun« fällt in einer Weise aus der Zeit heraus, die auch mit den Genette'schen Kategorien von *Dauer*, *Frequenz* und *Ordnung* nicht mehr zu beschreiben ist, solange diese sich gegenüber einer linear verlaufenden »Normalzeit« definieren.⁸ Stattdessen kann man von einer Form *uchronischen Erzählens*⁹ sprechen, das erzählte und

⁸ Vgl. die konzise Zusammenstellung bei Gérard Genette, *Die Erzählung*. Paderborn 2010, S. 99.

⁹ Auf die genauere Konturierung des in Analogie zur *Utopie* gebildeten Begriffs *Uchronie* wird im Folgenden noch eingegangen. Wichtige Hinweise zum Begriff der Uchronie, seiner Geschichte, seiner Implikationen, aber auch seiner Grenzen, finden sich bei: Thomas Navratil, *Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation* bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin/Boston 2022, S. 30ff. und S. 56. Die Begriffsgeschichte der Uchronie reicht bis ins mittlere 19. Jahrhundert zurück, wo Charles Renouvier von der Uchronie als »Utopie in der Geschichte« sprach und damit aus historiographischer Perspektive zu beschreiben versuchte, was zwar nicht war, aber wohl hätte sein können: Charles Renouvier, *Uchronie (L'utopie dans l'histoire). Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*. Paris 1876. Als literaturwissenschaftliche

historische Zeit paradox miteinander verschränkt und damit »Zeitdimensionen« in den Blick rückt, »die zur Funktionszeit quer liegen«. ¹⁰ Mit Maurice Blanchot ließe sich von einer *écriture du désastre* sprechen: dem Erschreiben derjenigen *Unzeit*, die nicht eine Zeit unter anderen oder ein Ereignis in einer Reihe anderer Ereignisse darstellt, sondern die einen Riss in der Zeiterfahrung selbst ausdrückt. ¹¹

Damit ist auch der Gang der folgenden Argumentation skizzierbar: (I.) zunächst eine Skizzierung des Erzählverfahrens des Romans, mit besonderer Rücksicht auf die temporalen und hermeneutischen Herausforderungen, die mit diesem einhergehen; (II.) daraufhin eine Lektüre des Romans mit Blick auf die latente Anwesenheit des Ersten Weltkriegs, welche wichtige Konsequenzen für das Erzählverfahren birgt; (III.) zuletzt einige Hinweis darauf, wie die *uchronische Temporalität* in ihrer ästhetischen, philosophischen, aber auch politischen Konsequenz zu verstehen sein könnte.

I.

Für die Beschreibung der Erzählanlage ist zunächst auffällig, dass »Zwischen Neun und Neun«, entgegen seines Romantitels, nicht gänzlich chronologisch verfährt. Die ersten sieben Kapitel erzählen in der episodischen Manier eines Fortsetzungsromans vom Auftauchen Dembas an verschiedenen Orten in Wien, wo dieser durch sein ungewöhnliches Verhalten einige Aufmerksamkeit erregt. Dass dieses Verhalten schlicht der Unbenutzbarkeit der eigenen Hände geschuldet ist, kann man zwar vermuten, eindeutig geklärt wird es aber erst in der Romanmitte, wenn Demba seiner Bekannten Steffi – und damit der Leserin – von den vorigen Ereignissen, d.h. vom Bücherdiebstahl,

Kategorie für die Beschreibung historiographischer Fiktionen bzw. historiographischer Alternativentwürfe wird der Begriff aufgegriffen bei De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions. Hg. von Hinrich Hudde und Peter Kuon. Tübingen 1988 sowie Christoph Rodiek, Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur. Frankfurt a.M. 1997.

¹⁰ Michael Gamper / Helmut Hühn, Was sind ästhetische Eigenzeiten? Hannover 2014, S. 24.

¹¹ Maurice Blanchot, L'Écriture du Désastre. Paris 1980.

der Verhaftung und der Flucht mit Handschellen, erzählt. *Vor* diesem erzählerischen Rückgriff steht die Leserin also »Dembas Aktionen ähnlich verständnislos gegenüber wie die Figuren, denen Demba begegnet«;¹² *danach* weiß sie sowohl von Dembas Handschellen wie vom Ziel seines Bestrebens und kann der Romanhandlung vermeintlich »auf der Höhe des Geschehens« folgen. Aber eben nur vermeintlich: Im letzten Kapitel ist erneut eine Unterhaltung mit Steffi Auslöser eines Zeitsprungs, nur dieses Mal nicht als Analepse, sondern als Metalepse. Die erzählte Welt löst sich regelrecht auf: »Der Druck der Arme ließ nach. Steffis Bild sank, als hätte sie auf dieses Wort gewartet, in sich zusammen, wurde zur Nebelwolke, löste sich und verflog in nichts.« (210) Stattdessen stellen sich die Wahrnehmungen des Morgens wieder ein – der Brauereigeruch, der Klang eines Grammophons und das Läuten der Kirchenglocke –, Demba findet sich auf dem Dachboden wieder, auf dem er morgens bereits stand, kurz vor dem – wie wir nun erfahren – tödlichen Sprung:

Eine Turmuhr schlägt. Neun Uhr! Morgens? Abends? Wo bin ich? Wo war ich? Wie lange steh' ich schon hier und hör' die Turmuhr schlagen? Zwölf Stunden? Zwölf Sekunden?

Die Tür springt auf. Ein Grammophon in der Ferne spielt den »Prinz Eugen«. – Jetzt – das Schieferdach glänzt so fröhlich in der Morgensonne – zwei Schwalben schießen erschreckt aus ihren Nestern – –

Als die beiden Polizisten – kurz nach neun Uhr morgens – den Hof des Trödlerhauses in der Klettengasse betreten, war noch Leben in Stanislaus Demba.

Sie beugten sich über ihn. Er erschrak und versuchte, aufzustehen. Er wollte fort, rasch um die Ecke beugen, in die Freiheit –

Er sank sogleich zurück. Seine Glieder waren zerschmettert, und aus einer Wunde am Hinterkopf floß Blut. (211)

Das mit Trennstrichen abgesetzte »Jetzt« markiert den fatalen Augenblick des Sprungs. Dem folgt der Wechsel von der freien indirekten Rede zurück zum heterodiegetischen Erzähler, durch dessen Draufblick die gesamte Handlung als Illusion entlarvt wird. Demba liegt zerschmettert am Boden und nur seine Augen »irrten ruhelos durch die Straßen der Stadt« (211) und machen jene Abenteuer durch, von

¹² Martínez, *Das Sterben erzählen* (wie Anm. 7), S. 25.

denen wir nun wissen, dass sie nie stattgefunden haben. Das bisherige Geschehen war nur die Erfüllung des letzten Wunsches Dembas, im Angesicht des bevorstehenden Todes noch einmal über »zwölf Stunden Freiheit« zu verfügen, noch einmal »Souverän meiner Zeit« (99) zu sein.¹³

Damit schrumpft die Zeitspanne der Handlung auf wenige Ereignisse gegen neun Uhr morgens zusammen und spaltet den Roman in eine Rahmen- und eine Binnenerzählung: das, was sich vermeintlich »wirklich« ereignet hat – der gescheiterte Verkauf des Bibliotheksbands, die Verhaftung und der Sprung – und das, was im Nachhinein als Halluzination ausgewiesen wird und nur im Kopf Dembas stattgefunden hat – das Aufstehen nach dem Sturz und alle darauffolgenden Begegnungen in Wien nach neun Uhr morgens. Die Unterscheidung zwischen wirklicher und erträumter Handlung verläuft, worauf die Forschung mehrfach hingewiesen hat, aber nicht ganz sauber, etwa weil die stets von einem heterodiegetischen Erzähler wiedergegebenen Begegnungen Dembas sich den »für Traumerzählungen geltenden Erzählkonventionen«¹⁴ nicht ganz fügen wollen: Wie lässt sich der Halluzinationscharakter der Handlung mit der Erzählanlage des ersten Kapitels vereinbaren, wo erst ausführlich die tägliche Routine der Krämerin Johanna Püchl erläutert wird, *bevor* dieser Tagesverlauf »durch

¹³ Vgl. zu den (libido-)ökonomischen Aspekten dieses Wunsches: William H. Carter, »Souverän meiner Zeit«. Opportunity Cost in Leo Perutz's »Zwischen neun und neun«. In: *Colloquia Germanica* 39/2, 2006, S. 97–116.

¹⁴ Hans-Harald Müller, Rätselhafte Artefakte. Leo Perutz und das unzuverlässige Erzählen. In: *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens*. Hg. von Matthias Aumüller und Tom Kindt. Berlin 2021, S. 17–28, hier S. 19. Vgl. zu dieser narratologischen Konstellation auch: Martínez, *Das Sterben erzählen* (wie Anm. 7), S. 30–33, der darin Aspekte von Perutz' »Modernität« erkennt (ebd., S. 32) sowie Stefanie Roggenbuck, *Zeit und Polyphonie. Zum Verhältnis von verdoppelter Zeit und verdoppelter »Stimmen« in Erzähltexten von Leo Perutz und Ambrose Bierce*. In: *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Hg. von Antonius Weixler und Lukas Werner. Berlin/Boston 2015, S. 407–428, hier S. 425, welche die narratologischen Spannungen mittels der Beschreibung »polyphoner« Erzählstimmen aufzufangen versucht. Einen eigenständigen Weg geht Uwe Durst: *Der Perspektive-Handlungskonflikt in Leo Perutz' »Zwischen Neun und Neun«*. In: *Sprachkunst* 42/2, 2011, S. 301–320, welcher das narratologische Problem durch eine Theorie möglicher, wenn auch nicht miteinander vereinbarter Welten zu lösen versucht. Dass er dabei, trotz oder wegen aller welttheoretischer Schlüssigkeiten, über entscheidende Aspekte des Romans hinwegliest, wird sich zeigen.

das Erscheinen Stanislaus Dembas unterbrochen wurde«? (6) Und wie kann danach die Rede davon sein, dass »dessen merkwürdiges Verhalten [...] noch wochenlang reichlichen Gesprächsstoff bot«? (6) Wenn hier eine Zukunft zur Sprache kommt, von der wir nach beendigter Lektüre wissen werden, dass es sie schlichtweg nicht gibt, dann ist die Erzählanlage des Traumteils der Handlung nicht nur ungewöhnlich, sondern schlicht widersinnig.

Ein solches Erzählverfahren einer sich selbst zurücknehmenden Binnenhandlung ist nicht von Perutz erfunden. Schon in Ambrose Bierces Bürgerkriegserzählung »An Occurrence at Owl Creek Bridge« (1890) wird in prominenter Weise die Geschichte einer Flucht erzählt – in diesem Fall eines zu erhängenden Soldaten der Konföderation –, die sich am Ende bloß als letzter Wunschtraum des nun wirklich Erhängten herausstellt.¹⁵ Schon bei Bierce wird dabei die auktoriale Erzählstimme der Hinrichtungsszene in der imaginierten Flucht fortgeführt, was zum Modus des Traumgeschehens schwerlich passt. Dass dies in beiden Fällen nicht nur ein narratologisches Täuschungsmanöver darstellt, sondern womöglich mehr mit dem explizit benannten (Bierce) oder latent anwesenden (Perutz) Kriegskontext zu tun haben könnte, wird zu zeigen sein.

Auf zwei wichtige hermeneutische und lektürepraktische Implikationen dieses Erzählverfahrens sei zuvor noch hingewiesen. Eine erste wichtige Konsequenz des überraschenden Romanendes besteht darin, dass es eine *erneute* Lektüre des Romans regelrecht erzwingt, die diesen auf Unregelmäßigkeiten in der erzählten Welt und Andeutungen auf das unglaubliche Erzählverfahren absucht. Bei einer solchen Relektüre fallen dann nicht nur narratologische Unstimmigkeiten ins Auge, sondern auch ein allusorisches Verfahren, das den Roman systematisch mit Anspielungen auf die Irrealität der Handlung ausstattet. In der Zweitlektüre entdeckt man etwa kleinere Andeutungen auf Dembas Tod – beispielsweise eine durch den Trödlerhof huschende Katze kurz nach dem Sturz (101) –, aber auch auf die Zeitlichkeit des Gesche-

¹⁵ Auf diesen Vorgänger verweist ein Großteil der Forschung zu Perutz' Roman: Vgl. Roggenbuck, *Zeit und Polyphonie* (wie Anm. 14) sowie Martínez, *Das Sterben erzählen* (wie Anm. 7), S. 31f. In jüngerer Zeit hat sich Christian Petzolds Film »Yella« (2007) eines ähnlichen Erzählverfahrens bedient.

hens, etwa wenn Demba im ersten Kapitel betont, dass »ich meine Zeit nicht gestohlen [hab]« (8) oder seine spätere Insistenz darauf, »wie kostbar heute jede Viertelstunde für mich ist«. (51) Gegenüber Steffi wird er sogar aus einem von ihm selbst ins Polnische übersetzten Kolportageroman zitieren: »Ihre Tochter, Frau Gräfin, hat höchstens noch sechs Stunden zu leben.« (81) In dieser Unterhaltung mit Steffi findet sich dazu die wohl deutlichste Anspielung, wenn Demba selbst den Realitätsgrad des Geschehens hinterfragt und damit *volens volens* eine Prolepse in die Handlung einbaut:

»Ja. Vielleicht träume ich«, sagte Demba leise. »Sicher ist alles nur ein Traum. Ich liege zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalbett, und du und deine Stimme und das Zimmer da, ihr seid nur ein Fiebertraum der letzten Minuten. [...] Vielleicht trägt mich in diesem Augenblick ein Rettungswagen durch die Straßen oder vielleicht lieg' ich noch immer in dem Garten unter dem Nußbaum auf der Erde und hab' das Rückgrat gebrochen und kann nicht aufstehen und hab' die letzten Gesichte und Visionen –« (83)

