

›Doppelte Optik‹ und ›poetische Zeitgenossenschaft‹ in Thomas Manns früher Auseinandersetzung mit dem Drama und in Hugo von Hofmannsthals *Der Rosenkavalier*

Cornelius Mitterer

Online publiziert: 25. Oktober 2019
© Der/die Autor(en) 2019

Zusammenfassung Der Beitrag geht von der Annahme aus, dass Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann in ihrem Frühwerk eine ›doppelte Optik‹ zwischen Unterhaltungszweck und Qualitätsanspruch entwickelten, um sowohl einer innovativen Ästhetik als auch einer breiteren Leserschaft gerecht zu werden. Gleichzeitig war ihr Werk ein Beitrag zur Konstituierung ›poetischer Zeitgenossenschaft‹. Dies soll anhand von Thomas Manns theoretischer wie praktischer Auseinandersetzung mit dem Drama sowie anhand von Hugo von Hofmannsthals Libretto zur Oper *Der Rosenkavalier* gezeigt werden.

Schlüsselwörter Literatur der Moderne · Unterhaltungstheater · Doppelte Optik · Poetische Zeitgenossenschaft

›Double Optic‹ and ›Poetical Contemporaneity‹ in Thomas Mann’s Early Engagement with Drama, and in Hugo von Hofmannsthal’s *Der Rosenkavalier*

Abstract The presumption of this article is that Hugo von Hofmannsthal and Thomas Mann have developed a ›double optic‹ in their early works between entertainment value and quality requirement with the objective to reconcile innovative literary aesthetics with a broader audience. At the same time Hofmannsthal and Mann were constituting a ›poetical contemporaneity‹, which will be shown by reference to Mann’s early engagement with drama, and Hofmannsthal’s libretto on *Der Rosenkavalier*.

C. Mitterer (✉)
Institut für Germanistik, Universität Wien, Wien, Österreich
E-Mail: cornelius.mitterer@univie.ac.at



Keywords Literature of Modernism · Popular Theatre · Double Optic · Poetical Contemporaneity

1 Einleitung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts reflektierten und erprobten sowohl Thomas Mann als auch Hugo von Hofmannsthal neue mediale Ausdrucksmittel und Formate, die ein größeres Publikum – unter anderem auch im Theater oder in der Oper – ansprechen sollten.¹ Dieser Öffnung in den Bereich der Unterhaltung ging eine vor allem in Wien kontrovers geführte Debatte über den gesellschaftlichen wie ästhetischen Stellenwert der Bühne voraus,² an der sich Thomas Mann mit dem Essay »Versuch über das Theater« (1908) und Hofmannsthal mit seinem Libretto zu der von Richard Strauss vertonten Oper *Der Rosenkavalier* (1910/UA 1911) beteiligten. Beide Texte sind Ausdruck einer so ambivalenten wie produktiven Auseinandersetzung mit der ›doppelten Optik‹, welche auf die Verbindung von hoch- und populärkulturellen Aspekten im Werk eines Künstlers verweist.

Für den vorliegenden Beitrag wird die ›doppelte Optik‹ hinsichtlich Manns und Hofmannsthals frühen Wirkens als literaturwissenschaftlicher Begriff produktiv gemacht. Welche Rolle die ›poetische Zeitgenossenschaft‹ dabei für *Der Rosenkavalier* und für Manns zeitgleich mit »Versuch über das Theater« verfasstes Drama *Fiorenza* (1907) spielt, soll abschließend im Zentrum der Untersuchung stehen.

2 Die ›doppelte Optik‹

›Doppelte Optik‹ ist eine Metapher für die Symbiose von anspruchsvoller Kunst, die sich an ein elitäres Publikum wendet, und Zugeständnissen an einen breiteren Rezipientenkreis. In literaturwissenschaftlicher Hinsicht wurde immer wieder Thomas Manns erzählende Prosa mit der ›doppelten Optik‹ in Verbindung gebracht.³ Er bediente sich dieses Prinzips als Schriftsteller und ließ etwa künstlerisch tätige Protagonisten seiner Werke wie Gustav von Aschenbach oder Adrian Leverkühn die Doppelperspektive für literarische beziehungsweise musikalische Produktionen

¹ Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch die hier nicht behandelten Arbeiten Manns und Hofmannsthals für den Film und ihre damit einhergehenden theoretischen wie literarischen Reflexionen. Siehe Marx, Friedhelm: »Durchleuchtung der Probleme«. Film und Photographie in Thomas Manns *Zauberberg*«. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 22 (2009), S. 71–81; sowie Hiebler, Heinz: *Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne*. Würzburg 2003.

² Linhardt, Marion: »Einblicke in den Theateralltag der Moderne«. In: Dies. (Hg.): *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906–1933)*. Wien 2009, S. 11–38.

³ Szendi, Zoltán: »Die doppelte Optik von Versteck- und Entlarvungsspiel. Zur Funktion der mythischen Parallelen in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*«. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. Budapest 1995, S. 1–44. Am bekanntesten dürfte in diesem Kontext wohl Nietzsches Auffassung von der »wechselnden Optik« sein, mit der er Richard Wagners Musik als Pendelschlag zwischen Befriedigung der »größten Bedürfnisse« und raffinierter Kunst charakterisierte. Zit. nach Lämmert, Eberhard: »Doppelte Optik. Über die Erzählkunst des frühen Thomas Mann«. In: Ders.: *Respekt vor den Poeten. Studien zum Status des freien Schriftstellers*. Göttingen 2009, S. 178–194, hier S. 179.

reflektieren.⁴ Bei Hofmannsthal tritt die ›doppelte Optik‹ überwiegend in den musikalischen Koproduktionen mit Richard Strauss in Erscheinung.

Zu den schärfsten zeitgenössischen Kritikern der ›doppelten Optik‹ zählte Karl Kraus, der den Standpunkt vertrat, dass Literatur keiner ökonomischen oder ideologischen Zweckmäßigkeit untergeordnet sein dürfe; und so nimmt es nicht wunder, dass der Herausgeber der *Fackel* auch auf Thomas Manns Kommentar, er schätze am österreichischen Dichter Franz Karl Ginzkey »die Mischung populärer und hochgeistiger Elemente«, pikiert reagierte, zumal Ginzkey während des Ersten Weltkriegs den soldatischen Heldentod lyrisch verklärt habe.⁵

Kraus richtete seine satirischen Spitzen auch gegen den *Rosenkavalier*. Mit Bezug auf den kommerziellen Erfolg der Oper merkte er an: »Hofmannsthal beginnt ins Leben zu Wirken«. ⁶ Damit bezieht sich Kraus ironisch auf dessen etwa zwei Jahrzehnte zuvor behandelte Trennung von »Poesie und Leben« (1896).

