

Notes of Release	
Title:	Hugo von Hofmannsthal und das Theater
Author:	Rolf Badenhausen
URL:	https://www.badenhausen.net/dr_rolfb/manuscripts/rbi_lec-372_in1977-1.pdf
Previously published:	Manuscript of the author's lecture in 1974. Book: Title: Ein Theatermann – Theorie und Praxis – Editor: Ingrid Badenhausen-Nohl, Munich 1977, pp. 11–25.
Rem:	Underlined text by the manuscript's author. Footnotes transferred to endnotes.
Copyright status:	On this URL for non-commercial studies and purposes "bis auf Widerruf".

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

„Hugo von Hofmannsthal auf dem Theater seiner Zeit“ konnten Sie im Juli und August dieses Jahres in einer Ausstellung der Max Reinhardt-Forschungs- und Gedenkstätte auf Schloß Arenberg in Salzburg sehen. Der interessante Katalog hierzu ist Ihnen sicherlich bekannt.

Ich möchte also heute über „Hofmannsthal und das Theater“ sprechen.

Meine These lautet:

Hugo von Hofmannsthal war der ideale europäische Theaterleiter der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – und für dieses Amt war er bereits für Weimar einmal vorgeschlagen worden.

An Quellen darf ich Ihre Kenntnis der gesammelten Werke Hofmannsthals in 15 Bänden in der Ausgabe von Herbert Steiner (1949-1953) voraussetzen, dazu die gesamten Briefwechsel und vor allem die Hofmannsthal-Blätter. Außerdem war mir die Bibliographie von Horst Weber (1973) sehr nützlich.

Ich habe den Mut über dieses Thema zu sprechen, da mir Herr Doktor Hirsch auf meine Anfrage mitteilte, daß ihm zu diesem Thema bisher keine schriftliche Arbeit in der internationalen Bibliographie bekannt sei. Ein Vortrag mit der gleichen These sollte allerdings laut Programm auf dem Hofmannsthal-Symposium dieses Jahr in Salzburg gehalten werden. Er fiel aber aus, wie mir berichtet wurde.

Ich habe so gut wie keine Sekundärliteratur gelesen, sondern beziehe mich lediglich auf die Schriften Hugo von Hofmannsthals.

Sie haben mich bei der Ankündigung dieses Vortrags als Professor apostrophiert. Bitte verstehen Sie mich als einen Professor, den Santayana – mit dem ich mich in keiner Weise vergleichen darf, aber der mir immer ein Vorbild war und dessen Schriften ich außerordentlich schätze – in seiner Selbstbiographie „Die Spanne meines Lebens“ folgendermaßen charakterisiert:

„Der Professor war tot, der Mensch lebte wieder auf, sprach an Stelle des Professors. (...) Doch jetzt war alles freiwilliges Studium, satirischer Überblick, freies Nocheinmaldurchdenken. Der Gesichtspunkt war freimütig persönlich und spekulativ transzendental geworden. Ein Geist, der Geist eines zufälligen Individuums, machte seine Rechnung mit dem Universum ab. Meine offizielle Laufbahn war glücklich zu Ende.“¹⁾

Ich bin ein Emeritus.

Doch zurück zur These:

Unter Hofmannsthal verstehe ich in diesem Vortrag seine sämtlichen Werke und auch deren szenische Realisationen. Bei dem Begriff Theater wollen Sie sich bitte an den Aufsatz von Hofmannsthal „über das Theater“ erinnern, in dem er schreibt:

„Das Theater ist von den weltlichen Institutionen die einzig überbliebene gewaltige und gemeingültige, die unsere Festfreude,

Schaulust, Lachlust, Lust an Rührung, Spannung, Aufregung, Durchschütterung geradhin an den alten Festtrieb des alten ewigen Menschengeschlechtes bindet. Es hat seine Wurzeln tief und weit in den Unterbau getrieben, auf dem vor Jahrtausenden das Gebäude unserer Kultur errichtet ist, wer sich ihm ergibt, ist über manches, das die anderen begrenzt und bindet, hinweggehoben.“

Das Theater postuliert jeden, der sich mit ihm einläßt, als gesellige Person, aber es achtet nur gering auf die Unterschiede der Zeiten und Sitten, die dem Historiker des zwanzigsten Jahrhunderts so ungemein erscheinen, indes der Dichter wie der naive Mensch sie niedrig schätzt.

Alles, was sich aufs Theater – das wahrhafte, nicht das der Literatur – bezieht, ist lebendig, gemeingültig, menschenhaft. Je näher man dem Eigentümlichen des Theaterwesens kommt, desto mehr tritt man aus dem Bann der eigenen Zeit heraus.

Das Theater sei ein ewiges Institut, auf Sinnenfreude und den schöpferischen wie empfänglichen mimischen Kräften aufgebaut, ungeistig, weil anders geartet und wohl etwas geheimnisvoller als man gemeinhin „geistig“ nennt, unliterarisch durchaus, weil es mehr als Poesie und weniger als Poesie verlangt, durchaus eine Welt für sich, und von den großen geselligen Institutionen, die in einer verwirrten und vereinsamten Welt noch in Kraft stehen, die älteste, die ehrwürdigste und die lebensvollste.²⁾

Das Verhältnis zum Publikum aber ist die oberste Wirklichkeit beim Theater. Die „unbekannte Menge“ ist nicht auf die Dauer unbekannt. Zwischen ihr und dem Theater ist ein Fluidum. Das Publikum beherrscht das Theater auf geheimnisvolle Weise, indem es seine Wurzeln nährt. Und wie der Erdboden zu gewisser Zeit gewissen Samen die größte Lebenskraft verleiht, andere gerade nur duldet, zu anderen Zeiten „anbaumüde“ wird und des Wechsels bedarf, so verhält sich das Publikum zur theatralischen Darbietung.“³⁾

Und erinnern wir uns an Hofmannsthals Aufzeichnungen „ad me ipsum“, in denen er schreibt:

„Bildung: Das Theater. Burgtheater und Vorstadt ... Reflexe ... Stil des Racine mit dem der ‚Ahnfrau‘ verschmelzen zu wollen.“⁴⁾
Und: „Das Kind. Theater. ‚Die Afrikanerin‘.“⁵⁾

So weit Hofmannsthal.