Spätestens hier mag man aufhorchen, insbesondere wenn einem durch vorherige Perutz-Lektüren eine skeptische Lesehaltung antrainiert wurde. An den strukturell unterschiedlichen Einsätzen, die mit der Erst- und der Zweitlektüre verbunden sind, ändert das jedoch nichts. Nicht nur ist nahezu unmöglich *alle* Anspielungen bei der ersten Lektüre zu erkennen; auch wenn man bei obigem Zitat eine Vorahnung verspüren mag, so geschieht die Auflösung doch immer vom Ende her. Erstlektüre und Zweitlektüre verlaufen unter strukturell unterschiedlichen Bedingungen. Damit ist dem Spiel mit der Zeit auf narratologischer Ebene ein Spiel mit dem zeitlichen Ablauf der Lektüre(n) zur Seite gestellt. Mit Andrea Polaschegg kann man darin einen Verweis auf die »Verläufigkeit« des Textes erkennen: die keineswegs triviale Tatsache, dass Texte anfangen und aufhören, sich zwischen diesen beiden Polen fortbewegen und mit der eigenen Verlaufsform auch spielerisch umgehen können.¹⁶ »Zwischen Neun und Neun« adressiert die eigene Verlaufsform dadurch, dass das Verstehen dem Lesen stets nachhastet,

¹⁶ Andea Polaschegg, *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*. Göttingen 2020. Gemeint sind von Polascheggs Verlaufsbegriff explizit nicht narratologische Sachverhalte (im Falle Perutz' wird der Handlungsbeginn ja in

dass sich Details erst *im Nachhinein* klären und beim ersten Lesen strukturell ›überlesen‹ werden müssen. Wird man (im besten Falle) bei jedem Lesen des Romans schlauer, so ist man ihm umgekehrt nie derart ausgeliefert wie bei der allerersten Lektüre. Diesen Sachverhalt macht sich der Roman zunutze und konfrontiert damit gerade Leserinnen der literaturwissenschaftlichen Zunft mit einer berufsbedingten »Scham der Erstlektüre«. ¹⁷

Damit gerät allerdings ein *zweiter* Umstand in den Blick, der das Verhältnis von Erst- und Zweitlektüre bzw. von Andeutung und Auflösung in eine hermeneutische Problemstellung überführt. Tatsächlich produziert der Roman sowohl auf Rezeptionsseite wie auf diegetischer Ebene ein interpretatorisches Wuchern. Er tut dies zunächst, wie angedeutet, gegenüber einer Leserschaft, die mit dem Wissen um das Ende die entsprechenden Anspielungen und Hinweise auf den erträumten Charakter der Handlung zu erkennen und zu deuten versucht. Das ist in vielen Fällen – etwa in den Andeutungen auf Dembas Eile oder auf das Vergehen der Zeit – nicht weiter problematisch. In anderen Fällen wird es aber schwieriger: Sind etwa die konstanten Unterhaltungen über das Wetter eine Anspielung auf die Doppeldeutigkeit des Begriffs *tempus*? Wird nur zufällig erwähnt, dass der angehende Altphilologe Demba einen wissenschaftlichen Aufsatz über ein *hapax legomenon* (also zu einem singularär auftretenden Wort) veröffentlicht hat? Ist es vielleicht sogar ein Hinweis auf Dembas eigene prekäre Existenz, dass es sich bei dem gestohlenen Bibliotheksband um einen Druck des Calpurnius Siculus handelt, einem Eklogendichter also, über dessen Leben so gut wie gar nichts überliefert ist? »Zwischen Neun und Neun« streut an einigen Stellen Informationen in den Text, von denen nicht mehr zu entscheiden ist, ob ihnen eine Bedeutung – im besten Falle: eine proleptische – zukommt oder nicht. Die Zweitlektüre stürzt die Leserin

der Mitte nachgereicht), sondern die medienpezifische Verläuflichkeit von Texten überhaupt und die entsprechenden Rezeptionsformen, die diese uns aufzwingen.

¹⁷ Es handelt sich bei dem »Ruch der Peinlichkeit erster Lektüren« um eine der verblüffendsten Beobachtungen von Polascheggs Studie. Nicht zugeben zu wollen, dass man einen Text zum ersten Mal liest, sei »dem Distinktionsbegehren von Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern gegenüber einer Privatleserschaft geschuldet [...], von der sie die Erfahrung des ersten Lesens gerade nicht unterscheidet.« (Ebd., S. 387).

in einen hermeneutischen Taumel, in dem sie weniger der Zugkraft der Rätselspannung des Romans als der eigenen »paranoiden«¹⁸ Interpretationspraxis ausgesetzt ist. Der Roman stellt dem unzuverlässigen Erzählen ein unzuverlässiges Interpretieren stets zur Seite. Dem fügen sich nun hermeneutische Verstrickungen auf diegetischer Ebene, wo Dembas Verhalten die Charaktere ebenfalls vor erhebliche Deutungsschwierigkeiten stellt. So kreativ Demba auch darin ist, Gründe für sein Verhalten zu erfinden, so sehr wird er unfreiwillig zum Objekt von Fehlinterpretationen anderer Figuren, die Demba zum Bohemien, zum Dieb, zum Revolverhelden oder sogar zum Haschischraucher erklären. In einer Wirtshausszene gegen Ende des Romans wird diese Deutungswut in eindrucksvoller Weise thematisiert und gleichermaßen desavouiert, wenn eine Horde Anwesender unter Dembas Mantel einen Revolver vermutet. Hervorgezogen wird dann aber nicht eine tödliche Waffe, sondern lediglich »zwei unselige, hilflose, jammervolle Hände, mit Ketten kläglich aneinandergesesselt«. (205) Hier werden nicht nur die von den Romancharakteren angehäuften Projektionen auf einen Schlag entkräftet; ebenso scheint uns der Roman dazu einzuladen, mit der eigenen interpretatorischen Praxis ähnlich zu verfahren. Vielleicht, so suggeriert es der Roman hier augenzwinkernd, geht es wirklich nur um ein jammervolles Paar Hände.

II.

Erst vor dem Hintergrund dieser unzuverlässigen Anspielungskunst lässt sich die Frage nach dem historischen Kontext des Geschehens klären. Dass der Roman in den Jahren des Ersten Weltkriegs spielt, darauf weist er uns selbst hin – aber wiederum nur andeutungsweise. Es handelt sich jedenfalls um eine historische Selbstverortung, die erhebliche Konsequenzen für die Erzählanlage hat. Ein *erster* Hinweis auf den historischen Kontext findet sich im fünften Kapitel des Romans, wenn sich Demba von seiner Vermieterin eine Pelerine – d.h. einen ärmello-

¹⁸ Vgl. zu diesen Begriff Eve Sedgwick Kosofsky, *Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is about You*. In: Dies., *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham/London 2003, S. 123–151.

sen Mantel, unter dem Demba seine gefesselten Hände verbergen kann – ausborgt, deren eigentlich Besitzer, der Sohn der Vermieterin, »eingerrückt« (60) bzw. »zum Militär gegangen ist«. (63) Das mag nun noch nicht zwingend auf das Kriegsgeschehen hinweisen, erhält aber eine tiefere Bedeutung vor dem Hintergrund eines *zweiten*, später auftauchenden Hinweises, der die Datierbarkeit des Geschehens erlaubt. Als Demba in der Abendausgabe einer Zeitung beiläufig die »in großen Lettern gedruckte Aufschrift: ›Rücktritt des ungarischen Ministerpräsidenten« (149) liest, so kann damit – Edward T. Larkin hat diesen Hinweis entziffert – nur der Ministerpräsident István Tisza gemeint sein, der in Folge der politischen Verwerfungen der Kriegsjahre am 23. Mai 1917 den Rücktritt seines Kabinetts vermeldete.¹⁹ Eine solche Datierung scheint auch in biographischer Hinsicht plausibel, wissen wir doch aus Privataufzeichnungen, dass Perutz nur wenige Tage später, am 27. Mai 1917, während er sich von einem an der Kriegsfront erlittenen Lungenschuss erholte, mit der Niederschrift des Romans begonnen hat.²⁰ Dass die Datierung auf den Mai 1917 eminente Auswirkungen auf die vom Krieg scheinbar unberührte erzählte Welt hat, darauf wird zurückzukommen sein. Auch Larkin merkt an, es sei doch immerhin »remarkable that Perutz does not in 1917 offer greater detail about war-torn Vienna.«²¹

Zuvor sei aber noch auf einen *dritten* Hinweis eingegangen, der sich im dritten Kapitel des Romans in der Episode rund um das Fräulein Alice Leitner findet. In dieser Begegnung, in der Demba wiederum durch die Nichtbenutzbarkeit seiner Hände auffällt, bezeichnet er sich als »Krüppel« – »Ich habe keine Arme« (32) – und erfindet als Grund einen Unfall in einer Großbäckerei: »In der Dampfmühle ist es mir geschehen. Ich geriet mit beiden Armen in die Mahlmaschine. An einem – nein, es war gar nicht einmal an einem Freitag. An einem ganz ge-

¹⁹ Vgl. Edward T. Larkin, Leo Perutz's »Zwischen neun und neun«: Freedom, Immigrants, and Nomadic Identity. In: *Colloquia Germanica* 39/2, 2006, S. 117–141, hier S. 126.

²⁰ Vgl. Hans-Harald Müller, Begegnung mit dem Tod ohne Folgen (Nachwort). In: Perutz, *Zwischen Neun und Neun* (wie Anm. 3), S. 215–219, hier S. 219 sowie die Hinweise in Müllers Perutz-Biographie: Hans-Harald Müller, Leo Perutz. Biographie. Wien 2007, S. 103–109.

²¹ Larkin, Leo Perutz's »Zwischen neun und neun« (wie Anm. 19), S. 126.

wöhnlichen Donnerstag war's; am zwölften Oktober.« (33) Mit dem späteren Wissen um den ungarischen Ministerpräsidenten lässt sich auch diese Angabe spezifizieren: Es scheint sich hier um den 12. Oktober 1916 zu handeln, der tatsächlich auf einen Donnerstag fiel. Diese merkwürdig genaue Datumsangabe, mitsamt der Selbstkorrektur von Freitag auf Donnerstag, ist nicht zufällig eingeführt, sondern spielt auf eine Kurzgeschichte Perutz' an, in der dieses Datum ebenfalls auftaucht, wenn auch auf einen Dienstag umgetauft. Die Erzählung »Dienstag [sic!], 12. Oktober 1916« (veröffentlicht im Band »Herr, erbarme dich meiner!«, 1930) ist nun ganz explizit eine Kriegserzählung. Sie handelt vom Reservekorporal Georg Pichler, der im Oktober 1916 nach Schussverletzungen in Bein und Schulter in russischer Kriegsgefangenschaft in einem Lazarett in Tiflis liegt, wo ihn, ans Krankenbett gefesselt und der örtlichen Sprachen nicht mächtig, quälende Langeseweile befällt, bis ihm eine Ausgabe der »Wiener Zeitung« vom 12. Oktober 1916 in die Hände fällt. Das ist zwar, wie wir aus dem Erzählverlauf wissen, eine bereits heillos veraltete Ausgabe, wird aber die einzige Lektüre sein, die ihm während der Monate der Kriegsgefangenschaft zur Verfügung steht, an deren Ende er dann »das Morgenblatt vom Dienstag [sic!], den 12. Oktober 1916, zweihundertsiebzigmal gelesen« haben wird.²² Im Lazarett ist für Pichler, durch die konstante Relektüre derselben Zeitung, »die Zeit [...] zu einer unbeweglichen Maske erstarrt«:

Immer wieder ereignete sich in aller Welt das Gleiche. Abend für Abend wurde in der Oper das Ballett »Harlekin als Elektriker« und in der Burg »Don Carlos« gegeben. Unermüdlich verurteilte der Bezirksrichter Dr. Bendien den Kaufmann Emanuel Grünberg wegen Preistreiberei zu sechs Wochen Arrest und 600 Kronen Geldstrafe. Restlos geriet die sechzehnjährige Private Ludmilla Stangl unter die Schutzvorrichtung der Elektrischen und erlitt tägliche, neue schmerzhaft Kontusionen in der Gegend des rechten Hüftgelenks. Ein unerbittliches Gesetz trieb den zwanzigjährigen, beschäftigungslosen Markthelfer Karl Fiala allabendlich in den Trödlerladen des Moritz Wassermann, wo er dem Verkäufer Tag mit einer Eisenklammer einen wuchtigen Schlag auf den Kopf versetzte.²³

²² Leo Perutz, Dienstag, 12. Oktober 1916. In: Ders., Herr, erbarme dich meiner. Erzählungen. München 1993, S. 40–48, hier S. 46.

²³ Ebd., S. 44.