In Tradition dieser Kritik steht Robert Musil, der in seinem Romanfragment *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) die ›doppelte Optik‹ als profitorientierte Anpassung von (hochkultureller) Literatur an die Unterhaltung geißelte. Was den Zeitgenossen von Mann und Hofmannsthal besonders störte, war die geistesaristokratische Haltung der Berufsdichter.⁷ Die Verbindung von »niederen« Unterhaltungszwecken und »hohen« literarischen Ansprüchen, wie sie Mann etwa bei Ginzkey guthieß, sei für den zweifelhaften Erfolg des »Großschriftstellers« in seinem Wirkungsfeld ausschlaggebend,⁸ so Musil, der insbesondere die Industrialisierung aller Gesellschaftsbereiche kritisierte – darunter auch der Kunst:

Der Großschriftsteller ist der Nachfolger des Geistesfürsten [...]. So wie der Geistesfürst zur Zeit der Fürsten, gehört der Großschriftsteller zur Zeit des Großkampftages und des Großkaufhauses. Er ist eine besondere Form der Verbindung des Geistes mit großen Dingen. Das mindeste, was man von einem Großschriftsteller verlangt, ist darum, daß er einen Kraftwagen besitzt.⁹

Norbert Christian Wolf erläutert in seiner Studie *Kakanien als Gesellschaftskonstruktion* wie sich Musils ablehnende Haltung gegenüber der ›doppelten Optik‹ aus einer intensiven Beschäftigung mit Thomas Manns schriftstellerischem Erfolg heraus entwickelt habe. Wolf kommt zu dem Ergebnis, dass Musil einem strengen literarischen Autonomieanspruch treu geblieben sei – man könnte dies als Konzentration auf die Optik des Anspruchs bezeichnen – und aufgrund der Qualität seiner Werke

⁴ Hölter, Achim: »Doppelte Optik and lange Ohren – Notes on the Aesthetic Compromise«. In: Paul Ferstl/Keyvan Sarkhosh (Hg.): *Quote, Double Quote: Aesthetics Between High and Popular Culture*. Amsterdam 2014, S. 43–63, hier S. 45.

⁵ In: *Die Fackel* Nr. 577–582 (Nov. 1921), S. 29.

⁶ In: *Die Fackel* Nr. 360–362 (07.11.1912), S. 34.

⁷ Wolf, Norbert Christian: *Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts*. Wien/Köln/Weimar 2011, S. 424–425.

⁸ Ebd., S. 1167.

⁹ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften I. Erstes und Zweites Buch*. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek 2011, S. 429.



zweifelsohne ein hochgeschätzter »Klassiker der Moderne«, aber im Vergleich zu Thomas Mann kein vielgelesener Autor war.¹⁰

Für die Analyse von »Versuch über das Theater« und *Rosenkavalier* soll diese negative Konnotation der ›doppelten Optik‹ weder weitergeführt noch die damit verbundene Kritik an der Ökonomisierung literarischer Produktion fokussiert werden. Ziel der Ausführungen ist es hingegen, ›doppelte Optik‹ als poetischen Versuch zu betrachten, mit dem Mann und Hofmannsthal auf die sozioökonomischen Bedingungen ihrer Zeit reagierten und ihr Werk auf die Anforderungen einer zeitgemäßen Ästhetik hin ausrichteten.

3 Erfolgs-Reflexionen

Thomas Mann setzte sich früh mit den poetischen Bedingungen, finanziellen Möglichkeiten und lebensgeschichtlichen Auswirkungen des Erfolgs auseinander. Die Korrespondenz mit seinem Schulfreund Otto Grautoff ist von teils ironischen, dann wieder sehr ernsten Gedanken über prekäre Bedingungen angehender Schriftsteller geprägt, Gedanken, die auch im Roman *Buddenbrooks* (1901) wiederkehren, an dem er seit 1898 arbeitete. Im Moment seines höchsten gesellschaftlichen, politischen und kaufmännischen Ansehens reflektiert Thomas Buddenbrook: »Was ist der Erfolg? Eine geheime, unbeschreibliche Kraft.« Nur wenige Zeilen später folgt kurz vor dessen Dahinscheiden der leitmotivische Satz: »»Wenn das Haus fertig ist, so kommt der Tod.«¹¹

Gegenüber dem österreichischen Kritiker und Dichter Richard Schaukal, mit dem Thomas Mann zwischen 1900 und 1905 – den Jahren seiner literarischen Etablierung – einen insgesamt schwierigen Briefkontakt pflegte, rühmte er sich sowohl der Hochrufe einer »Corona von Universitätsprofessoren« als auch anonymer ›naiver‹ Beifallsbekundungen, die ihn nach Erscheinen der einbändigen *Buddenbrooks*-Ausgabe (1903) vermehrt erreicht hätten – ein Beispiel für die frühe Ausrichtung auf die ›doppelte Optik‹:

Über meine kleine Schiller-Studie habe ich viel Gutes gehört, auch aus dem Publicum. Ein ganz Naiver schrieb: »Sie haben es verstanden, [...] mir und jedenfalls vielen anderen Durchschnittsmenschen Schiller menschlich so nahe zu bringen, wie er selbst es nie vermocht hat.« Was will ich mehr?¹²

In einem anderen Brief schildert Mann dem sichtlich von Neid geplagten Schaukal die Kehrseite des Ruhmesblattes:

¹⁰ Wolf: *Kakanien als Gesellschaftskonstruktion* (s. Anm. 7), S. 1167–1168.

¹¹ Mann, Thomas: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Berlin 1960, S. 378–379. Zu Manns Selbstinszenierung siehe etwa Bedenig, Katrin: »»Es kommt darauf an, den Leuten sein Profil einzuprägen«. Thomas Mann als Dichterdarsteller«. In: Robert Leucht/Markus Wieland (Hg.): *Dichterdarsteller. Fallstudien zur biographischen Legende des Autors im 20. und 21. Jahrhundert*. Göttingen 2016, S. 63–90.

¹² Brief von Thomas Mann an Richard Schaukal vom 13.05.1905. In: *Thomas Mann. Briefe an Richard Schaukal*. Hg. von Claudia Girardi. Frankfurt a. M. 2003, S. 103.

Lieber Freund, was liegt daran ob nun die Rundschau oder ein anderes Blatt oder zunächst gar kein Blatt ihre Verse drucken will, was liegt an dem unmittelbaren äußeren Schicksal unserer Arbeiten! Sie haben sie gedichtet, Sie leisten täglich Neues [...]. Und beneiden Sie mich nicht um die »Absatzquellen«, die mir infolge meines »Bombenerfolges« zu Gebote stehen! Es würde Ihnen nach einem solchen Erfolge nicht anders gehen, als mir: das anfängliche erheiterte Staunen würde bald dem Ekel weichen, Ihr Peinlichkeitssinn würde sich beleidigt fühlen, und der Abscheu, in den modernen litterarischen »Großbetrieb« hineingezerzt zu werden würde Sie vor der schamlosen Dienstfertigkeit der Journale, der Zeitschriften, der Theater [...], der Verleger, vor der verliebten Zudringlichkeit des Publicums empfindlich zurückschrecken lassen. [...] Die Öffentlichkeit hat nicht das geringste Interesse an der Erziehung und Conservierung des Talents; sie will einfach ihre Sensation.¹³

Nichtsdestotrotz war sich Thomas Mann der pragmatischen Möglichkeiten bewusst, die Erfolg mit sich bringt. Im selben Brief merkt er an: »Ich leugne nicht, daß ich ohne den Erfolg ›glücklicher‹ wäre. Mein Leben wäre enger, dunkler, ärmer, so beiläufig wie es zu der Zeit war, als ich ›Buddenbrooks‹ schrieb.«¹⁴

Als Mann diese Zeilen verfasste, war er intensiv mit einer Gattung beschäftigt, die ihn in jungen Jahren neben der Lyrik wohl am stärksten faszinierte,¹⁵ die sein literarisches Ansehen allerdings nicht zu steigern vermochte. Nach eingehendem Quellenstudium und mehreren Inspirationsreisen nach Italien entstand das Renaissance-Stück *Fiorenza*, das am 11. Mai 1907 im Frankfurter Schauspielhaus uraufgeführt wurde und – anders als die 1906 publizierte Textausgabe – überwiegend negative Resonanz fand.¹⁶

Das dem Dreiakter zugrundeliegende dramenästhetische Konzept wird in Thomas Manns zeitgleich verfasstem Essay »Versuch über das Theater« ersichtlich; zum Teil widersprechen sich dramatische Produktion und essayistischer Text jedoch. Der Essay schildert die Widrigkeiten, mit denen Dramendichter zu Beginn des 20. Jahrhunderts konfrontiert waren; zwischen den Zeilen setzt sich der Beitrag aber auch mit der ›doppelten Optik‹ auseinander.

¹³ Brief von Thomas Mann an Richard Schaukal vom 30.04.1905. In: Ebd., S. 101.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Bereits in seinem frühesten erhaltenen Brief an Frieda Laurentina Hartenstein hatte sich Mann als »Lyrisch-dramatischer Dichter« vorgestellt. Siehe Kommentar zu »Versuch über das Theater«. In: Mann, Thomas: *Essays I 1893–1914. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Heinrich Detering. Frankfurt a. M. 2002, Bd. 14.2, S. 180.

¹⁶ Eine frühe, positive Rezension stammt von Grautoff, Otto: »Fiorenza«. In: *Die Gegenwart* 69.4 (1906), S. 54–56; negative Besprechungen verfassten u. a. Goldbeck, Eduard: »Thomas Manns ›Fiorenza‹«. In: *Die Schaubühne* 2.1 (1906), S. 640–641; sowie Schaukal, Richard: »Thomas Mann und die Renaissance«. In: *Der Zeitgeist*; Beiblatt zum *Berliner Tageblatt* 10 (05.03.1906), S. 2. Auf Schaukals Kritik bezieht sich Kerr, Alfred: »Thomas Mann: ›Fiorenza‹«. In: *Der Tag* (05.01.1913).



4 »Versuch über das Theater«: *Drama versus Theater*

Mit »Versuch über das Theater« legte Thomas Mann den umfangreichsten seiner bis zum Ersten Weltkrieg veröffentlichten Essays vor; er wurde 1907 fertiggestellt und ein Jahr später in der »deutschen Monatsschrift« *Nord und Süd* vollständig publiziert. Sechs Monate zuvor war bereits das spätere fünfte Kapitel des insgesamt sechs Kapitel umfassenden Gesamtessays unter dem Titel »Das Theater als Tempel« erschienen.¹⁷

Manns Beitrag steht unter dem Eindruck einer Theater-Krise, die Anfang des 20. Jahrhunderts europaweit wahrgenommen und ausführlich diskutiert wurde.¹⁸ Der »Versuch« spiegelt aber auch sein eigenes krisenbehaftetes Verhältnis zur dramatischen Gattung wider, das sich im Zuge der Arbeit an *Fiorenza* und vor allem nach der negativen Rezeption verstärkte.¹⁹

Zentrale Themen der allgemeinen Theaterdebatten waren die ästhetische Ausrichtung auf ein naturalistisches, symbolistisches oder Volks-Theater und die Vereinbarkeit innovativer Bühnenkunst mit der Erwartungshaltung eines größeren Publikums. Auch Manns »Versuch« behandelt zu einem großen Teil diese »doppelte Optik« zwischen Bühnenunterhaltung und anspruchsvollem Theater.

Zunächst unterteilt der Essay das zeitgenössische Theater in zwei getrennte Bereiche: in *Theater*, worunter sowohl die Institution als auch die auf Unterhaltung ausgerichtete Aufführung zu verstehen ist, und in die anspruchsvolle Dichtungsform *Drama*.²⁰ Das *Drama* sei ein überwiegend dem Lesezweck gewidmetes Literaturdrama, das nicht inszeniert werden müsse, beziehungsweise durch die Inszenierung an Qualität einbüße.²¹ Das *Theater* entfalte seine Kunst hingegen im performativen Akt der Aufführung und verhalte sich zur Inszenierung wie das Libretto zur Oper.²²

Zu Beginn des Essays bezieht Mann klar Stellung; wenig überraschend schlägt er sich auf die Seite des literarischen *Dramas*, wohingegen »das Theaterstück [...] die Kunst dort drüben« sei.²³ Im weiteren Verlauf des Beitrags rückt er jedoch von diesem Trennungsnarrativ ab und widmet sich zunehmend, dabei durchaus wohlwollend, der Unabhängigkeit des naiv-archaischen *Theaters* von der »tyrannischen Literatur«.²⁴

¹⁷ Mann: *Essays I 1893–1914. Kommentar* (s. Anm. 15), S. 173 und 186.

¹⁸ Vgl. Linhardt: »Einblicke in den Theateralltag der Moderne« (s. Anm. 2).

¹⁹ Mann: *Essays I 1893–1914. Kommentar* (s. Anm. 15), S. 179–180.

²⁰ Mann, Thomas: »Versuch über das Theater«. In: *Essays I, 1893–1914. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Heinrich Detering. Frankfurt a. M. 2002, Bd. 14.1, S. 123–168, hier S. 123. In diesem Kapitel werden die beiden von Thomas Mann komplementär verwendeten Begriffe *Theater* sowie *Drama* zum besseren Verständnis kursiv gesetzt.

²¹ Ebd., S. 139 und 144.

²² Ebd., S. 144.

²³ Ebd., S. 124.

²⁴ Mann: *Essays I 1893–1914. Kommentar* (s. Anm. 15), S. 182–183.

Die im Essay enthaltenen Spannungen und Widersprüchlichkeiten,²⁵ darunter auch die unbeantwortete Frage nach dem Zusammenhang von *Drama* und Unterhaltung, oder etwa auch seine bis zuletzt unklare Position zum Volkstheater, könnten daher rühren, dass Mann in seinen Prosawerken den Ausgleich zwischen Anspruch und Trivialität (in der Bedeutung des Alltäglichen, Gewöhnlichen und Durchschnittlichen) sehr wohl gesucht hatte.

Gegenüber Jakob Wassermann äußerte er, dass »die Trivialität der zweiten Hälfte des Romans [*Königliche Hoheit*] etwas jenseits des *Raffinements* war.« Allerdings verteidigte Mann diese ›doppelte Optik‹ als literarisches Spiel, welches mithilfe der Ironie die Grenzen zwischen hoher und niederer Literatur zu verwischen imstande sei: »Ich habe es einmal aufgeschrieben: Trivialität, ehrbar mittleren Köpfen ein Greuel, verliert für die avanciertesten offenbar ihre Schrecken und kann etwas geistig Aeußerstes bedeuten.«²⁶ Mann zitiert an dieser Stelle frei aus seinen Notizen für den geplanten Essay »Geist und Kunst« – dort heißt es:

Bei geistreichen Neuerern in der Kunst findet man nicht selten neben den raffiniertesten Bedürfnissen einen Hang zum bänkelsängermäßig Trivialen, mit welchem sie ebenso viel Anstoß erregen wie mit ihren kühnsten Abweichungen. Aber die Schwäche gegenüber dem Trivialen braucht nicht einfach Ehrgeiz und Schielen nach Volksgunst zu bedeuten, sondern kann ehrliche und selbstgenügsame Aeußerung der modernen Kunstseele sein. [...] Trivialität, ehrbar mittleren Talenten ein Greuel, kann etwas geistig Aeußereres bedeuten.²⁷

Mann vertritt demnach die Auffassung, dass sich derjenige Künstler Trivialität in seinem Werk erlauben dürfe, der sich bereits durch das Nicht-Triviale ausgezeichnet habe, und dass Trivialität Ausdruck einer innovativen und modernen Kunstrichtung sei. Die ›doppelte Optik‹ müsse in Balance gehalten werden, das Triviale funktioniere nicht ohne anspruchsvollen Widerpart.