Geht man diesen Schlagzeilen auf den Grund, dann findet man nicht nur heraus, dass das Burgtheater am 12. Oktober 1916 nicht Schillers »Don Carlos«, sondern Shakespeares »Kaufmann von Venedig« aufführte, sondern dass auch in der entsprechenden Ausgabe der »Wiener Zeitung« nicht von den Unfällen Ludmilla Stangls und den Angriffen Karl Fialas die Rede ist, sondern fast ausschließlich von den Geschehnissen in und um den Weltkrieg. Im Slapstick der Zeitungsmiszellen, die dem Gesetz der ewigen Wiederkehr gehorchen, wird eine imaginäre Welt in zyklischer Temporalität entfaltet, die deutlich von den Dynamiken von Verdrängung und Wiederkehr geprägt ist. Zwischen den Schlagzeilen mag man daher die Spuren eines Kriegserlebnisses wittern, das sich *tatsächlich* im Oktober 1916, als Pichler bekanntlich ins Lazarett eingeliefert wird, zugetragen haben mag – mehr jedenfalls als die unschuldigen Ereignisse eines scheinbar vom Kriegsgeschehen nicht tangierten Wiens. Das Ende der Erzählung wird den komödiantischen Ton fortführen, wenn Pichler in Wien die ihm aus der Zeitung bekannten Orte aufsucht und sie nach den Ereignissen befragt, die für ihn – aber nur für ihn – enorme Wichtigkeit erlangt haben. Umgekehrt scheint es ihm »merkwürdig [...], wie wenig Interessantes seit einiger Zeit die Zeitungen bringen.«²⁴ Der Protagonist bleibt in einem Datum gefangen, das, des heiteren Tons der Erzählung ungeachtet, unschwer die Signatur eines Traumas trägt: »Dieser Tag – der 12. Oktober 1916 – hatte von ihm Besitz ergriffen. Dieser Tag hatte ewiges Leben, hatte alle anderen Tage verschlungen, es gab nur ihn. Was sich an ihm ereignet hatte, war unverwischbar in Georg Pichlers Erinnerungen eingegraben. Die Zeit war stehen geblieben am Dienstag, den 12. Oktober 1916.«²⁵

Es zeigen sich mehrere Parallelen zu den Erzähl- und Darstellungsverfahren von »Zwischen Neun und Neun«. Das betrifft *erstens* ein allusorisches Verfahren, das zwingt genauer und »hinter« die Textoberfläche zu schauen, um auf das Verdrängte als das eigentlich Thematische und doch nicht offen Thematisierbare zu stoßen. Es handelt sich *zweitens* um ein geteiltes Interesse an einer brüchig gewordenen Zeitlich-

²⁴ Ebd., S. 48.

²⁵ Ebd., S. 46.

keit, die, »zu einer unbeweglichen Maske erstarrt«,²⁶ sich in Kreisläufen und Wiederholungen verfängt. Wo in »Zwischen Neun und Neun« auf Erzählebene der lineare Handlungsverlauf durchgestrichen und durch eine Rückkehr zum Anfang ersetzt wird, so wird in der Erzählung über den »12. Oktober 1916« eine solche zyklische Temporalität auf die diegetische Ebene verlagert: Pichler erlebt immer wieder das Immergleiche. In beiden Fällen ist diese brüchige Zeitlichkeit in den Kontext eines Weltkriegs gestellt, der sich als Riss im Lauf der Dinge präsentiert und dessen Spuren vor allem im Abwesenden, im Verstummen und im Verdrängten zu finden sind. Man mag sich an die Formulierung Walter Benjamins erinnern, laut dem Kriegsrückkehrer »[n]icht reicher, ärmer an mittelbarer Erfahrung« aus dem Felde zurückkehrten.²⁷ *Drittens* und zuletzt entfaltet sich das in der Kurzgeschichte versammelte Ensemble der Wiener Sensationsschlagzeilen in schlagender Ähnlichkeit zu dem in »Zwischen Neun und Neun« dargestellten Geschehen, welches das habsburgische Wien in ebenso bunten Farben zeichnet. So wird in »Zwischen Neun und Neun« schon auf der allerersten Seite in überdeutlicher Lexik der Wienerische Schauptplatz entfaltet: Man liest dort von der »Greislerin in der Wienergasse, Frau Johanna Püchl«, ihrer »Slibowitzflasche«, die kaum »ein ›Stamperl‹ zu füllen vermochte«, ihrem im »Lichthof« stehenden »Greislerkarren«, ihrer Nachbarin, »die ein Häuptel Salat und zwei Kilo Erdäpfel« einkaufen wird oder der Frau Schumek, »der die Ecktrafik in der Karl-Denk-Gasse gehörte« (5). Darauf aufbauend wird in den Folgekapiteln ein ›kakanisch‹ anmutendes Panorama der ständisch und ethnisch stratifizierten Wiener Gesellschaft (mitsamt genauester geographischer Angaben) entfaltet. Es reicht vom unterwürfigen Kellner des Wiener Kaffeehauses Hibernia, über die Gelehrtenfiguren Hofrat Klementi und Professor Ritter von Truxa, bis zum satisfaktionsfähigen Typus Fritz von Gegenbauer, der Demba noch einige Scheine Geld zusteckt, bevor

²⁶ Ebd., S. 44.

²⁷ Walter Benjamin, Erfahrung und Armut. In: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. II. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 213–219, hier S. 214. Für Benjamin handelt es sich bekanntlich auch um ein erzähltheoretisches Problem – die Passagen aus »Erfahrung und Armut« wird er in den »Erzähler«-Aufsatz mitaufnehmen.

er von Wladimir Ritter von Teltsch zum Duell abgeholt wird. Dem fü- gen sich die Andeutungen auf die nationale und religiöse Diversität der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie, wo der Sohn polni- scher Einwanderer Demba auf tschechische Rechnungsfeldwebel, un- garische Korrespondentinnen und galizische Juden trifft.²⁸ Vor dem Hintergrund des laufenden Krieges erscheint diese Wiener Welt eini- germaßen merkwürdig. Muss man nicht davon ausgehen, dass das habsburgische Miteinander, das der Roman in so prächtiger Kolorie- rung aufleben lässt, im Jahre 1917 bereit einigermaßen dem Zerfall preisgegeben war? Müssten die Militärs Gegenbaur und von Teltsch nicht eigentlich an der Front sein? Und trifft das nicht zuletzt auch auf Demba selbst zu? Sicherlich tritt man im Mai 1917 keine Lustreisen nach Italien an – ihr würde immerhin der Frontverlauf in den Alpen im Wege stehen –, wie Demba das mit seiner Geliebten plant. Auch Pe- rutz, der sich während der Niederschrift des Romans im Juli 1917 ver- lobte, hat mit seiner zukünftigen Ehefrau nur eine kurze Reise an den Tiroler Achensee unternehmen können, bevor er im Auftrag des Kriegspressequartiers zurück an die Front geschickt wurde.²⁹ Genau dahin platziert er auch nachträglich seinen Protagonisten, wenn er beim Abdruck des Romans in der Wiener »Arbeiter-Zeitung« seine In- spiration für die Handlung referiert. Im Frühjahr 1916, so Perutz, sei ihm in einem Kaffeehaus an der Ostfront im ungarischen Szolnok ein junger Offizier begegnet, der »seinen Arm und seine Hand unter sei- nen Wetterkragen steckte« und »[e]inige Augenblicke [...] mit unver- ständlicher Erregung« durch die Tür starrte und dann verschwand: »Es war Stanislaus Demba.«³⁰ Auch Perutz scheint also zu wissen, dass ein Student der philologischen Fächer im Mai 1917 nicht beim Übersetzen polnischer Kriminalromane oder antiker Hirtendichter anzutreffen sein dürfte, sondern eher an demjenigen ungarischen Militärposten, an den ihn Perutz nachträglich platziert.

Wenn also das im Roman so deutlich entfaltete Wiener Panorama in erheblichem Widerspruch zum zeitgeschichtlichen Kontext des Kriegs

²⁸ Vgl. zu diesen »nomadischen« Identitäten im Roman: Larkin, Leo Perutz's »Zwi- schen neun und neun« (wie Anm. 19).

²⁹ Vgl. Müller, Leo Perutz (wie Anm. 20), S. 115–123.

³⁰ Zit. nach: Müller/Eckert (Hg.), Leo Perutz 1882–1957 (wie Anm. 5), S. 81.

steht und auch Perutz selbst die Figur Dembas nachträglich zum Angehörigen der österreichischen Armee stilisiert, dann kann die Romanhandlung und deren k.u.k.-Panorama nur als das phantasmagorische Aufleben einer Welt verstanden werden, die schon gar nicht mehr existiert. »Zwischen Neun und Neun«, so steht dann zu vermuten, handelt nicht einfach vom vergeblichen Aufbegehren eines sterbenden Bücherdiebs, sondern von einem im Lazarett liegenden Soldaten, der sich in eine Welt zurückräumt, die mit dem Ersten Weltkrieg unwiederbringlich verloren gegangen ist. Vor diesem Hintergrund lesen sich auch die Andeutungen auf den Traumcharakter der Handlung anders. Wenn Demba an bereits zitierter Stelle vermutet, er läge »zerschlagen und zerfetzt irgendwo in einem Spitalbett«, (83) so mag auch das weniger auf den Sturz von einem Vorstadtdach zurückgehen als auf das Trommelfeuer eines Krieges, auf dessen Schlachtfeldern, wiederum mit Benjamin zu sprechen, »nichts unverändert geblieben war als die Wolken, und in der Mitte, in einem Kraftfeld zerstörender Ströme und Explosionen, der winzige gebrechliche Menschenkörper«. ³¹ Auch das derart in Szene gesetzte Paar Hände, um das sich die gesamte Handlung organisiert, rückt sicher nicht ganz zufällig in den Fokus, ³² kam es doch mit Beginn des Krieges massenweise versehrt oder überhaupt nicht, d.h. amputiert, aus dem Krieg zurück, sodass der Hand in Folge einiges an medizinischer, sozialpolitischer aber auch psychotechnischer Aufmerksamkeit gewidmet wurde. ³³ Auch der Roman deutet

³¹ Benjamin, Erfahrung und Armut (wie Anm. 27), S. 214.

³² In einer anderen Kriegserzählung Perutz' tritt die Hand ebenfalls motivisch prominent auf. Die Kurzgeschichte »Gespräch mit einem Soldaten« handelt von einem Reisenden, der in Spanien einen stummen Soldaten trifft und mit ihm ein sich nur über die Gesten der Hände entfaltendes Gespräch führt. Diese kaum glaubwürdig scheinende Unterhaltung nimmt mit einer Szene der Gewalt – dem Auspeitschen eines Pferdes – ein jähes Ende: »Furchtbare und unauslöschliche Minute! Nie werde ich vergessen, wie Zorn, Jammer und Empörung mit einemmal den Stummen sprachlos machten.« (Leo Perutz, Gespräch mit einem Soldaten. In: Ders., Herr, erbarme dich meiner [wie Anm. 22], S. 227–230, hier S. 230). Auch diese Erzählung war ursprünglich an der Ostfront – im seit März 1918 unter österreichischer Verwaltung stehenden Jekaterinoslaw (heute: Dnipro) – angesiedelt, als sie zuerst im »Berliner Tageblatt« erschien, vgl. Leo Perutz, Ein Gespräch. In: Berliner Tageblatt (Abendausgabe), 15. Oktober 1918, S. 3.

³³ Vgl. exemplarisch die entsprechenden Passagen über Handprothesen in: Fritz Giese, Psychologie der Arbeitshand. Berlin 1928, S. 235–250. Zur Forschungsgeschichte von Prothesenbau und Kriegsrückkehrern vgl. aus der Perspektive einer historischen Anthro-

im dritten Kapitel auf diese Versehrtenfrage hin, als Demba behauptet, beidseitig armamputiert zu sein, wenn dabei auch als Industrieunfall getarnt wird, was auf den Krieg anspielt: »Mit einem Male bekam das Fräulein eine rasende Angst, daß er auf den Einfall kommen könnte, ihr seine verstümmelten Arme zu zeigen. Zwei kurze, blutunterlaufene Stümpfe – Nein! Sie konnte nicht daran denken.« (33) Die Leserschaft um 1918 wird gewusst haben, worauf mit dieser Beschreibung ange spielt ist.

Es zeigt sich letztlich, dass Verfahren (die unglaubliche Erzählinstanz und die sich selbst zurücknehmende Handlung) und Thematik des Romans (das breit entfaltete Gemälde des k.u.k-Wiens sowie das Motiv der unbenutzbaren Hände) im Problembewusstsein und Darstellungsmodus eines Weltkriegsromans zusammenfinden. »Zwischen Neun und Neun« organisiert Thematik und Erzählverfahren um ein historisches Ereignis, das zwar derart in Latenz verbleibt, dass es nur noch in unterdrückter und entstellter Manier an die Oberfläche tritt, das aber gerade dadurch den Roman in eine literarische Tradition der Kriegs- und Nachkriegsjahre einrückt, in welcher der Weltkrieg als »eine komprimierte, lang anhaltende Makrozäsur« und »als eine Bruchlinie, an der traumatische Gewalterfahrungen angelagert sind«,³⁴ erscheint. Diese Bruchlinie – und das zeigt der Roman eindrucksvoll – schreibt sich eben nicht nur in Handlung und Thema, sondern ebenso in die Darstellungs- und Erzählverfahren der Literatur ein.

pologie: Sabine Kienitz, *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*. Paderborn 2008, sowie zur mediengeschichtlichen Symptomatik und Phantasmatik der Prothese: Karin Harrasser, *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*. Berlin 2016. Zur Traumageschichte der Kriegsrückkehrer allgemein: Paul Lerner, *An Economy of Memory: Psychiatrists, Veterans and Traumatic Narratives in Weimar Germany*. In: *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkriegs*. Hg. von Inka Mülder-Bach. Wien 2000, S. 79–103 sowie zur breiteren Literatur- und Sozialgeschichte: Sarah Mohi-von Känel, *Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik, 1914–1939*. Göttingen 2018.

³⁴ Alexander Honold, *Der Einbruch des Krieges in die künstlerische Form*. In: *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Hg. von Niels Werber, Stefan Kaufmann und Lars Koch. Stuttgart/Weimar 2014, S. 448–494, hier S. 448. Grundlegend dazu: Alexander Honold, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*. Berlin 2015.

III.