In Perspektive auf den Essay lässt sich dieser Gedanke dahingehend weiterführen, dass Mann am *Theater* nicht per se die Unterhaltung kritisierte, sondern das unausgeglichene Bedürfnis der Rezipienten nach Zerstreung einerseits bzw. nach »Höhenkunst« und »Tempelkunst« andererseits, wie er mit Referenz auf den Richard Wagner-Kult beanstandet.²⁸

Ein spektakelzentriertes *Theater*, das mit Spezialeffekten und »Sinnlichkeit« auf ein größtmögliches – vor allem auch zahlungskräftiges bürgerliches – Publikum abzielt, ist für Mann eine Fehlleistung, wie er anhand seiner Kindheitserinnerung darlegt: Dem im Zuschauerraum empfundenen »Rausch« und der »Entgleistheit der

²⁵ In seiner »Mitteilung an die Literaturhistorische Gesellschaft in Bonn« schildert Mann eindringlich die Widerstände, welche die Arbeiten am Essay begleitet hatten. In: Mann: *Essays I 1893–1914. Kommentar* (s. Anm. 20), S. 169–173, hier S. 170.

²⁶ Brief an Jakob Wassermann vom 25.11.1912. In: Mann, Thomas: *Briefe I 1889–1913. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Thomas Sprecher/Hans R. Veget/Cornelia Bernini. Frankfurt a. M. 2002, Bd. 21, S. 500.

²⁷ Mann: *Essays I, 1893–1914* (s. Anm. 20), S. 215–216; sowie abgedruckt in: Mann: *Briefe I, 1889–1913* (s. Anm. 26), S. 815.

²⁸ Allerdings war Mann dem Gedanken nicht abgeneigt, dass das moderne, illusionsbefreite Theater eine neue »Kirche« werden könne. Mann: *Essays I 1893–1914. Kommentar* (s. Anm. 15), S. 183.



Seele« folgten »Katzenjammer und Reue«, die sich beim jungen Lübecker Theaterbesucher einstellten, nachdem er in eine zwar aufreizende, aber auch fremdartig-anarchische Welt geblickt hatte.²⁹

Dem elitär denkenden Thomas Mann ist das *Theater* als oberflächliche »gesellschaftliche Angelegenheit«,³⁰ die dem journalistischen Betrieb Material liefert, sowie als »Kunstsurrogat für die stumpfe Menge«,³¹ die »[...] fremdes Schicksal für ein Objekt des Gaffens«³² nimmt, gleichermaßen zuwider; lediglich als Heranwachsender hatte er sich von dieser Art Theater in einen zweifelhaften Bann schlagen lassen.

Immer wieder wendet sich der Essay dezidiert gegen die Rolle der Kritiker, die aus der Einfältigkeit des *Theaters* den größten Nutzen für ihre Selbsterhöhung zögen, anstatt sich (auch) mit hochwertigen *Dramen* auseinanderzusetzen. Weil selbst der »artistisch anspruchsvollste Kritiker« Teil der großen Öffentlichkeit sein möchte, und um seine »geistig-stilistische Überlegenheit« zu demonstrieren, widme er sich mit Vorliebe der »naivsten, kindlichsten, populärsten Art von Kunst«,³³ dem *Theater*.

Das Kontrast-Motiv von kindlich-genialer, auch archaisch-naiver, südlich geprägter Bühnenkunst und dem Überlegenheits-Gestus des philisterhafter Kritikertypus findet sich bereits in der Erzählung »Das Wunderkind« (1903). Darin reflektiert ein Kritiker während des Klavierkonzerts eines jungen griechischen Ausnahmetalentes seine eigenen künstlerischen Ambitionen.³⁴

Thomas Mann stellt im »Versuch« nicht nur *Theater* und *Drama* (zugunsten des anspruchsvollen Lesedramas) gegenüber, sondern vollzieht auch eine weitere Unterteilung des *Theaters*: einerseits in ein Theater, das auf den Effekt und die Befriedigung der Schaulust basiert, und andererseits in das Volksstück mit seiner jahrhundertealten Tradition. Damit argumentiert er mit Nietzsche gegen die »doppelte Optik« in den Opern Richard Wagners. Wagner habe eine sakrale Aura über seine mythologischen Helden gelegt, diese seien jedoch nichts weiter als verkleidete »Kasperle-Figuren«.³⁵

Das Zugeständnis an die bedeutungsvolle Rolle des volkstückhaften Theaters erfolgt zunächst aus historischer Perspektive mit Blick auf Shakespeare, der – so paraphrasiert Mann aus einem Beitrag Richard Wagners über die Entstehung des Dramas aus dem mittelalterlichen Roman – »einen seinem Wesen nach roh populären Jahrmarkts-Kunstabetrieb [...] mit seiner Dichterseele erfüllte.«³⁶ Der geniale Künstler sei imstande, aus trivialen Jahrmarkttheaterstoffen dramatische Dichtkunst zu schaffen, so die Kernaussage dieser Shakespeare-Referenz, die an Manns Ausführungen über das Triviale anschließt.

²⁹ Mann: »Versuch über das Theater« (s. Anm. 20), S. 138.

³⁰ Ebd., S. 125.

³¹ Ebd., S. 136.

³² Ebd., S. 130.

³³ Ebd., S. 136–137.

³⁴ Mann, Thomas: »Das Wunderkind«. In: *Frühe Erzählungen 1893–1912. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Terence J. Reed. Frankfurt a. M. 2004, Bd. 2.1, S. 396–407, hier S. 404.

³⁵ »Hat denn noch niemandem die hohe Ähnlichkeit dieses Siegfried mit dem kleinen Pritschenschwinger vom Jahrmarkte eingeleuchtet?« Mann: »Versuch über das Theater« (s. Anm. 20), S. 145.

³⁶ Ebd., S. 134.

Im weiteren Verlauf rückt der Essay vom literarischen *Drama* ab und widmet sich ausschließlich der anderen Seite, zu der Shakespeare im Essay sozusagen die Tür öffnet, dem volksnahen *Theater*. Mann legitimiert nun überraschend die Unterhaltung als positiven Zweck, insofern die mimische Kunst von genialen Schauspielern wie Ermete Novelli dargeboten würde³⁷ oder das Bühnenpublikum von der Indoktrination der Theaterkritik und des »Premièrenpublikums« unbeeinflusst sei.³⁸ »Die Frage ist«, so Mann an dieser Stelle,

ob nicht, selbst heute und trotz allem Bildungssnobismus, in der erfreulichsten Weise die Zahl derer überwiegt, welche einfach kommen, um Theater spielen zu sehen, in aller Unverdorbenheit sich des Schauspiels als eines Schauspiels freuen und sich um das besondere Verdienst, das irgend ein unsichtbarer »Verfasser« [...] haben möchte, gar wenig kümmert.³⁹

Das *Theater* brauche den Dichter nicht, so Thomas Manns Resümee, sondern das entsprechende Volkstheater-Publikum; doch wie dieses strukturell auszusehen habe, aus welchen gesellschaftlichen Schichten sich die Zuseher eines solchen ›modernen‹ Volkstheaters konstituieren, darauf geht er nicht ein. Auf der anderen Seite habe der innovative Dramendichter die Bühne nicht nötig,⁴⁰ so die komplementäre Schlussfolgerung, denn im Akt des Lesens entfalte das anspruchsvolle *Drama* seine größte Wirkung.

5 Fiorenza

Manns Dramenproduktion *Fiorenza* entspricht dem Standpunkt des Essays insofern, als das Stück formalästhetisch von epischen Einflüssen bis hin zur Novelle geprägt ist; es widerspricht ihm aber auch, denn *Fiorenza* sollte nicht ausschließlich als Lesestück, sondern ebenfalls auf der Bühne funktionieren. Dass Mann mit dem Dreiakter den Ausgleich zwischen *Drama* (Anspruch) und *Theater* (Unterhaltung) suchte, wird anhand der Figurenzeichnung ersichtlich.

Girolamo Savonarola, der im Stück nicht namentlich erscheint, sondern als ›Prior‹ figuriert, entstammt einer alten, angesehenen Bürgerfamilie.⁴¹ Der Bußprediger erreicht einen großen Teil des Volkes – nicht nur der »Pöbel«, auch Künstler, Intellektuelle und Vertreter der Macht sind von ihm fasziniert, darunter Kardinal Giovanni de Medici, Sohn von Savonarolas Widersacher Lorenzo.⁴² Sein Freund, der Adelige Giovanni Pico von Mirandola, steht ebenfalls im Bann des Predigers und berichtet: »Sein Erfolg übertrifft alle meine Erwartungen; er nimmt sowohl im niederen Volke

³⁷ Ebd., S. 146.

³⁸ Ebd., S. 147.

³⁹ Ebd., S. 147.

⁴⁰ Siehe dazu auch die Ausführungen in Mann: *Essays 11893–1914. Kommentar* (s. Anm. 15), S. 182–183.

⁴¹ Siehe Manns eigene Zusammenfassung in Mann, Thomas: »[Über ›Fiorenza-]. *Essays I, 1893–1914* (s. Anm. 20), S. 82.

⁴² Mann, Thomas: *Fiorenza, Gedichte, Filmentwürfe. Kommentar. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*. Hg. von Elisabeth Galvan. Frankfurt a. M. 2014, Bd. 3.2, 1. Akt, Szene 1, S. 14.



wie im Adel beständig zu, und selbst das dicke Bürgertum beginnt, sich mit ihm zu beschäftigen.«⁴³

Savonarola symbolisiert – im Wechselspiel mit Lorenzo – nicht nur den Kontrast von asketischem und hedonistischem Leben, er steht auch für die Dichotomie von Volksnähe und hoher Berufung. Im Laufe des finalen Gesprächs mit dem kunstsinigen Rivalen Lorenzo wird allerdings das profundere Psychogramm eines von der unerwiderten Liebe zu Fiore enttäuschten Intellektuellen offenbar. Nicht die göttliche Berufung, sondern intrinsische Beweggründe führten zum reformatorischen Fanatismus, eine auf Nietzsches Auseinandersetzung mit Savonarola zurückgehende Kritik an der Kulturbehinderung durch entwicklungshemmenden religiösen Furor.⁴⁴

Savonarola verkörpert auf zwei Ebenen die ›doppelte Optik‹: durch den Lebenslauf vom Großbürger zum Bußprediger, der das gesamte florentinische ›Volk‹ anspricht; symbolisch durch den Konflikt zwischen dem Schönen (seine Liebe zu Fiore, die für die dekadente Kunstmetropole Florenz steht) und dem moralischen Verzicht auf das mit dem Lasterhaften verbundene Ästhetische. Diese Askese führt jedoch nicht zu Besonnenheit, sondern zu Machtphantasien und Herrschaftsansprüchen.

Dem gegenüber steht die ›Lustige Figur‹, die Thomas Mann bereits in seiner frühen Erzählung *Der Bajazzo* (1897) produktiv aufgenommen und in Richtung Dilettantismuskritik weiterentwickelt hatte. Im ersten Akt erfolgt die Exposition, der zweite retardierte den ohnehin recht handlungsarmen Fortgang. Zweck dieses Mittelaktes ist die auflockernde Unterhaltung. Elf Künstler betreten die Szenerie, Physiognomik und Kleidung unterstreichen ihre typologische Tendenz, welche auf die Stegreiffiguren der *Commedia dell'arte* bzw. des Volkstheaters anspielt. Die jahrhundertlang beliebte ›Lustige Figur‹, die unter den wechselnden Namen Kasperl, Hanswurst, Staberl, Bernardon etc. auf den europäischen Bühnen als Diener, moralisches Korrektiv oder anarchischer Gegenspieler – auch in hochkulturellen (musikalischen) Stücken – ihr Unwesen trieb,⁴⁵ verteilt sich auf diese elf Künstler-typen. Entsprechend ihrer schematischen Charakterdisposition und Handlungsvorgabe finden sie sich in Prügeleien wieder, prahlen mit Geschichten über amouröse und gefährliche Abenteuer oder zanken sich über Kleinigkeiten.⁴⁶ Sie mimen den volkstückhaften, komischen Kontrapart in einem Drama, das gesellschaftliche und ästhetische Themen des frühen 20. Jahrhunderts bespricht.

Ein Grund dafür, weshalb die ›doppelte Optik‹ im Gegensatz zu den thematisch verwandten Erzählungen *Bajazzo* und *Gladius Dei* (1902) nicht funktioniert, könnte die fehlende Ironie sein. Das Aufeinandertreffen von psychologisch ausgereiften und typologisch vereinfacht dargestellten Figuren erzeugt gerade in der Umsetzung auf der Bühne eine schiefe Optik, weil die ironische Vermittlung absent ist. In *Fiorenza* geht der ironische Kontrast zwischen (Manns) Gegenwart und der Renaissance als historisch-kunstgeschichtlicher Folie ein Stück weit verloren, wie auch Editha

⁴³ Ebd., 1. Akt, Szene 2, S. 24.

⁴⁴ Nolte, Josef: *Savonarola, Michelangelo, Luther. Ergänzungen zur Reformationsgeschichte und weiterreichende Fragen*. Berlin 2018, S. 54.

⁴⁵ Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl: Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. München u. a. 2003.

⁴⁶ Mann: *Fiorenza* (s. Anm. 42), 2. Akt, Szene 1, S. 40–44.



du Rieux in einer Rezension zu *Fiorenza* bemerkte. Sie monierte, dass Thomas Mann die Welt der Renaissance fast zu gründlich studiert habe und die Rekurse auf Jacob Burckhardt die dramatische Originalität überdecken.⁴⁷ Manns Drama liegt zweifelsohne literarische Qualität zugrunde, doch die (von ihm selbst formulierten) Ansprüche des *Theaters* erfüllt es nicht.

6 Hugo von Hofmannsthal auf der großen Bühne: *Der Rosenkavalier*

Ein erster Hinweis auf die nicht nur generationale Zusammengehörigkeit, sondern auch auf die poetische Zeitgenossenschaft zwischen Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal ist die literarische Auseinandersetzung mit der Renaissance. Thematisch wie ästhetisch lehnt sich *Fiorenza* an Hofmannsthals lyrischen Einakter *Der Tod des Tizian* (1892) an.⁴⁸ Im Gegensatz zu dieser frühen »literarisierten Kunstreflexion«⁴⁹ steht der rund zwei Jahrzehnte später entstandene *Rosenkavalier* für Hofmannsthals Ausrichtung auf die ›doppelte Optik‹.

In *Hofmannsthal und seine Zeit* (1947/48) beschreibt Hermann Broch in diesem Kontext das Theater – und vor allem das Operntheater – als die um 1900 »repräsentativste Kunstgattung«: Es habe eine »soziale und ökonomische Funktion« ausgeübt und sich notwendigerweise an ein Gesamtpublikum gewendet, um gegenüber dem Roman bestehen zu können. Anders als der Roman »lockte das Theater jedermann heran, den Bürger gleicherweise wie das Volk.«⁵⁰

Broch greift in dieser *Jedermann*-Allusion auf einen ähnlich diffusen Begriffszusammenhang von Volk und Theater zurück, wie ihn auch Thomas Mann im Essay zur Skizzierung des Unterhaltungstheaters gebraucht. Was mit diesem Begriffspaar ausgedrückt werden sollte, war die Suche nach dem Ideal einer gesellschaftlich breiten Ausrichtung von hochkulturellen Theater- bzw. Opernevents. Doch auch wenn Organe wie die *Arbeiter-Zeitung* Aufführungen wie den *Rosenkavalier* fundiert rezensierten, bleibt zu bezweifeln, ob das Publikum tatsächlich sozial durchmischt war.