Einige wichtige narratologische Konsequenz gilt es noch zu ziehen, wenn man das genauso unzuverlässige wie allusorisch gesättigte Erzählverfahren und die historische Selbstsituierung des Romans zusammenzudenken versucht. Denn wenn es stimmt, dass das im Roman entfaltete habsburgische Gesellschaftspanorama nur noch das Phantasma eines bereits verloren gegangenen sozialen Kosmos darstellt, dann betrifft das nicht nur die erträumte Binnenhandlung, sondern ebenso die scheinbar »wirkliche« Rahmenhandlung. Dass bereits eine Erzählanlage, die auch im Traumgeschehen auktorial und multiperspektivisch erzählt und Unterhaltungen auch vor und nach Dembas Auftreten wiedergibt, die Konsistenz des Erzählten in Mitleidenschaft zieht, wäre also nur das eine. Mehr als das ist es aber die Konsequenz der Anspielungen auf den Krieg, dass nicht nur der erträumte Teil der Handlung, sondern ebenso der Geschichte um Dembas Verhaftung und Sprung die logische Grundlage entzogen ist. Man kann also in »Zwischen Neun und Neun« dem unzuverlässigen Erzähler des Traumgeschehens eine glaubwürdige Erzählinstanz der Rahmenhandlung nicht gegenüberstellen, genauso wenig wie man es »nur« mit zwei zueinander im logischen Widerspruch stehenden fiktionalen Welten zu tun hat.³⁵ Auch mit der von Stefanie Roggenbuck vorgeschlagenen »polyphonen narrativen Instanz«, der dann auch eine »Vielzahl von »erzählten Zeiten« entspräche,³⁶ lässt sich nicht retten, was schlicht nicht zu retten ist. Von den Andeutungen auf den Krieg ist die *gesam-*

³⁵ So fasst etwa Sebastian Meixner das unzuverlässige Erzählen (am Beispiel von Droste-Hülshoffs »Judenbuche«) als einen Erzählmodus, in dem »verschiedene Versionen der erzählten Welt nebeneinander gestellt, ohne hierarchisch oder erzähllogisch aufgelöst zu werden«, um die oft kaum zu treffende Unterscheidung einer »wahren« und einer »falschen« Version des Geschehens zu vermeiden (Sebastian Meixner, »Ein zweites Recht.« Oder: Die Möglichkeiten der Fiktion. Zur fiktionstheoretischen Basis unzuverlässigen Erzählens in Annette von Droste-Hülshoffs »Judenbuche«. In: Alles Mögliche. Sprechen, Denken und Schreiben des (Un)Möglichen. Hg. von Reinhard Babel u.a. Würzburg 2014, S. 109–121, hier S. 109). Diese Bestimmung erlaubt, gerade insofern sie *nicht* auf »Zwischen Neun und Neun« anwendbar ist, gleichermaßen die Schärfung von dessen Erzählverfahren: Dort werden nicht einfach *inkompossible*, sondern regelrecht *impossible* Erzählwelten geschaffen.

³⁶ Roggenbuck, Zeit und Polyphonie (wie Anm. 14), S. 427.

te fiktionale Welt betroffen und sowohl der Rahmen- wie auch der erträumten Binnenhandlung die Grundlage geraubt. Aus der Perspektive der Zeitlichkeit des Geschehens erkennt man, dass zwei distinkte temporale Logiken aufgerufen und gegeneinander ausgespielt werden: die *erzählte Zeit*, die von 12 Stunden auf nur wenige Momente rund um das Neun-Uhr-Läuten zusammenschrumpft (und damit den Zeitverlauf auf Ebene der Handlung betrifft) wie auch die *historische Zeit*, die noch mit den vermeintlich ›wirklichen‹ Teilen des Geschehens unvereinbar ist (und damit die gesamte erzählte Welt entplausibilisiert). »Zwischen Neun und Neun« ist buchstäblich aus der Zeit gefallen; der Roman hat, prägnant gesagt, *gar keinen Ort in der Zeit*.

Wie lässt sich diese Form der »Unzeitlichkeit« genauer bestimmen? Genette spricht bezüglich Erzählformen, deren alinearer Verlauf nicht mittels Analepsen oder Prolepsen erklärbar ist und die damit temporal unterbestimmt oder unbestimmbar bleiben, von *Achronie*.³⁷ Christoph Gardian hat gegen diese schwache, weil allzu weite Bestimmung Genettes den Begriff der *Atemporalität* vorgeschlagen, um erzählerische Zeitlosigkeiten zu bezeichnen, welche grundsätzlich »der gängigen Logik final gerichteter Zeitverläufe opponieren« und einer »Aufhebung des kontinuierlichen Fortschreitens der Gegenwart von der Vergangenheit in die Zukunft« zuarbeiten.³⁸ Daran anschließend, aber mit einer für »Zwischen Neun und Neun« lohnenswert scheinenden Verschiebung, ließe sich im Folgenden der Begriff des *Uchronischen* schärfen, der in doppelter Weise auf den Roman anwendbar ist. Zunächst ist damit im buchstäblichen Sinn eine Zeitlichkeit gemeint, die streng genommen gar keine ist, insofern weder die zwölf imaginierten Stunden von neun Uhr morgens bis neun Uhr abends, noch die wenigen Momente rund um den morgendlichen Glockenschlag, an die uns das Romanende zurückführt, zeitlich wirklich verortbar sind. Insofern damit die Regeln des *chronos*, das temporale Nacheinander linearer Abläufe, nicht mehr gelten (und auch nicht als anachronische Erzählanlage zu beschreiben sind), könnte man sicherlich mit Genette von *Achronie* oder eben mit

³⁷ Genette, Die Erzählung (wie Anm. 8), S. 48–52.

³⁸ Vgl. Christoph Gardian, Atemporalität. Techniken und Effekte des Zeitlosen im literarischen Expressionismus (Paul Adler, Robert Müller). In: Wexler / Werner (Hg.), Zeiten erzählen (wie Anm. 14), S. 473–497, hier S. 473f.

Gardian von *Atemporalität* sprechen. Der Begriff des *Uchronischen* würde dagegen nicht nur den Bruch, sondern – in Analogie zur *Utopie*, die ja zunächst einen Ort meint, den es schlichtweg nicht gibt –, die grundlegende Abwesenheit von Zeit bezeichnen. Zum anderen ließe sich aber auch an das traditionelle Verständnis der Uchronie als *utopie dans l'histoire*,³⁹ d.h. als literarischer Entwurf einer *alternate history*, anschließen. ›Uchronisch‹ wäre in diesem Fall die Strukturierung der Erzählwelt als einer kontrafaktisch entworfenen Welt, bei der es sich im Falle von »Zwischen Neun und Neun« freilich nicht bloß um eine historiographische Imaginationsleistung handelt, sondern um ein von einer traumatischen Erfahrung motiviertes Wiederaufleben eines vom Krieg unberührten Wiens. Man mag darin auch eine Erinnerungsleistung Dembas erkennen, welche das verloren gegangene Wien in der Form eines »epiphan gewonnenen Gedächtnisaugenblicks«⁴⁰ blitzartig erscheinen lässt. »Zwischen Neun und Neun« würde dann mit einer gewissen Ähnlichkeit zu derjenigen *mémoire involontaire* Prousts operieren, in der Combray »nicht in der Art wieder auf[taucht], wie es gegenwärtig war oder sein könnte, sondern in einem Glanz, der nie erlebt wurde, als eine reine Vergangenheit, die schließlich ihre doppelte Unreduzierbarkeit offenbart: auf die Gegenwart, die sie gewesen ist, aber auch auf die aktuelle Gegenwart, die sie sein könnte.«⁴¹ Mit dem gehörigen Unterschied, dass, wo für Prousts Erzähler der differente Schimmer des Wiedererlebten zur poetologischen Möglichkeitsbedingung wird,

³⁹ Vgl. wiederum Navratil, *Kontrafaktik der Gegenwart* (wie Anm. 9), S. 30f.

⁴⁰ Karl Heinz Bohrer, *Ekstasen der Zeit. Augenblick, Gegenwart, Erinnerung*. München/Wien 2003, S. 12. In seinem Überblicksartikel zu »Erinnerung und Gedächtnis« im »Wörterbuch ästhetischer Eigenzeiten« beschreibt Andreas Langenohl drei Merkmale der Erinnerung in der ästhetischen Moderne, die alle auf »Zwischen Neun und Neun« anwendbar sind: *erstens* die Wiederbelebung des Vergangenen in Formen der »*Aufrufung*«, *zweitens* die Vorstellung von »Vergangen-Sein als *Verloren-Sein*« sowie *drittens* der Rückgriff auf ästhetische Formen, die ebenjenes »Vergangensein der Vergangenheit *bestreiten*«, etwa mittels *Analepsen*, *flashbacks* usw., Andreas Langenohl, *Erinnerung und Gedächtnis*. In: *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*. Hg. von Michael Gamper, Helmut Hühn und Steffen Richter. Hannover 2020, S. 129–139, hier S. 136f.

⁴¹ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*. München 1992, S. 117. Zur »folgenreiche[n] Lücke in der Zeit«, die der Weltkrieg in Prousts Romanwerk darstellt, vgl. Hohnold, *Einsatz der Dichtung*, (wie Anm. 34), S. 562–608, hier S. 572.

bei Perutz die Selbsttäuschung Dembas nur die Spuren eines Traumas sichtbar werden lässt.

Die Konturen des Uchronischen in »Zwischen Neun und Neun« lassen sich jedenfalls nicht erschließen, solange man an einem linearen Zeitverständnis festhält, das trotz aller zyklischer Strukturen und erzählerischer Zeitsprünge in einer als konsistent verstandenen Erzählwelt vorausgesetzt bleibt. Stattdessen gilt es bei den Brüchen und Rissen der im Roman entfalteten Zeitlichkeit zu verharren, die sich der Rückführung in die (Chrono-)Logizität widersetzen. Auf eine solche Bruchstelle im linearen Zeitgefüge weist schon der Romantitel »Zwischen Neun und Neun«. Dieser lässt ja offen, ob wirklich zwei verschiedene ›neun Uhr‹, morgens und abends, gemeint sind oder eben nur die imaginierte ›Zwischenzeit‹, die sich um die morgendlichen Neunuhrschläge sortiert. Ebenjene Glockenschläge sind motivisch sehr präsent in den entscheidenden Passagen zwischen Dachgeschoss und Gartenboden eingelassen: vor dem Absprung (»Ich gab mir einen Ruck, verlor den Halt, ich hörte noch, wie die Glocke vom Kirchturm her neun Uhr zu schlagen begann«, 100), nach der Landung (»Vom Kirchturm her hallten die Glockenschläge, neun Uhr«, 101) sowie am Ende des Romans, wenn sich Demba auf dem Dachboden wiederfindet (»Eine Turmuhr schlägt. Neun Uhr! Morgens? Abends? [...] Wie lange steh' ich schon hier und hör' die Turmuhr schlagen?«, 211). Man mag hier einerseits schon das Läuten der Totenglocke vernehmen, die Demba sein Schicksal ankündigt. Andererseits lohnt es sich aber auch, die Eigenzeitlichkeit des Glockenschlags genauer in den Blick zu rücken, weil sich in ihr die paradoxe Zeitlogik des Romans quasi metonymisch verkörpert. Denn so sehr man mit dem Schlag der Kirchenglocke auf die chronologische, messbare Zeit verwiesen ist, die sich von neun Uhr morgens bis neun Uhr abends schrittweise und linear fortbewegt, so oft wurde der Glockenschlag, in seiner sich als Tongeschehen entfaltenden Dauer und in der Wiederholung der einzelnen Schläge, als Beispiel einer Zeitlichkeit aufgegriffen, die sich *nicht* an der chronometrischen Zeit messen lässt. So etwa von Edmund Husserl, der den »objektivierten Zeitpunkt [...], in dem ein Glockengeläute beginnt« als Beispiel eines Zeitempfindens anführt, das »unaufhebbar sich konstituiert im Fluß der Vergangenheitsmodifikationen und im

stetigen Hervorquellen eines Jetzt, des schöpferischen Zeitpunktes, des Quellpunktes der Zeitstellen überhaupt«. ⁴² Für dieses Zeitbewusstsein, das sich zwischen Erinnerung (Retention) des Vergangenen und in Erwartung (Protention) des Nachfolgenden fortbewegt, »gibt es keine Uhr und keine sonstigen Chronometer«. ⁴³ In Analogie dazu nimmt Henri Bergson das phänomenale Zeitempfinden, das Husserl im Glockenschlag entdeckt, zum Anlass, den Übergang einer *quantitativen* in eine *qualitative* Zeitauffassung zu beschreiben – einer *durée* eben, »die nicht von uns gemessen, sondern gefühlt« ⁴⁴ wird:

In dem Augenblicke, in dem ich diese Zeilen zu Papier bringe, schlägt in der Nähe eine Uhr; mein unachtsames Ohr bemerkt dies aber erst, nachdem bereits mehrere Schläge erklingen sind; gezählt habe ich sie somit nicht. [...] Um die Zahl der angeschlagenen Töne retrospektiv abzuschätzen, versuchte ich, diese Phrase in Gedanken wieder zusammensetzen; meine Einbildungskraft hat zuerst einen, dann zwei, dann drei Töne angeschlagen, und solange sie nicht genau bei der Zahl vier anlangte, hat die um Auskunft angegangene Sinnlichkeit geantwortet, daß der Totaleffekt qualitativ [!] differiere. Diese hatte also auf ihre Art und Weise die Sukzession der vier erklingenden Glockenschläge konstatiert, aber ganz anders als durch ein Additionsverfahren und ohne das Bild einer Nebeneinanderstellung unterschiedener Termini zu Hilfe zu rufen. Kurz, die Zahl der Glockenschläge ist als Qualität und nicht als Quantität perzipiert worden [...] ⁴⁵

Der Clou dieser Passage besteht nicht nur in der theoretischen Unterscheidung von qualitativer Dauer (*durée*) und quantitativer Zeit (*temps*), sondern mindestens so sehr in der erschriebenen Inszenierung (»In dem Augenblicke, in dem ich diese Zeilen zu Papier bringe...«) ihres Umschlagscharakters: von etwas, das sich addieren und zählen lässt, zu etwas, was sich in der Empfindung als ein »Totaleffekt« und im Wort Sinn »schlagartig« einstellt. Genau dieser Umschlag wird, vermittelt über den Glockenschlag, in den entscheidenden Passagen von »Zwischen Neun und Neun« thematisch. Wenn Demba abschätzt, »[d]as Ganze [...] hatte zusammen nicht länger als zwei Sekunden gedauert«,

⁴² Edmund Husserl, Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Husserliana, Bd. 10. Hg. von Rudolf Boehm. Nijhoff/Den Haag 1966, S. 72.