Aus der Zusammenarbeit zwischen Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal entstanden in rascher Abfolge die Opern *Elektra* (UA 1909) und *Der Rosenkavalier*, mit dem nicht nur ein Zwischschritt aus Anspruch und Unterhaltung vollzogen, sondern auch ein neuer Opernstil etabliert werden sollte.⁵¹ Dass dem Unterhaltungswert eine zentrale Rolle für diesen neuen Stil zukam, wird bereits aus dem Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Strauss ersichtlich. Der Dichter kündigt das im Entstehen begriffene Libretto als »frisches Szenar einer Spieloper« an, »mit drasti-

⁴⁷ Zit. nach: Mann, Thomas: *Fiorenza, Gedichte, Filmentwürfe* (s. Anm. 42), S. 88.

⁴⁸ Ebd., S. 18 und 70.

⁴⁹ Schneider, Sabine: »Der Tod des Tizian (1892)«. In: Mathias Mayer/Julian Werlitz (Hg.): *Hofmannsthal-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart 2016, S. 174–176, hier S. 174.

⁵⁰ Broch, Hermann: *Hofmannsthal und seine Zeit*. Frankfurt a. M. 1974, S. 13–14.

⁵¹ Nieberle, Sigrid: »Der Rosenkavalier (1910)«. In: *Hofmannsthal-Handbuch* (s. Anm. 49), S. 246–250, hier S. 246.



scher Komik in den Gestalten und Situationen [sowie] bunter und fast pantomimisch durchsichtiger Handlung [...].«⁵²

Vor der Aufführung mussten jedoch einige der als zu anstößig erachteten Textpassagen sowie die Bettszene zu Beginn des ersten Aktes abgemildert werden.⁵³ Die *Fackel* zitiert aus einer nicht näher genannten Quelle, dass auch andere Stellen ins Visier der Zensur geraten waren:

Der Hoftheaterzensor hat Bedenken wegen einiger Textstellen im zweiten Akt der Oper »Der Rosenkavalier« erhoben. Es handelt sich um eine allzu intime Schilderung der Schönheiten der Mädchen vom Lande. Direktor Weingartner, der das Werk für die Hofoper vorbereitet, möchte die betreffenden Sätze durch Retouchen mildern. Davon wollen aber Richard Strauß und Hofmannsthal nichts wissen. Es wird sich ein Ausweg finden lassen.

Darunter kommentiert Kraus ironisch: »Ich glaube auch, Gewissenskonflikte, die sich nach der Abfassung eines Librettos einstellen, machen mir nicht bange.«⁵⁴

Jedenfalls war vor allem die Eingangsszenerie, der Abschied nach der Liebesnacht zwischen dem jungen Octavian und der deutlich älteren Feldmarschallin Fürstin Werdenberg, für damalige Verhältnisse recht unkonventionell.⁵⁵

Die weitere Handlung des im Rokoko-Wien angesiedelten Stückes ist ebenso rasch erzählt wie das der vielen anderen auf Unterhaltung ausgerichteten Komödien, die im 18. und 19. Jahrhundert wie die Pilze aus dem Boden schossen und sich noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts – während der Silbernen Operetten-Ära – großer Beliebtheit erfreuten; der Wiener Theater- und Opernschauplatz zeigte sich besonders empfänglich für die französischen und italienischen Vorbilder, die auch Hofmannsthal schöpferisch rezipierte.

Baron Ochs von Lerchenau platzt im ersten Akt in die morgendliche Abschiedsszene der heimlichen Liebhaber Octavian und Fürstin Werdenberg hinein, da er sich von der Hausherrin Unterstützung für die Brautwerbung erbitten möchte. Octavian, der sich im letzten Moment als Zofe Mariandel verkleiden kann und sogleich Opfer der zotigen Aufdringlichkeiten Ochs von Lerchenaus wird, bekommt von seiner Geliebten aus einer ironischen Laune heraus die Rolle des für die Brautwerbung vermittelnden Rosenkavaliers zugesprochen.

Im zweiten Akt überreicht er Sophie, der Tochter des neureichen Herrn von Fainal, eine silberne Rose. Bei diesem Zusammentreffen verlieben sich Sophie und Octavian ineinander, worauf die Umworbene den vom Vater angedachten älteren Bräutigam ablehnt. Nach einer körperlichen Auseinandersetzung mit dem Baron entschließt sich Octavian zu einer Intrige. Er sendet Ochs von Lerchenau als Mariandel einen Brief, in dem er um ein geheimes Treffen bittet.

Der dritte Akt zeigt die Begegnung zwischen dem adeligen Schwerenöter und dem als Zofe verkleideten Octavian in einem Vorortgasthaus. Diesem gelingt es,

⁵² Brief von Hofmannsthal an Strauss vom 11.02.1909, in: *Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal Briefwechsel*. Hg. von Willi Schuh. Zürich 1964, S. 53–54.

⁵³ Nieberle: »Der Rosenkavalier« (s. Anm. 51), S. 246.

⁵⁴ *Die Fackel* 315–316 (26.01.1911), S. 9.

⁵⁵ Nieberle: »Der Rosenkavalier« (s. Anm. 51), S. 247.

Lerchenaus moralisch verwerflichen Charakter zu entlarven, zumal dessen Ehefrau mit den vier gemeinsamen Kindern im Gasthaus erscheint. Sophie, ihr Vater und die Marschallin Werdenberg werden Zeugen der Szenerie, worauf die Verlobung aufgelöst wird und das junge Paar – von allen Verpflichtungen entbunden – im Schlussduett ihr Liebesglück besingt.

7 Neue Hör- und Sehgewohnheiten in alten Kleidern

Bereits die erste künstlerische Zusammenarbeit zwischen Strauss und Hofmannsthal, *Elektra*, war eine Zielscheibe der Presse. Die Tageszeitungen kritisierten das Werk in geläufiger Antimodernitätsrhetorik aufgrund der »widernatürlichsten Harmonik«, »schauerlichen Mißklangkombinationen«⁵⁶ und dem »Bestreben, neue Reizwirkungen durch Pflege des Häßlichen zu erzielen«.⁵⁷

Nicht viel positiver fielen die Rezensionen nach der Uraufführung von *Der Rosenkavalier* aus.⁵⁸ Alfred Döblin mokierte sich in der expressionistischen Monatszeitschrift *Der Sturm* etwa über die großangelegte Werbeoffensive.⁵⁹ Zum überwiegenden Teil stieß sich die Kritik jedoch an der Verbindung von traditionellen und innovativen Momenten in der Musik wie im Text. Der seinerzeit verbreitete und beliebte Walzerstil wurde auf subtile Weise »verfremdet, fragmentiert, zersetzt, als Zitat eingewebt in eine hochartifizielle musikalische Collage.«⁶⁰

Thomas Mann, der Hofmannsthal bewundernd gegenüberstand, übte ebenfalls Kritik an der musikalischen Umsetzung des *Rosenkavaliers*. Nach dem Besuch der Münchner Premiere äußerte er sich ihm gegenüber zwar lobend über »Anmut und Leichtigkeit« des Stücks, kritisierte aber die fehlenden historisch-musikalischen Referenzen auf das Wiener 18. Jahrhundert:

Aber wie, um Gottes Willen, verhalten denn Sie sich nun eigentlich zu der Art, in der Richard Strauß Ihr leichtes Gebild belastet und in die Länge gezogen hat?! Vier Stunden Getöse um einen reizenden Scherz! Und [...] wo ist Wien, wo ist achtzehntes Jahrhundert in dieser Musik? Doch nicht in den Walzern. Sie sind anachronistisch und stempeln also das Ganze zur Operette. Wäre es nur eine. Aber es ist Musikdrama anspruchsvollsten Kalibers.⁶¹

Manns kritische Aussage stimmt mit der negativen Berichterstattung überein. Einen insgesamt ausgewogenen Artikel über die Dresdner Uraufführung verfasste der renommierte Musikkritiker David Josef Bach für das Zentralorgan der öster-

⁵⁶ Anonym, in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* (29.03.1909), S. 2.