⁴³ Ebd., S. 205.

⁴⁴ Henri Bergson, Zeit und Freiheit. Hamburg 1994, S. 95.

⁴⁵ Ebd., S. 96.

(101) sobald er auf dem Boden des Tröllergartens erwacht, oder sich am Ende fragt, wieviel Zeit eigentlich vergangen sei, »Zwölf Stunden? Zwölf Sekunden?«, (211) dann sucht er noch den Anschluss an diejenige chronometrische Zeit, die das Erzählverfahren so radikal untergräbt. Umso mehr bleibt das Geschehen rund um das Neunuhrläuten dagegen an Figuren der Augenblicklichkeit gebunden, die sich keinem linearen Zeitverständnis fügen, sondern regelrecht aus ihm herausbrechen. Es sind Momente wie das bereits zitierte, von Trennstrichen abgesetzte »Jetzt« (211), in denen sich die fatale Zeitlichkeit des Romans ausdrückt, die eben nicht nur als ein Sprung aus dem Fenster, sondern auch aus dem linearen Zeitverlauf verstanden werden muss. Nirgends ist das prägnanter umgesetzt als in ebenjener Szene des Sprungs, die, gerahmt vom Glockenschlag und angetrieben vom »Prinz-Eugen«-Lied, das ein Grammophon im Hintergrund spielt, Demba als Ich-Erzähler in der Unterhaltung mit Steffi wiedergibt:

»Und das Lied machte mir Mut. Ich faßte den Entschluß bei den Worten: ›Stadt und Festung Belgerad‹, bei ›Belgerad‹ wollte ich – wollte ich hinunter. Ich schloß die Augen, und dann kam ›Belgerad‹ viel zu bald, und ich verschob es bis: ›Brucken‹, ›er ließ schlagen eine Brucken‹. Und im nächsten Augenblick schob ich es nochmals hinaus bis: ›Hinüber rucken‹, ›hinüber‹, ja, dabei blieb es, das war das richtige Stichwort, wie ein Kommando. Ich beugte mich weit hinaus, die Sonne schien mir auf den Kopf, und ich schlürfte die letzten Gedanken mit Wollust, und dann kam's: Hinüber. Ich gab mir einen Ruck, verlor den Halt, ich hörte noch, wie die Glocke vom Kirchturm her neun Uhr zu schlagen begann, und dann –« (99f.)

Hier geht es nicht um eine Zeit, die verläuft, sondern um einen Zeitpunkt, der ergriffen werden muss: um das Suchen nach dem richtigen Moment, das Aufschieben des Sprungs, das Packen der Gelegenheit, nicht zufällig eingebettet in die Sprache der militärischen Entscheidungskunst, gerahmt von Kriegsliedern und bestimmend »wie ein Kommando«. ⁴⁶ Der wirklich entscheidende Augenblick (»und dann –«) ist aber erzählerisch als Leerstelle, graphematisch als Auslassungszeichen und rhetorisch als Aposiopese markiert. Hier passiert etwas,

⁴⁶ Vgl. zum Zeitgefühl des ›entscheidenden Augenblicks‹, das sich an die historische Zäsur des Kriegsausbruchs knüpft: Honold, Einsatz der Dichtung, (wie Anm. 34), S. 206–224, hier S. 207: »Am Anfang des Krieges steht ein großes, gellendes *Jetzt*«.

das sich nicht erzählen lässt: »Und dann?«, schrie Steffi Prokop [...]. »Nichts«, sagte Demba. »Ich verlor das Bewußtsein.« (100)

An die Stelle der linear verlaufenden Zeit tritt die Temporalität des »entscheidenden Augenblicks«, der den Sprung aus der chronologischen Zeit verkörpert und damit als Schnittstelle zwischen der unmöglichen Erzählwelt und dem historischen Kontext des Kriegsgeschehens fungiert. Diese Emphase des Augenblicklichen bleibt jedoch eine düstere. Sie ist frei von den mystischen, epiphanischen oder messianischen Anklängen, die dem Augenblick traditionell anhaften,⁴⁷ aber auch frei von seiner ästhetischen Nutzbarmachung, wie sie in der klassischen Moderne – von Nietzsche über Rilke bis Musil – vielfach betrieben wurde.⁴⁸ »Zwischen Neun und Neun« umschreibt stattdessen eine »Ekstase der Zeit«,⁴⁹ ein Riss im Zeitverlauf, der selbst keine Zeit hat, außer das »Jetzt« des Risses selbst. Ein Augenblick, der das Einbrechen eines desaströsen Ereignisses bezeichnet, nicht zufällig gebunden an eine militärische Gelegenheitskunst, die sich um den »rechten Augenblick« (208) organisiert und die sich in einem Sprung realisiert, der Demba an der Grenze von Leben und Tod kurz innhalten lässt, um sich das zu vergegenwärtigen, was nicht mehr ist und vielleicht auch nie war. »Zwischen Neun und Neun«, so ließe sich konzise sagen, spielt in dieser Uchronie des Augenblicks: in einem oder besser *als* ein »Moment ohne Dauer«,⁵⁰ der in die Nähe dessen rückt, was Maurice Blanchot als »Desaster« bezeichnet hat: eine »Unzeit«,⁵¹ frei von Erfahr-

⁴⁷ Vgl. Hans-Jürgen Gawoll, Über den Augenblick. Auch eine Philosophiegeschichte von Platon bis Heidegger. In: Archiv für Begriffsgeschichte 37, 1994, S. 152–179 sowie Dirk Oschmann, Augenblick. In: Gamper / Hühn / Richter (Hg.), Formen der Zeit (wie Anm. 40), S. 52–59.

⁴⁸ Vgl. klassisch: Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M. 1981 sowie Martina Wagner-Egelhaaf, Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1991.

⁴⁹ Bohrer, Ekstasen der Zeit (wie Anm. 40).

⁵⁰ Ebd., S. 73.

⁵¹ »Das Desaster: Unzeit«, so Blanchots kürzeste Definition: Maurice Blanchot, Die Schrift des Desasters. München 1995, S. 23. Wichtige Aufklärung zu Blanchots Desaster-Begriff verdanke ich: Jean-Sébastien Hardy, Beyond Experience. Blanchot's Challenge to Husserl's Phenomenology of Time. In: Phenomenology to the Letter. Husserl and Literature. Hg. von Philippe P. Haensler, Kristina Mendicino und Rochelle Tobias. Berlin/Boston 2021, S. 115–132.

barkeit und Erwartbarkeit – »hors expérience, hors phénomène«⁵² –,
der paradoxe Moment einer Zeit ohne Zukunft.

⁵² Blanchot, *L'Écriture du Désastre* (wie Anm. 11), S. 92.

Mitteilungen

Erinnerung an Wolfram Mauser (1928–2021)

Am 1. November 2021 verstarb der aus Faistenau bei Salzburg stammende Germanist Wolfram Mauser, der von 1964 bis 1993 den Lehrstuhl für »Neuere deutsche Literaturgeschichte« an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg i.Br. innehatte. Er war von 1971 bis zur ihrer Einstellung 1987 Herausgeber der »Hofmannsthal-Forschungen«, in der er die Referate der Tagungen betreute, von 1971 bis 1974 stellvertretender Vorsitzender der Hofmannsthal-Gesellschaft und von 1981 bis 1984 Schriftführer der Hofmannsthal-Gesellschaft. Er organisierte die Tagungen in Salzburg 1974 und zusammen mit Jean-Marie Valentin 1986 in Pont-à-Mousson. Ich will versuchen, ein Bild des Wissenschaftlers zu zeichnen, dem ich zunächst als Assistent und später auch als Freund verbunden war.

Die Auseinandersetzung mit zwei Erlebniskomplexen hat Wolfram Mausers Sicht auf Leben und Kunst wesentlich geprägt. Als Jugendlicher erlebte er die nationalsozialistische Massenverführung und musste traumatische Kriegserlebnisse verarbeiten; dem Lektor in Italien vermittelten die Florentiner Museen (zu denen er als Angestellter des italienischen Staats freien Zugang hatte) ein Gefühl für das, was er »das Gelungene« oder »das Gekonnte« der großen Kunst zu nennen pflegte.

Als unmittelbare Reaktion auf den ersten Erlebniskomplex beschäftigte Wolfram Mauser sich seit Beginn seines Studiums der deutschen Literatur, der Geschichte, Philosophie und Psychologie in Innsbruck zunächst mit der Massenpsychologie Le Bons (die heute wieder eine ganz unerwartete Aktualität gewonnen hat), dann mit einer psychoanalytisch beeinflussten Identitätspsychologie. So wurde er später zum Mitbegründer der »Freiburger literaturpsychologischen Gespräche«, zusammen mit Johannes Cremerius, Carl Pietzcker und Frederick Wyatt. Kritische, psychosoziale Aufklärung wurde neben dem Heraus-

arbeiten ästhetischer Elemente zum Grundzug von Wolfram Mausers wissenschaftlicher Tätigkeit. Das ist näher zu bestimmen.

Psychosozial bedeutet, dass Mauser Literatur als Moment eines lebenslangen Prozesses der Identitätsbildung in Auseinandersetzung mit äußeren Revisionsanstößen versteht, weder als soziale Mimesis, schon gar nicht als Ausdruck eines unpersönlichen Klassenkampfes, noch als Ausdruck einer festen, kultur- oder geistesgeschichtlichen Position wie Ästhetizismus oder Neuromantik. Es geht um eine Auseinandersetzung des Einzelnen mit der sich verändernden Realität. Mausers Aufklärung ist nicht dogmatisch, sondern weltoffen und gesprächsbereit. Hier nähert er sich Karl Hillebrand, dem gescheiterten Achtundvierziger und großen europäischen Essayisten, über den er sich habilitierte. Ebenso wie Hillebrand, der in Deutschland geboren wurde, in London und Paris zu Hause war und in Florenz gestorben ist, war auch Wolfram Mauser ein Kulturvermittler; er schrieb einen erfolgreichen deutschen Sprachführer und eine nicht weniger erfolgreiche deutsche Grammatik für Italiener. Auch die Kontakte zu Amerika, wo er nach dem Krieg ein Jahr in Cincinnati studierte und später an mehreren Universitäten Gastprofessuren innehatte, rissen nicht ab. Die zivilisierte Form der Aufklärung, die er vertrat, verlangte er auch von anderen. Gegen solche, die auf Einschüchterung setzten, wusste er vorzugehen. Aus kritischer Distanz duldsam beobachtend verhielt er sich gegenüber seinem Assistenten, der sich einem Kreis linkskritischer junger Germanisten angeschlossen hatte. »Ich war der Meinung,« sagte er mir später einmal, »Ihr hättet eine falsche Anthropologie.« Ich musste ihm recht geben. Aber er stellte auch meine Fähigkeiten auf einige überraschende Proben, so etwa, wenn er, der selbst in Italien erfahren hatte, wie es ist, ins kalte Wasser geworfen zu werden, mir abends bei einer Tagung der Hofmannsthal-Gesellschaft mitteilte, dass ich am nächsten Tag einen Arbeitskreis zu betreuen hätte. Doch kritische Duldsamkeit und fehlende Berührungsangst gegenüber dem Neuen waren nicht gerne gesehen. Personifikationen der deutschen Ordinari-entradition machten ihm in Freiburg das Leben schwer.

Wenn ich hier von Kultur rede, dann ist der Begriff noch in jenem eminenten Sinn zu verstehen, den er im Kreis der hochgebildeten, meist jüdischen Familien des gehobenen Wiener Bürgertums hatte,

in dem Hofmannsthal sich bewegte. An den pubertären Gemeinplätzen, mit denen jugendliche Produkte der Kulturindustrie heutzutage die Medien füllen, gibt es nichts zu vermitteln und zu deuten, man kann nur noch über Medientechnik reden. Doch wenn Hofmannsthal mit »Der Tor und der Tod« einem dramatischen Proverb seine Adoleszenzproblematik der erfolglosen Bindungssuche einschreibt – Mauser spricht von der Unfähigkeit, sich zu identifizieren –, dann gelingt ihm Überpersönliches: Er fällt, so wie Mauser es in seinem Hofmannsthal-Buch von 1977 deutet, nicht nur über sich selbst, sondern auch über dieses Bürgertum das Urteil nichtgelebten Lebens, das durch den Tod nur scheinbar aufgehoben wird. Der Tod selbst setzt sich aus eben den Elementen zusammen, Musik, Sensibilität und Schönheit, deren Ersatzcharakter er kenntlich macht. Der vielbesprochene Ästhetizismus ist nach Mauser nur ein Versuch, eine Krise der Lebensführung zu bewältigen, in der sich eine nicht nur persönliche Identitätskrise ausdrückt. Auch der Begriff der Neuromantik erklärt nichts. Die rätselhafte Verbundenheit alles Lebendigen, die der junge Hofmannsthal empfindet, ist nicht mit der kritischen Kunstreligion der Romantiker zu verwechseln. (Als Eichendorff-Herausgeber wusste Mauser, wovon er sprach.) Die Lust am Schönen ist beim jungen Hofmannsthal ein sinnlicher Reiz, dem skeptische Einsicht die Waage hält. »Sensitive Lust und Skepsis« ist der Titel eines Aufsatzes von 1969 über Hofmannsthals frühe Lyrik.

Im Durchgang durch Hofmannsthals Werk zeigt Mauser, wie der Dichter zwar eine feste Identität erreicht, wie es ihm aber nicht gelingt, Neues zu integrieren – also gerade kein »erreichtes Soziales« –, sondern wie er, auf die Kriegserfahrung antwortend, die Zerfahrenheit und das geldbestimmte Zweckdenken der modernen Welt der konservativen Vorstellung einer schönen organischen Einheit unterzuordnen sucht, die in lebendiger Tradition wirkt, Ganzheit und Notwendigkeit aus sich entlässt und zunächst die eheliche Bindung, sodann die Bindung an die antidemokratische nationale Standesgesellschaft vorgibt. Künstlerisch lässt sich dieser Anspruch nur im wirklichkeitsfernen allegorischen Spiel einlösen. Bei aller Bewunderung gebühre dem Werk des Dichters auch kritische Prüfung, betonte Mauser im Einleitungsvortrag zur Salzburger Tagung von 1974.

Der psychosoziale Ansatz des Buches war neu und wirkte auf manche provozierend. Doch sollte man zweierlei bedenken. Die Faszination des künstlerisch Gelungenen bleibt für Mauser von den psychosozialen Überlegungen unberührt, ebenso die Lust an der Sprache der Klänge, Bilder und Gebärden, die genauer trifft als die Begriffssprache. Wir sprachen miteinander über die Kunst des Atmosphärischen im »Vorfrühling«, und im Seminar wies er uns Studenten auf die Bedeutung der Gestik in »Die Beiden« hin. Auf der Wiener Tagung von 1979 hielt er einen Vortrag über den »Triumph der Zeit« als pantomimische Utopie der gegliückten menschlichen Beziehung über dem Abgrund der Zeit. Und noch eines: Der kritisch-aufklärerische Impetus Mausers lebt aus dem Ideal des zivilisierten Miteinanders, am schönsten vielleicht ausgedrückt in seinen Aufsätzen über Geselligkeit und über Freude und Freundschaft. Lebt hier nicht eine Sehnsucht nach grundsätzlicher Harmonie, die Hofmannsthals Sehnsucht nach der geheimnisvollen Einheit alles Lebendigen vielleicht doch nicht so ganz fremd ist? Aber wir sprechen von einer Welt, in der ein Gebildeter noch selbstverständlich über eine ganze abendländische Kulturtradition verfügen konnte und in der Zerfahrenheit sich noch nicht zum globalen Chaos erweitert hatte.

Wolfram Mauser verband Bescheidenheit mit dem Weltmännischen. Er ist in der Welt herumgekommen, nicht nur mit Vortragsreisen und Gastprofessuren. Auch als Ordinarius vergaß er nicht die Erfahrungen, die er als Sprachlehrer in Nancy und Lektor in Florenz gemacht hatte. Die Arbeit im »Dreiländerdreieck« kam dem deutschösterreichischen Europäer entgegen. Hier suchte er die kulturelle Begegnung unter anderem dadurch zu fördern, dass er eine Zusammenarbeit zwischen den Deutschen Seminaren von Freiburg, Basel und Straßburg ins Leben rief. Ich denke gerne an die anregenden Gespräche mit den Studenten um Martin Stern aus Basel und Gonthier-Louis Fink aus Straßburg zurück. Hier konnte man erleben, wie übernationale Zusammenarbeit über jede akademische Profilierung hinaus war. Vielleicht haben wir damals ein bisschen an dem gearbeitet, was an Hofmannsthals politischer Utopie bewahrenswert ist. In seinem kritisch abwägenden Aufsatz über »Die Idee Europa« schreibt Mauser: "Die Gespenster des Nationalismus, die sich allerorten erheben, und die Aufgeregtheiten

der Diskussion um die Gestalt des zukünftigen Europa sollen uns nicht vergessen lassen, dass Denker und Dichter *aller* europäischen Nationen den Traum eines *anderen* Europa geträumt haben. So auch Hofmannsthal.“

Wolf Wucherpennig

Neue Mitglieder der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
(Oktober 2021 bis September 2022)

Elena Deinhammer, Linz
Bernd Fricke, Ahrensfelde (Mehrow)
Franziska-Maria Lettowsky, Salzburg
Michael Schick, Darmstadt

Interessierte wenden sich bitte an das Büro der Gesellschaft:

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e.V.
c/o Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
60311 Frankfurt am Main
Tel. 069/13880–247
E-Mail: hofmannsthal-gesellschaft@web.de
www.hofmannsthal.de
www.facebook.com/hofmannsthal
<https://twitter.com/HofmannsthalGes>

278 Mitteilungen

Hofmannsthal-Bibliografie online Dank an Gisela Bärbel Schmid

Die Bibliographie der Hofmannsthal-Gesellschaft erfasst derzeit hauptsächlich die Jahrgänge 1977 bis 2021 (ca. 7000 Einträge). Mit dem letzten Update (Redaktionsschluss: April 2021) hat Dr. Gisela Bärbel Schmid, die sich diesem Aufgabengebiet der Gesellschaft über 30 Jahre widmete, die Arbeit beendet. Seit 1990 wertete sie überwiegend auf der Grundlage von Autopsien die erschienene Primär- und Sekundärliteratur aus. Die Ergebnisse erschienen zunächst in den »Hofmannsthal-Blättern« und im »Hofmannsthal-Jahrbuch«. 2008 konzipierte sie den Auftritt der Online-Bibliographie, in den sukzessive auch das seit 1977 erschienene Schrifttum einfluss.

Die Hofmannsthal-Gesellschaft dankt Gisela Bärbel Schmid ganz herzlich für die über so viele Jahre mit großer Energie und Sachkompetenz geleistete Arbeit, die der Hofmannsthal-Forschung ein unverzichtbares, international wahrgenommenes und intensiv genutztes Recherche- und Informationsinstrument zur Verfügung stellt. An einer Lösung für die Nachfolge, die auch eine Migration der Daten in ein neues Erschließungssystem mit sich bringt, wird derzeit gearbeitet.

Zu erreichen ist die Datenbank nach wie vor über die Website der Gesellschaft (*hofmannsthal.de*) oder direkt unter *hofmannsthal.bibliographie.de*. Die Meldung entlegener Literatur erbitten wir an *hofmannsthal-gesellschaft@web.de*.

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Anne Bohnenkamp (seit 2004), Heinz Otto Burger (bis 1977), Rudolf Hirsch (bis 1996), Clemens Kötterwesch (1980–1988), Detlev Lüders (bis 1980), Mathias Mayer (seit 1996), Christoph Perels (seit 1989), Edward Reichel (seit 1993), Heinz Rölleke (seit 1974), Martin Stern (bis 1974), Ernst Zinn (bis 1990). Frankfurt a.M.

- SW I Gedichte 1* Hg. von Eugene Weber. 1984.
SW II Gedichte 2 Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
SW III Dramen 1 Kleine Dramen. Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2 Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3 Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
SW VI Dramen 4 Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
SW VII Dramen 5 Alkestis / Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
SW VIII Dramen 6 Ödipus und die Sphinx / König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7 Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
SW X Dramen 8 Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9 Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10 Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11 Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12 Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13 Das Leben ein Traum / Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.

- SW XVI.1 Dramen 14.1* Der Turm. Erste Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 1990.
- SW XVI.2 Dramen 14.2* Der Turm. Zweite und dritte Fassung. Hg. von Werner Bellmann. 2000.
- SW XVII Dramen 15* Übersetzungen, Bearbeitungen, Prologe, Vorspiele. Hg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer Ahlert. 2006.
- SW XVIII Dramen 16* Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter (†). 1987.
- SW XIX Dramen 17* Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter (†). 1994.
- SW XX Dramen 18* Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1987.
- SW XXI Dramen 19* Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von Mathias Mayer. 1993.
- SW XXII Dramen 20* Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von Mathias Mayer. 1994.
- SW XXIII Operndichtungen 1* Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh. 1986.
- SW XXIV Operndichtungen 2* Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
- SW XXV.1 Operndichtungen 3.1* Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunfttheirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1998.
- SW XXV.2 Operndichtungen 3.2* Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne. Hg. von Ingeborg Beyer-Ahlert. 2001.
- SW XXVI Operndichtungen 4* Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
- SW XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien* Hg. von G. Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel. 2006.
- SW XXVIII Erzählungen 1* Hg. von Ellen Ritter (†). 1975.
- SW XXIX Erzählungen 2* Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter (†). 1978.
- SW XXX Roman* Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d’Austria. Hg. von Manfred Pape. 1982.
- SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe* Hg. von Ellen Ritter (†). 1991.

<i>SW XXXII</i> <i>Reden und Aufsätze 1</i>	Hg. von Hans-Georg Dewitz, Olivia Varwig, Mathias Mayer, Ursula Renner und Johannes Barth. 2015.
<i>SW XXXIII</i> <i>Reden und Aufsätze 2</i>	Hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter (†). 2009.
<i>SW XXXIV</i> <i>Reden und Aufsätze 3</i>	Hg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel. 2011.
<i>SW XXXV</i> <i>Reden und Aufsätze 4</i>	Hg. von Jutta Reißmann, Ellen Ritter (†), Mathias Mayer und Katja Kaluga, 2022
<i>SW XXXVI</i> <i>Herausgebertätigkeit</i>	Hg. von Donata Mieke, Catherine Schlaud, Ellen Ritter (†) und Katja Kaluga. 2017
<i>SW XXXVII Aphoristisches –</i> <i>Autobiographisches – Frühe</i> <i>Romanpläne</i>	Hg. von Ellen Ritter (†). 2015.
<i>SW XXXVIII</i> <i>Aufzeichnungen (Text)</i>	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
<i>SW XXXIX</i> <i>Aufzeichnungen (Erläuterungen)</i>	Hg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter Michael Braunwarth. 2013.
<i>SW XL Bibliothek</i>	Hg. von Ellen Ritter (†) in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann. 2011.
<i>GW Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1979f.</i>	
<i>GW GD I</i>	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
<i>GW D II</i>	Dramen II: 1892–1905
<i>GW D III</i>	Dramen III: 1893–1927
<i>GW D IV</i>	Dramen IV: Lustspiele
<i>GW D V</i>	Dramen V: Operndichtungen
<i>GW D VI</i>	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
<i>GW E</i>	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
<i>GW RA I</i>	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
<i>GW RA II</i>	Reden und Aufsätze II: 1914–1924

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a.M. 1945ff. (bei später abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr).

<i>PI (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>PI</i>	Prosa I. 1956
<i>PII (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>PII</i>	Prosa II. 1959
<i>PIII</i>	Prosa III. 1952
<i>PIV</i>	Prosa IV. 1955
<i>A</i>	Aufzeichnungen. 1959
<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>DI</i>	Dramen I. 1953
<i>DI I</i>	Dramen II. 1954
<i>DI II</i>	Dramen III. 1957
<i>DI III</i>	Dramen IV. 1958
<i>LI (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>LI</i>	Lustspiele. 1959
<i>LI I (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>LI II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>LI III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>LI IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>BI</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>BI I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt a.M. 1968.

- BW Auernheimer* The Correspondence of Hugo von Hofmannsthal and Raoul Auernheimer. Ed. Donald G. Daviau. In: *Modern Austrian Literature* 7, 1974, Nr. 3 und 4, S. 209–307.
- BW Bahr* Hugo und Gerty von Hofmannsthal – Hermann Bahr: Briefwechsel 1891–1934. 2 Bde. Hg. und kommentiert von Elsbeth Dangel-Pellocquin. Göttingen 2013.
- BW Beer-Hofmann* Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugene Weber. Frankfurt a.M. 1972.
- BW Bodenhausen* Hugo von Hofmannsthal – Eberhard von Bodenhausen: Briefe der Freundschaft. Hg. von Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953.
- BW Borchardt* Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt a.M. 1954.
- BW Borchardt (1994)* Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Gerhard Schuster und Hans Zimmermann. München / Wien 1994.
- BW Borchardt Kommentar* Rudolf Borchardt – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Kommentar und Materialien. Hg. von Gerhard Schuster. München / Wien 2014.
- BW W. Brecht* Hugo von Hofmannsthal – Walther Brecht: Briefwechsel. Hg. von Christoph König und David Oels. Göttingen 2005.
- BW Bruckmann* Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner und Rainer Maria Rilke im Briefwechsel mit Elsa und Hugo Bruckmann. 1893–1941. Hg. und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Göttingen 2014.
- BW Burckhardt* Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a.M. 1956.
- BW Burckhardt (1957)* Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt a.M. 1957 (erw. Ausgabe).

- BW Burckhardt (1991)* Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Mertz Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt a.M. 1991.
- BW Degenfeld* Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Therese Miller Degenfeld unter Mitwirkung von Eugène Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühlh. Frankfurt a.M. 1974.
- BW Degenfeld (1986)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugène Weber. Eingel. von Theodora von der Mühlh. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt a.M. 1986.
- BW Dehmel* Hugo von Hofmannsthal – Richard Dehmel: Briefwechsel 1893–1919. Mit einem Nachwort. Hg. von Martin Stern. In: HB 21/22, 1979, S. 1–130.
- BW Eysoldt* Gertrud Eysoldt – Hugo von Hofmannsthal: Der Sturm Elektra. Briefe. Hg. von Leonhard M. Fiedler. Salzburg 1996.
- BW Clemens Franckenstein* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. In: HJb 5, 1997, S. 7–146.
- BW Clemens Franckenstein (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Ulrike Landfester. Freiburg i.Br. 1998.
- BW George* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1938.
- BW George (1953)* Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Aufl. Hg. von Robert Boehringer. München / Düsseldorf 1953.
- BW Gomperz* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916 mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg i.Br. 2001.
- BW Haas* Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rolf Italiaander. Berlin 1968.