⁵⁷ Anonym, in: *Neue Freie Presse* (25.03.1909), S. 2.

⁵⁸ Korngold, Julius, in: *Neue Freie Presse* (09.04.1911), S. 1–4.

⁵⁹ Döblin, Alfred: »Der Rosenkavalier. Eine Vorbemerkung«. In: *Der Sturm* 53 (04.03.1911), S. 422–423.

⁶⁰ Bamberg, Claudia/Dürhammer, Ilija: »Dresden. Opernpremiere mit Ziergeflügel«. In: Wilhelm Hemecker/Konrad Heumann (Hg.): *Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen*. Wien 2014, 250–268, hier S. 256.

⁶¹ Brief von Thomas Mann an Hugo von Hofmannsthal vom 05.02.1911, in: Mann: *Briefe I, 1889–1913* (s. Anm. 26) S. 473.



reichischen Sozialdemokratie *Die Arbeiter-Zeitung*. Bach, der mit seinen Artikeln und Bildungsöffensiven der Arbeiterschicht das klassische Kunstideal näherbringen wollte, offenbart eine gewisse Ratlosigkeit gegenüber der Oper; der erste Akt sei »textlich und musikalisch weitaus der beste, weil er der geschlossenste ist. Im zweiten Akt werden die Fäden der Handlung nicht kunstreich verschlungen, sondern verwirrt, im dritten, dem letzten Akt, nicht zu straffem Ende geführt, sondern jäh abgeschnitten.«⁶²

Dass der Kritiker den ersten Akt lobt, scheint plausibel, denn – abgesehen von der latent skandalösen Bettszene – entfaltet das Stück konventionelle Komödienmuster, die auf wiedererkennbare Handlungseinheiten sowie Figuren basieren, welche bis auf Mozarts *Le Nozze di Figaro* (1786) zurückgehen.⁶³ Auch das Verkleidungsmotiv aktiviert einen tiefverankerten Wiedererkennungseffekt und verweist auf eine jahrhundertealte Komödientradition. Andererseits eröffnet gerade dieses Motiv eine dramenästhetische Metaebene, welche die Scheinhaftigkeit des Dargestellten reflektiert und die Transgression von Geschlechterrollen antizipiert. Der eigentliche Skandal des Stücks liegt in Sophies Ungehorsam gegenüber dem Vater und in ihrer Forderung nach affektiver sowie körperlicher Selbstbestimmung.⁶⁴

Selbstreflexivität, ein starker Fokus auf Visualität, Rhythmus und Körperlichkeit sowie die Reduktion der Figuren auf (zu Beginn) eindimensionale Typen sind Verfahren des postdramatischen Theaters,⁶⁵ das sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt mit Arthur Schnitzlers Burleske »Zum großen Wurstel« (1906) anzukündigen begann.⁶⁶

Ähnlich wie bei *Fiorenza* tragen auch im *Rosenkavalier* die Figuren zu einer doppelten Lesbarkeit bei. Bei ihnen steht die Darstellung einer Entwicklung im Mittelpunkt, die in *Fiorenza* nicht gezeigt beziehungsweise als zurückliegender Prozess erzählt wird.

Im *Rosenkavalier* agieren die Figuren anfangs als schablonenhafte Bühnentypen, die eine bestimmte Eigenschaft plakativ darstellen: »Die zunächst sehr typenhaft angelegten Figuren [...] geraten in für sie entscheidende Situationen, die erst Entwicklung und Erkenntnis ermöglichen«. Hofmannsthals Intention war also die Darstellung eines Übergangs von starrer Typik zu ausgefeilter Charakterzeichnung, wie Sigrid Nieberle weiter ausführt:

Sophie widersetzt sich der väterlichen Gewalt und verliert ihre Naivität; Octavian, der jugendliche Liebhaber, wird erwachsen, indem er Verantwortung übernimmt; die Marschallin als »alte Frau« akzeptiert ihren Abschied von der

⁶² Bach, David Josef: »Der Rosenkavalier«. In: *Arbeiter-Zeitung* 23.32 (01.02.1911), S. 2.

⁶³ Nieberle: »Der Rosenkavalier« (s. Anm. 51), S. 248.

⁶⁴ Ebd., S. 248.

⁶⁵ Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin/Boston 2015, S. 12. Siehe auch Lehmann, Hans-Thies: »Der Turm als Tragödie auf dem Theater«. In: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne* 24 (2016), S. 179–195.

⁶⁶ Diesen Hinweis verdanke ich der im Zuge meiner Lehrveranstaltung »Wiener Moderne: Tradition und Innovation« an der Universität Wien verfassten Seminararbeit von Lea Bastien (WS 2018).

Jugend und söhnt sich mit Stand und Glauben aus; Ochs gesteht sich eine empfindliche Niederlage ein, als er um die gute Partie gebracht wird.⁶⁷

Reinhard Urbach umschreibt diesen Rückgriff auf altbekannte Figurentypen und Motive zur Wiederbelebung des alten Konversationsstückes folgendermaßen: »Junge Leiber werden mit alten Stoffen umkleidet.«⁶⁸ Ein an der langen Tradition der Wiener Komödie und ihren festen Strukturen geschulter Kritiker wie Bach musste auf die Unstimmigkeiten im Handlungsverlauf und auf die ironisierende Bühnensprache irritiert reagieren. Diese Irritation wurde bewusst eingesetzt, um einen neuen Blick auf gängige Genres und Themen zu werfen. Eingespielte Hör- und Sehgewohnheiten wurden aufgerufen, um sie dann aufzubrechen. Der russische Formalist Viktor Borisovič Šklovskij beschreibt in seiner 1916 veröffentlichten Studie mit dem Titel »Kunst als Verfahren« die Verfremdung als poetisches Mittel, um gewohnte Wahrnehmungsmuster zu überwinden. Verfremdung als Irritationsmoment spielt in den Werken von Hofmannsthal und Mann Prosa eine wichtige Rolle für die Konstituierung ›poetischer Zeitgenossenschaft‹.

8 Poetische Zeitgenossenschaft

Sandro Zanetti reflektiert mit dem Begriff der ›poetischen Zeitgenossenschaft‹ ein Rezeptionsästhetisches Konzept, das nicht auf kalendarischer Gleichzeitigkeit beruht, sondern eine Brücke zwischen Autoren, Lesern und Texten schlägt, deren Lebensbeziehungsweise Entstehungszeit womöglich durch Jahrhunderte getrennt ist. Dies exemplifiziert er – verkürzt gesagt – anhand der überzeitlichen Verbindungslinie von Friedrich Hölderlin bis zu Paul Celan.⁶⁹

Zanettis Ausführungen lassen sich wegen der Kontingenz des Zeitgenossenschaftsbegriffs kritisieren, und sie sind nur begrenzt auf Dichter anwendbar, die zur gleichen Zeit lebten, nach biologischen Kriterien also derselben Generation angehörten. Seinem Beitrag soll aber ein Begriff entnommen werden, der mit Blick auf die hier behandelte Thematik relevant ist: die ›Ansprache‹.