- BW Harden* Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6 1998, S. 7–115.
- BW Hauptmann* Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Stern. In: HB 37/38, 1988, S. 5–141.
- BW Hellmann* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Paul und Irene Hellmann. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 11, 1967, S. 170–224.
- BW Herzfeld* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
- BW Heymel I* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: HJb 1, 1993, S. 19–98.
- BW Heymel II* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: HJb 3, 1995, S. 19–167.
- BW Heymel (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke. Freiburg i.Br. 1998 (= BW Heymel I und II).
- BW Insel* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt a.M. 1985.
- BW Karg Bebenburg* Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt a.M. 1966.
- BW Kassner I* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil I: 1901–1910. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 11, 2003, S. 7–136.
- BW Kassner II* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner. Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Teil II: 1910–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. In: HJb 12, 2004, S. 7–190.

- BW Kassner (2005)* Hugo von Hofmannsthal und Rudolf Kassner: Briefe und Dokumente samt ausgewählten Briefen Kassners an Gerty und Christiane von Hofmannsthal. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2005 (= BW Kassner I und II).
- BW Kessler* Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt a.M. 1968.
- BW Korrodi* Klaus E. Bohnenkamp, »Wir haben diesen Dichter geliebt ...« Hugo von Hofmannsthal und Eduard Korrodi. Briefe und Dokumente. In: HJb 25, 2017, S. 7–120.
- BW Lichnowsky* Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5, 1997, S. 147–198.
- BW Lieben* Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4, 1996, S. 31–66.
- BW Meier-Graefe* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. In: HJb 4, 1996, S. 67–168.
- BW Meier-Graefe (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg i.Br. 1998.
- BW Mell* Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.
- BW Michel* Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: HJb 13, 2005, S. 11–167.
- BW Nostitz* Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswald von Nostitz. Frankfurt a.M. 1965.
- BW Oppenheimer I* Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und Myra Oppenheimer: Briefwechsel. Teil I: 1891–1905. Hg. von Nicoletta Giacom. In: HJb 7, 1999, S. 7–99.

- BW Oppenheimer II* Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yella und My-
sa Oppenheimer: Briefwechsel. Teil II: 1906–
1929. Hg. von Nicoletta Giacon. In: HJb 8,
2000, S. 7–155.
- BW Pannwitz* Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz:
Briefwechsel. 1907–1926. In Verb. mit dem
Deutschen Literaturarchiv hg. von Gerhard
Schuster. Mit einem Essay von Erwin Jaeckle.
Frankfurt a.M. 1994.
- BW Redlich* Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich: Brief-
wechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fußgänger.
Frankfurt a.M. 1971.
- BW Rilke* Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke:
Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Hirsch
und Ingeborg Schnack. Frankfurt a.M. 1978.
- BW Roller* »Mit dir keine Oper zu lang...«. Hugo von Hof-
mannsthal – Alfred Roller – Richard Strauss,
Briefwechsel. Hg. und kommentiert von Chris-
tiane Mühlegger-Henhapel und Ursula Renner.
München/Salzburg 2021.
- BW Schmuylow-Claassen* Ria Schmuylow-Claassen und Hugo von Hof-
mannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg.
von Claudia Abrecht. Marbach a.N. 1982.
- BW Schnitzler* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler:
Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Hein-
rich Schnitzler. Frankfurt a.M. 1964.
- BW Schnitzler (1983)* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler.
Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler.
Frankfurt a.M. 1983.
- BW Strauss* Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von
Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Berlin /
Wien / Leipzig 1926.
- BW Strauss (1952)* Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal:
Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss.
Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952
- BW Strauss (1954)* Erw. Auflage. Zürich 1954.
- BW Strauss (1964)* Im Auftrag von Franz und Alice Strauss hg. von
Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964. Hg. von
Willi Schuh.
- BW Strauss (1970)* 4., erg. Aufl. Zürich 1970.

- BW Strauss (1978)* 5., erg. Aufl. Zürich/Freiburg i.Br. 1978.
- BW Taube* Hugo von Hofmannsthal und Otto von Taube. Briefe 1907–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp und Waldemar Fromm. In: HJb 14, 2006, S. 147–237.
- BW The Dial* Hugo von Hofmannsthal / The Dial. Briefe 1922–1929. Hg. von Alys X. George, in HJb 22, 2014, S. 7–69.
- BW Thun-Salm* Hugo von Hofmannsthal – Christiane Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Moering. Frankfurt a.M. 1999.
- BW Thurn und Taxis* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe 1903–1929. Mitgeteilt und kommentiert von Klaus E. Bohnenkamp. Freiburg i.Br. 2016.
- BW Wiegand* Briefe an Willy Wiegand und die Bremer Presse. Hg. von Werner Volke. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 7, 1963, S. 44–190.
- BW Wildgans* Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich/München/Paris 1935.
- BW Wildgans (1971)* Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
- BW Zifferer* Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien [1983].
- B Christiane* Christiane von Hofmannsthal. Ein nettes kleines Welttheater. Briefe an Thankmar von Münchhausen. Hg. von Claudia Mertz-Rychner in Zusammenarbeit mit Maya Rauch. Frankfurt a.M. 1995.
- TB Christiane* Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt a.M. 1991.
- TB Christiane (21991)* 2. überarb. Aufl. Frankfurt a.M. 1991.
- Brief-Chronik* Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Regest Ausgabe. 3 Bde. Hg. von Martin E. Schmid unter Mitarbeit von Regula Hauser und Severin Perrig. Red. Jilline Bornand. Heidelberg 2003.

<i>Brief-Chronik I</i>	Bd. 1: 1874–1911.
<i>Brief-Chronik II</i>	Bd. 2: 1912–1929.
<i>Brief-Chronik III</i>	Bd. 3: Register.
<i>Hirsch</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthal. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt a.M. 1995.
<i>Hirsch (1998)</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthal. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt a.M. 1998.
<i>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter. Veröffentlichung der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u.a. Heidelberg 1971ff.
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen. Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft. Hg. von Martin Stern u.a. Basel u.a. 1971ff.
<i>HH</i>	Hofmannsthal Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Mathias Mayer und Julian Wertz. Stuttgart 2016.
<i>HJb</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch. Hg. von Maximilian Bergengruen, Alexander Honold, Gerhard Neumann(†), Ursula Renner, Günter Schnitzler und Gotthart Wunberg (†). Freiburg i.Br. 1993ff.
<i>Weber</i>	Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin / New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (BDSL).

Anschriften der Mitarbeiter

Dr. Konstantin Asadowski
Vosstania Str. 10, Wohnung 51
RU – 191014 St. Petersburg

Prof. Dr. Maximilian Bergengruen
Julius-Maximilians-Universität
Würzburg
Institut für deutsche Philologie
Am Hubland
D – 97074 Würzburg

Dr. Rudolf Brandmeyer
23 rue de la Grange aux Belles
F – 75010 Paris

Prof. Dr. Hans Richard Brittnacher
Freie Universität Berlin
Institut für Neuere Deutsche Literatur
Habelschwerdter Allee 45
D – 14195 Berlin

Dr. Anatol Heller
Universität Zürich
Deutsches Seminar
Schönberggasse 9
CH – 8001 Zürich

Prof. Dr. Alexander Honold
Universität Basel
Deutsches Seminar
Engelhof, Nadelberg 4
CH – 4051 Basel

Dr. Martin Anton Müller
Österreichische Akademie der
Wissenschaften
Austrian Centre for Digital Humanities
and Cultural Heritage
Bäckerstraße 13
A – 1010 Wien

Thomas Nolte
Vöchtingstr. 17
D – 72076 Tübingen

Prof. Dr. Ursula Renner(-Henke)
Zasiusstraße 42
D – 79102 Freiburg i.Br.

Prof. Dr. Heinz Rölleke
Goetheweg 8
D – 41469 Neuss-Hoisten

Dr. Friedrich Schlegel
Seydlitzstraße 25
D – 40476 Düsseldorf

Prof. Dr. Manfred Schneider
Ruhr-Universität
Germanistisches Institut
Universitätsstr. 150
D – 44780 Bochum

Prof. Dr. Günter Schnitzler
Universität Freiburg
Deutsches Seminar
Platz der Universität 3
D – 79085 Freiburg i.Br.

Prof. Dr. em. Wolf Wucherpfennig
Carinaparken 35
DK – 3460 Birkerød

Register

- Abrams, Meyer Howard 142
Alexander der Große 203
Alexander I. von Russland 197
Althusser, Louis 156
Anderegg, Johannes 175
Andrejev/Andrejeff/Andrejew,
Leonid 39, 70, 86
Andrian-Werburg, Leopold von 92
Anna von Österreich 221
Antik, Vladimir 28
Antonioli, Roland 225
Anučin, Dmitrij Nikolaevič 31
Aristoteles 224, 242
Arnold, Heinz Ludwig 201
Asadowski, Konstantin 7–92
Asov, Vladimir Alexandrovič 70
Assmann, Aleida 192
Audibert, Victor 213
Aumüller, Matthias 253
Aurnhammer, Achim 221
- Babel, Reinhard 265
Bahr, Hermann 179, 241
Bakst, Léon 33
Ballanche, Pierre-Simon 132f.
Ballhausen, Thomas 246
Barbusse, Henri 181
Barck, Karlheinz 236
Baudelaire, Charles 130f.
Baumgartner, Stephan 180
Beaunier, André 126f., 138f.
Beckett, Samuel 156
Bednarik, Karl 180
Beer-Hofmann, Richard 12f., 91, 172
Beier, Nikolaj 220, 243
Bellmann, Werner 177, 179, 190
Belobratow, Alexander 7
Belopolskij, Osip Romanovič 26
Benjamin, Walter 157, 178f., 186, 189,
195, 261, 263
- Bentovin, Boris Il'ič 90
Bergson, Henri 96–102, 106, 112f.,
118f., 122f., 128–131, 134f., 136f.,
140f., 269
Bernstein, Leonard 192
Bettauer, Hugo 185
Beauharnais, Stéphanie 197
Biedermann, Flodoard Freiherr von
253f.
Bierce, Ambrose 253f.
Biétry, Roland 95
Binstock, Vladimir 32, 37
Birus, Hendrik 217
Blanchot, Maurice 251, 271f.
Blok, Alexander 26
Blondel, Eric 215
Bobinac, Marijan 192
Boehm, Rudolf 269
Boetticher, Dirk von 241
Borgards, Roland 237
Bohnenkamp, Anne 201
Bohrer, Karl Heinz 267, 271
Bonaparte, Jérôme 198
Bourqui, Claude 220, 222, 224
Brandmeyer, Rudolf 95–143
Braunwarth, Peter Michael 238
Breuer, Josef 245
Brittnacher, Hans Richard 175–195
Brjussov, Valerij 26
Bruckmann, Hugo 21f.
Buber, Martin 190
Burdach, Konrad 190
- Caesar, Gaius Julius 203f.
Calderón de la Barca, Pedro 149, 176,
179, 183
Calpurnius Siculus 256
Carl-August von Sachsen 197
Carnicke, Sharon Marie 16
Carter, William H. 253

- Čechow, Anton 55, 84
 Charmatz, Richard 238
 Christ, Michaela 193
 Cicero 203
 Clemens, Clara 13
 Coelho, Alain 197
 Coghlan, Brian 154
 Colli, Giorgio 201, 206, 209
 Corneille, Pierre 205, 212
 Corvin, Michel 223, 238
 Craig, Edward Gordon 48
 Cremerius, Johannes 273
 Csobádi, Peter 158
- Da Vinci, Leonardo 35
 Dammer, Raphael 167
 Dandrey, Patrick 220, 222–225, 239
 Danton, Georges 203
 D'Arnaud, Baculard 213
 Daumer, Georg Friedrich 184
 Décaudin, Michel 96, 102
 Deleuze, Gilles 267
 Derrida, Jacques 215
 Descartes, René 224
 Desmoulins, Camille 203
 Detering, Heinrich 201
 Dobužinskij, Mstislav 47
 Donnay, Maurice 67f.
 Dostoevskij/Dostojewsky, Fjodor
 Michailovič 35, 84, 177
 Droste-Hülshoff, Annette von 265
 Dubosson, Fabien 151
 Dürer, Albrecht 150
 Durst, Uwe 253
 Dymov/Dymow, Osip 35, 38, 40, 54
- Eckert, Brita 249, 262
 Egorov, Vladimir 37
 Eichendorff, Joseph von 275
 Engels, Friedrich 203
 Escherich, E. 172
- Essipow-Leschetizky, Anna
 Nikolajewna 13
- Fabius Maximus 203
 Farese, Giuseppe 330
 Feuerbach, Anselm von 184f., 187
 Fiedler, Corinna 169
 Figari Layús, Rosario 194
 Fischer, Hedwig 169
 Fischer, Michael 194
 Fischer, Samuel 23f., 169
 Flachs, Adolf 81
 Flachs, Louise (geb. Fokschaneanu)
 33, 80f.
 Fliedl, Konstanze 219, 232, 246
 Florange, Charles 205
 Fontana, Oscar 44
 Forestier, Georges 220–224, 238
 Foucault, Michel 223, 227, 229
 Fouché, Joseph 203
 France, Anatole 86
 Franckenstein, Clemens von 147, 171
 Freud, Sigmund 245
 Frey, Christiane 237
 Fricke, Hannes 145
 Friedrich II. (»der Große«) 200
 Friedrich Wilhelm I. 200
 Frisé, Adolf 248
- Gamper, Michael 251, 267, 271
 Gardian, Christoph 266f.
 Gawoll, Hans-Jürgen 271
 Genette, Gérard 250, 266
 George, Stefan 104
 Gersdorff, Carl von 207
 Gerste, Ronald D. 227f.
 Gess, Nicola 179
 Gheeraert, Tony 224
 Gide, André 122f.
 Gier, Helmut 102
 Giese, Fritz 263
 Gisi, Lucas Marco 151