Laut Zanetti entsteht ›poetische Zeitgenossenschaft‹, wenn eine Kommunikationssituation medial erzeugt wird und der Rezipient sich angesprochen fühlt.⁷⁰ Diese Sender-Empfänger-Situation sei vollständig hergestellt, sobald »jemand die Ansprache eines Textes erwidert und somit in ein antwortendes Verhältnis zu ihm tritt.«⁷¹ Dieser Gedanke erinnert an Verfahren der künstlerischen Vergangenheitsaneignung, auf die insbesondere auch Literaten der Klassischen Moderne zurückge-

⁶⁷ Nieberle: »Der Rosenkavalier« (s. Anm. 51), S. 248.

⁶⁸ Urbach, Reinhard: »Burgtheater. Spukwelt, Schwalbennest, Palast«. In: *Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen* (s. Anm. 60), S. 69–91, hier. S. 85.

⁶⁹ Zanetti, Sandro: »Poetische Zeitgenossenschaft«. In: *Variations* 19 (2011), S. 39–53.

⁷⁰ Ebd., S. 40.

⁷¹ Ebd., S. 44.



griffen haben.⁷² Die ›Ansprache‹ könne ein indirekter, lyrisch verschleierter Appell sein oder sich offensichtlich an ein Publikum richten. In beiden Fällen stehe sie für ein Heraustreten der Kunst aus dem autonomieästhetischen Bereich. Somit weist ›Ansprache‹ eine Relation zur ›doppelten Optik‹ auf, da sie auch die Frage impliziert, ob die literarische Produktion (überzeitlich) rezipiert und beantwortet wird. Die Ausrichtung eines Werkes auf die ›doppelte Optik‹ intendiert die ›Ansprache‹ eines großen Publikums. Ein damit verbundener Effekt ist die Kanonisierung. Dass Mann und Hofmannsthal – im Gegensatz zum qualitativ mindestens so hochwertigen ›Klassiker der Moderne‹ Musil – auch heute noch zu den meistgelesenen, beziehungsweise meistaufgeführten Dichtern ihrer Zeit gehören, liegt an der Herstellung von ›Ansprache‹ mit den Mitteln der ›doppelten Optik‹. Sie griffen aktualisierend auf Themen-, Stoff- oder Motiv-Kreise vergangener Epochen zurück (Savonarola, Rokoko, Commedia dell'arte etc.), um eine »Vielheit« zu erreichen, wie es Zanetti ausdrückt: »Wer eine Vielheit adressiert, wer auf ein ›ihr!‹ zielt, kann immerhin darauf hoffen, dass sich aus dieser Vielheit heraus ein ›ich‹ angesprochen fühlt«. ⁷³ Dieser Wirkungsanspruch durch und über die Zeit ist Teil von Hofmannsthals und Manns dichterischer Subjektivierung.⁷⁴

Ein weiterer entscheidender Punkt ist in diesem Zusammenhang die »Regung«, worunter Zanetti einen »irritierenden Impuls« und »zeitdurchgreifenden Befremdungseffekt« versteht.⁷⁵ »Regungen« entstehen während des Lesens, anregende Texte können auch nach Jahrhunderten noch ihre Wirkung entfalten. Dieser mitunter ›irritierende‹ Effekt funktioniert in der Literatur wie in der Musik durch den Einsatz von Verfremdungs-Mitteln.

Der Rosenkavalier ist ein Beispiel für die gelungene Umsetzung der Verfremdung, die zudem als Verfahren der ›doppelten Optik‹ bezeichnet werden kann, da der künstlerische Ausdruck nicht unbedingt als irritierend wahrgenommen werden muss. Ohne weiteres ist diese Oper auch heute noch als reines Unterhaltungsstück rezipierbar. Im Gegensatz dazu steht *Fiorenza* für die Absenz eines solchen produktiven Irritationsmoments. Die Optik liegt bei der hochkulturellen Qualität, davon lassen auch die ›Elf Künstler‹ in ihrer Rolle als Spaßmacherfiguren nicht absehen.

⁷² Barbara Beßlich/Dieter Martin (Hg.): *Schöpferische Restauration. Traditionsverhalten in der Klassischen Moderne*. Würzburg 2014; Niefanger, Dirk: *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*. Tübingen 1993.

⁷³ Zanetti: »Poetische Zeitgenossenschaft« (s. Anm. 69), S. 41.

⁷⁴ Zu Hofmannsthals Außenwirkung siehe Gisbertz, Anna-Katharina: »Poeta Legens. Lektüre und Legendenbildung beim frühen Hofmannsthal«. In: *Dichterdarsteller* (s. Anm. 11), S. 35–60; zu Manns Selbstpositionierung siehe Bedenig: »Es kommt darauf an, den Leuten sein Profil einzuprägen«. Thomas Mann als Dichterdarsteller« (s. Anm. 11), S. 63–90.

⁷⁵ Zanetti: »Poetische Zeitgenossenschaft« (s. Anm. 69), S. 41.

9 Fazit

Hofmannsthal antizipierte Zanettis Gedanken mit der Bemerkung, dass nicht nur Musik, sondern auch Dichtung eine »rhythmische Überwindung der Zeit« sei.⁷⁶ Thomas Mann setzte sich ebenfalls mit seiner eigenen »Fernwirkung« auseinander und rechtfertigte in »Versuch über das Theater« den ausbleibenden Erfolg als Dramatiker:

unsichtbare, lautlose und leidenschaftliche Getriebe in den hohen Gegenden des Geistes, an dem ich teilnehme, wenn ich lese, denke und schreibe, der Zusammenklang [...] der ringenden Zeit, die stille Fernwirkung des beseelten Wortes, Freundschaften und Feindschaften über Länder und Epochen hinweg [...], die Persönlichkeit als Ruhm: das ist [...] die Öffentlichkeit, nach der mir der Sinn steht. Zuletzt ist sie ein wenig anspruchsvoller.⁷⁷

Hofmannsthal ist die Verbindung von Anspruch und Unterhaltung in erster Linie über die auch heute noch regelmäßig aufgeführten Opern gelungen. Thomas Mann machte die ›doppelte Optik‹ für seine Prosa produktiv, scheiterte aber an ihrer Umsetzung in *Fiorenza* und kritisierte sie in seinem zeitgleich verfassten Theater-Essay.

Auch wenn die ›Ansprache‹ in den hier behandelten Beispielen unterschiedlich erfolgreich ausfiel, so erarbeiteten Mann und Hofmannsthal gleichermaßen Bühnentexte, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Sinne der ›poetischen Zeitgenossenschaft‹ miteinander in Einklang bringen und somit eine neue ästhetische Richtung einschlagen. *Vergangenheit* ist thematisch wie intertextuell (Renaissance und Rokoko) äußerst präsent, nicht nur in den hier untersuchten Texten; Manns und Hofmannsthals *Gegenwart* erfährt durch die Beschäftigung mit zeitgenössischen Themen und Stilrichtungen (Dekadenz, Walzer, Geschlechterrollen) Behandlung und die *zukünftige* Präsenz drückt sich anhand der fortlaufenden Rezeption aus, für die auch der vorliegende Forschungsbeitrag steht.

Funding Open access funding provided by University of Vienna.

Open Access Dieser Artikel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

⁷⁶ Hofmannsthal, Hugo von: »Aufzeichnungen«. In: *Sämtliche Werke XXXVIII*. Hg. von Rudolf Hirsch/ Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 2013, S. 578.

⁷⁷ Mann: »Versuch über das Theater« (s. Anm. 20), S. 142.