- Glasunov/Glasunoff, Alexander Konstantinovič 21
- Goethe, Johann Wolfgang von 103, 105f., 169, 197f.
- Gorkij, Maksim 34, 48, 54, 70
- Gourmont, Remy de 108f.
- Graevenitz, Gerhard von 191
- Greenblatt, Stephen 147
- Grein, Jack Thomas 63
- Grzebin, Zinovij 26
- Gschwandtner, Harald 152
- Gudehus, Christian 193
- Guenther/Günther, Johannes von 36
- Gutekunst, Frederick 7
- Györy, Tiberius von 245
- Haas, Willy 174
- Haensler, Philippe P. 279
- Hardy, Jean Sébastian 271
- Harrasser, Karin 264
- Hartel, Wilhelm von 231
- Härter, Andreas 175
- Hauptmann, Gerhart 28
- Hauser, Kaspar 176, 184–186
- Hebbel, Friedrich 103, 106
- Hebekus, Uwe 175
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 203f.
- Heidegger, Martin 194, 215
- Hein, Jürgen 233
- Heininger, Konstanze 149
- Heller, Anatol 247–272
- Heresch, Elisabeth 7, 28, 42
- Herrmann, Katharina Maria 183
- Hillebrand, Karl 274
- Hinck, Walter 187, 219
- Hippius, Zinaida 35
- Hitzig, Julius Eduard 185
- Hofmannsthal, Gerty von 13
- Hofmannsthal, Hugo von 13, 18, 92, 96, 102–107, 145–195, 230
- Holde, Arthur 13
- Homer 145, 202, 208f., 211
- Honold, Alexander 145–169, 175, 178, 187, 267f., 270
- Hörhammer, Dieter 236
- Horvath, Stephan 180
- Hudde, Hinrich 250
- Hühn, Helmut 251, 267, 271
- Humboldt, Wilhelm von 202
- Husserl, Edmund 268f., 271
- Innerhofer, Roland 175
- Iosif Perel'man
s. Dymov, Osip
- Irmscher, Hans Dietrich 187, 219
- Iser, Wolfgang 239
- Ismailov, A. A. 56, 70
- Janke, Pia 152
- Janz, Rolf Peter 230
- Jenny, Laurent 96
- Jeßing, Benedikt 167
- Johnston, William M. 243, 245
- Jürgensen, Christoph 7
- Južin, Alexandr
s. Sumbatov, Aleksandr Ivanovič
- Kačalov/Katchaloff, Vasilij Ivanovič 48
- Kafka, Franz 156
- Kalužskij
s. Lužski
- Kamper, Dietmar 220
- Katz, Benzion 26
- Kaufmann, Arthur 12, 27, 70–72, 80f., 89
- Kaufmann, Stefan 264
- Keats, John 103
- Keller, Werner 187, 219
- Kesting, Marianne 187
- Kienitz, Sabine 264
- Kim, Hee-Ju 219
- Kindt, Tom 247, 249, 253
- Kippenberg, Anton 173

- Klein, Reimar 209
 Klimt, Gustav 231
 Klotz, Volker 235
 Knipper, Ol'ga 55
 Koch, Lars 264
 Koebner, Thomas 186
 Kolk, Bessel A. van der 194
 Komissarževskaja/Komissarjevskaja,
 Vera Fjodorovna 18, 21, 54
 Kopelman, Solomon 26
 Korš, Fedor 7
 Koselleck, Reinhart 192
 Kosofsky, Eve Sedgwick 257
 Kotte, Andreas 160
 Kottje, Friedrich 97
 Kraft, Stephan 224
 Kuon, Peter 250
- Lamping, Dieter 95
 Lanckvelt, Joris van 148
 Langenohl, Andreas 267
 Larkin, Edward T. 258, 262
 Lavrov, Aleksandr 35
 Le Rider, Jacques 238f., 242
 Lehmann, Hans-Thies 175, 195
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 128f.
 Lenina, E. 83
 Leschetizky, Theodor 13
 Lethen, Helmut 191
 Levant, Anatolij Jakovlevič 55
 Leven, Karl-Heinz 228
 Levin, Isaak Osipovič 30
 Lichtenstein, Ulrich von 173
 Link-Heer, Ursula 191
 Lipking, Lawrence 95
 Litz, A. Walton 95
 Lombroso, Cesare 244
 Louvat-Molozay, Bénédicte 222
 Löw, Judah 179
 Lühe, Irmela von der 180
 Lukas, Wolfgang 7
 Lužskij, Vasilij 39
- L'vovskij/L'wowsky, Zinovij Davydo-
 vič 77
 Lyotard, Jean-François 194
- Macropedius, Georgius 148, 167
 Maeterlinck/Mæterlinck, Maurice 32,
 37, 40, 49f., 61, 130f.
 Magnus, Shulamit S. 10
 Makovskij, Sergej Konstantinovič 35
 Martin, Frank 174
 Martin, Horst 187
 Martínez, Matías 249, 251, 253f.
 Martus, Steffen 169
 Martynova, Ekaterina 21
 Marx, Karl 203f.
 Marx, Peter W. 149
 Masanov, Ivan 81
 Masson, Jeffrey M. 185
 Matern, Emil 44, 68
 Matt, Peter von 235
 Maclair, Camille 114f.
 Mauser, Wolfram 273–277
 Mayer, Hans 175
 Mayer, Mathias 146
 McFarlane, Alexander C. 194
 Meister, Jan Christoph 247, 249
 Meixner, Sebastian 265
 Mejerchol'd, Vsevolod Ėmil'evič 18
 Mendicino, Kristina 271
 Mereshkowskij/Mereshkowsky,
 Dmitrij Sergeevič 35
 Meyer, Johannes 185
 Meyerhold
 s. Mejerchol'd
 Michel, Karl Markus 204
 Minski, Nikolai 11, 28
 Mirbeau, Octave 32, 40, 46, 86
 Mithouard, Adrien 120f.
 Mockel, Albert 101
 Mohi-von-Känel, Sarah 264
 Moldenhauer, Eva 204
 Molière 219–246

- Montinari, Mazzino 201, 206
 Moskvín, Ivan 55
 Múlder-Bach, Inka 191, 264
 Múller, Hans-Harald 249, 253, 258,
 262
 Múller, Johannes von 213
 Múller, Martin Anton 7–92
 Múller-Seidel, Walter 226
 Múry, Andres 146
 Mushacke, Hermann 206
 Musil, Robert 248, 271
 Musner, Lutz 192
 Mútter, Franziska (Fanny) 12
 Mútter, Joseph 12

 Nabokov, Vladimir 11
 Nadler, Josef 176
 Napoleon Bonaparte 185, 197f., 199–
 206, 212–214
 Natanson, Thadée 32
 Navratil, Thomas 250, 267
 Neginsky, Rosina 10, 14
 Nemirovič-Dančenko/Nemirowitch,
 Vladimir I. 39f., 45, 53, 55
 Nestroy, Johann 233
 Nezlobin, Konstantin N. 54, 83, 86
 Nickl, Therese 17
 Nietzsche, Friedrich 197–218, 271
 Nilson, Einar 174
 Nolte, Thomas 219–246

 Orff, Carl 174
 Orlova, M. 83
 Oschmann, Dirk 271
 Ottenberg, Hans-Günter 197

 Pannwitz, Rudolf 178, 180f., 189, 194
 Perel'man
 s. Dymov
 Perikles 203
 Perutz, Leo 192, 247–272
 Petzold, Christian 254

 Picard/Picquart, André 64
 Piéjus, Anne 222
 Pietzcker, Carl 273
 Pirker, Max 176
 Platon 124f., 139
 Plutarch 203f., 213
 Polaschegg, Andrea 255f.
 Pondrom, Cyrena N. 96, 101f.
 Pontius Pilatus 199, 202, 218
 Preisendanz, Wolfgang 239
 Prossnitz, Gisela 146
 Proust, Marcel 267
 Pütz, Peter 235

 Rabelais, François 225
 Récéjac, Edouard 124f., 130f.
 Régnier, Henri de 108f.
 Reinhard, Karl Friedrich 198f.
 Reinhardt, Max 147–149, 131–133,
 160, 173
 Renner, Ursula 158
 Renouvier, Charles 250
 Rezits, Joseph 10f.
 Richter, Karl 197
 Richter, Steffen 267, 271
 Rilke, Rainer Maria 271
 Rispoli, Marco 106
 Robespierre, Maximilien de 203
 Rodenbach, Georges 114f.
 Rodewald, Dierk 169
 Rodiek, Christoph 250
 Roerich, Nikolaj Konstantinovič 33
 Roggenbuck, Stefanie 253f., 265
 Rohde, Erwin 206
 Rölleke, Heinz 146, 148, 153, 158,
 171–174
 Rosenberg, Leib Chaim
 s. Bakst, Léon
 Rosenstein, Jakov L'vovič 83
 Rotenstern, Anna Tesi (geb. Topousi)
 8, 18

- Rotenstern, Peter
 s. Zvezdič, Petr Isajevič
 Roth, Joseph 192
 Rybnikov, Nikolaj 69
- Sachs, Hans 147f., 150, 152, 167, 172
 Santner, Eric 195
 Saße, Günther 219
 Scheffel, Michael 7, 249
 Schiller, Friedrich 176f., 204, 260
 Schindel, Estela 194
 Schlegel, Friedrich 95–143
 Schmid, Gisela Bärbel 279
 Schmidt, Gary 249
 Schmitt, Carl 181
 Schneider, Manfred 197–218
 Schneider, Sabine 179f., 195
 Schnitzler, Arthur 7–92, 219–246
 Schnitzler, Heinrich 15, 17
 Schnitzler, Johann 219
 Schnitzler, Lili 34
 Schnitzler, Olga 12, 24, 34, 21f., 34,
 50, 70, 74, 80f., 84f., 89–92
 Schopenhauer, Arthur 202
 Schorske, Carl E. 230, 232f.
 Schröder, Rudolf Alexander 173, 176
 Schütt, Marianna 156
 Schwarz, Egon 219
 Schweppenhäuser, Hermann 261
 Seibt, Gustav 198
 Seidler, Günter H. 193
 Semmelweis, Ignaz 228, 244f.
 Sergeenko, Petr 29
 Serre, Joseph 116f.
 Setz, Fritz 177, 195
 Shakespeare, William 177, 260
 Sieyès, Joseph Emmanuel 203
 Simon, Ralf 242
 Škoda, Josef von 228
 Slepjan, Mosej 69
 Slonimskaja, Yulia 18, 56
 Slonimsky Yourke, Electra 12
- Slonimsky, Nicolas 9, 12
 Sobolevskij, Vasilij 31
 Sologub, Fedor 14, 26
 Sommer, Andreas Urs 200
 Somov, Konstantin A. 21
 Sophokles 210
 Spasskij, Jurij Arsen'evič 42
 Specht, Benjamin 107
 Spengler, Oswald 181
 Stanislavskij/Stanislawsky/Stanislaw-
 ski, Konstantin 15f., 18, 34, 38,
 40f., 45, 48, 53, 55, 85
 Strasberg, Lee 15
 Strauss, Richard 151, 171, 174
 Sullivan, Henry W. 149
 Sumbatov, Fürst Aleksandr Ivanovič
 44, 46
 Susen, Gerd Hermann 13
 Swesditsch s. Zvezdič, Petr Isajevič
- Talleyrand, Charles-Maurice de 205
 Theognis von Megara 206
 Tiberius 199
 Tiedemann, Rolf 157, 178, 261
 Tiedemann-Bartels, Hella 178
 Tiomkin, Dimitri 9
 Titus Livius 203
 Tobias, Rochelle 271
 Tolstoj/Tolstoj, Lev Nikolaewič 29, 31,
 35
 Trench, Herbert 61f.
 Tschechow s. Čechow, Anton
 Turtaš/Turtasch, ? 229
 Twain, Mark 13
- Urbach, Reinhard 228, 231f., 242
- Van-Jung, Boris 12
 Van-Jung, Ida 12
 Van-Jung, Leo 11f., 15f., 30, 73, 90f.
 Vengerov, Semyon Afanasievič 10f.
 Vengerova, Isabella 7–92

- Vengerova, Pauline (geb. Epstein) 10, 13, 81
- Vengerova, Zinaida 7–92
- Vergil 190, 203
- Verlaine, Paul 186
- Vielé-Griffin, Francis 101
- Vilain, Robert 103
- Vil'kina, Ludmila 20
- Visan, Tancredi de 94–143
- Voltaire 212f.
- Voltz, Pierre 219
- von Hochberg, Luise Karoline 185
- Wagner, Cosima 208
- Wagner, Marie-Laure 107
- Wagner, Richard 200, 202, 207
- Wagner-Egelhaaf, Martina 271
- Warning, Rainer 239
- Wassermann, Jakob 12, 186
- Weber, Max 182
- Weeks, Charles Andrew 178, 180f., 189, 194
- Weisaeth, Lars 194
- Weiss, Robert O. 31
- Weissberg, Liliane 246
- Weixler, Antonius 253
- Welzig, Werner 11
- Wengeroff s. Vengerov/Vengerova
- Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm 174
- Werber, Niels 264
- Werlitz, Julian 146
- Werner, Lukas 253, 266
- Wilde, Oscar 84
- Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von 207
- Wirtz, Irmgard 151
- Wohlgemuth, Else 71
- Wolf, Emil 91
- Wolf, Friedrich August 202
- Wolf, Norbert Christian 151–153
- Wolfram von Eschenbach 183
- Wucherpennig, Wolf 273–277
- Wulf, Christoph 220
- Wunberg, Gotthart 192
- Wunsch, A. 205
- Wyatt, Frederick 273
- Young, Electra 7
- Zanucchi, Mario 102
- Zeller, Bernhard 169
- Žichareva, Elisaveta T. 83
- Zvezdič, Petr Isajevič 8, 17, 77, 89