Als Philosoph darf ich Ihnen „Theater“ mit Karl Jaspers wie folgt präzisieren:

In seiner Abhandlung von der Wahrheit – und im Theater geht es nur um die Wahrheit wie in der Philosophie – spricht Jaspers von der Erhellung durch die Philosophie. Ich möchte statt Philosophie im Hofmannsthalschen Sinne Theater setzen.

Das hieße dann:

„Theater ist nicht Anweisung zu einem Verhalten, Auflockerung der Möglichkeiten durch den Ursprung, ist nicht Vermittlung der Substanz. Der Ursprung liegt in Gott. Von innen her muß einem jeden Menschen geschenkt werden, was er will dadurch, daß ihm das Sein aufgeht und wie es ihm aufgeht. Theater gibt nicht Wirklichkeit, sondern veranlaßt, ihrer inne zu werden. Theater erweckt, macht aufmerksam, zeigt Wege, führt eine Strecke weit, macht bereit, läßt reif werden, das Äußerste zu erfahren.“⁶⁾

Dieses Theater ist ein komplexer Begriff. Zu ihm gehören in erster Linie die Werke der Dichter, die schöpferische Arbeit von Regisseuren, szenischen Bühnenbauern und ihren Helfern, die Schauspieler und Schauspielerinnen, die Sänger und Sängerinnen, die Dirigenten, die Tänzer und Tänzerinnen und all die vielen weiteren Mitarbeiter eines Theaters. Und natürlich gehört dazu das Publikum, dessen Äußerungen wir zwar am Abend registrieren können, aber im allgemeinen nicht konservieren. Wichtiger kann der Teil des Publikums sein, der sich schriftlich oder mündlich äußert, die Theaterkritik. Sie kann man nachlesen und interpretieren.

Meine These lautete:

„Hofmannsthal war der ideale europäische Theaterleiter.“

Unter Theaterleiter und Intendant möchte ich einen Mann verstehen, der dem Ursprung des lateinischen Wortes entsprechend „bedacht ist auf“, nämlich die Kunst des Theaters, er „vermehrt und vergrößert“ das geistige Weltbild aller an diesem Prozeß Beteiligten. Er kann sich „drohend richten“ gegen von ihm erkannte Gefahren. Er ist „darauf bedacht“, daß alle Beteiligten reif werden können, das Äußerste zu erfahren.

Warum war Hugo von Hofmannsthal dieses Ideal eines europäischen Theaterintendanten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts?

Da er als Dichter durch seine Dramen, Libretti, Pantomimen, Tanzspiele, Filmskripts, durch seine dramaturgischen Arbeiten und Essayistik und auch als Übersetzer bewies, daß er ein Mann war, der schreiben und Geschriebenes beurteilen konnte.

Hofmannsthals Werke sind zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tode 1929 so oft analysiert und kommentiert worden, daß ich die Kenntnis dieser Arbeiten für unsere gemeinsamen Überlegungen voraussetzen darf. Er hat aber mit seinem Werk Aufgaben gestellt und zwar neue Aufgaben für Regisseure wie Otto Brahm und Max Reinhardt in seiner Zeit, für die vielen Kollegen in unserer Zeit und für das Theater der Zukunft.

Er gab den szenischen Bühnenbauern wie Edward Gordon Craig, Alfred Roller und Ernst Stern z. B. neue Möglichkeiten, vergessen wir aber auch nicht Robert Pudlich.

Er wurde durch die Konfrontation mit Schauspielern und Schauspielerinnen wie Gertrud Eysoldt, Tilla Durieux, Albert Bassermann, Josef Kainz, Alexander Moissi und Max Pallenberg, um nur einige Persönlichkeiten zu nennen, angeregt und in seinen Überlegungen durch deren Darstellungen und den Gesprächen mit ihnen bestätigt, ja oft kreativ.

Zum Beispiel durch Josef Kainz für „Christinas Heimreise“ und durch Max Pallenberg für den „Unbestechlichen“. Und heute kann ich Ihnen noch einen anderen Namen hinzufügen, den ich in der Hofmannsthal-Literatur bisher nicht gefunden habe: Gustaf Gründgens.

Herr Gründgens sagte mir, daß Hofmannsthal ihn nach seiner Rolle als Florindo in Wien im Jahre 1926 – eigentlich hätte Alexander Moissi diese Rolle spielen sollen – an Max Reinhardt empfohlen habe trotz der nicht zustimmenden Kritiken. Hofmannsthal sah die Möglichkeiten dieser großen Begabung für das Theater. Und damit begann die eigentliche künstlerische Laufbahn von Gustaf Gründgens, der sich später jedoch bewußt von Reinhardt trennte.

Und die Kritik?

Denken wir daran, welches Niveau und welche Aussagekraft die Besprechungen zum Beispiel von Siegfried Jacobsohn, Alfred Kerr, Alfred Polgar, Oskar Bie oder später Emil Faktor und Herbert Ihering, um nur einige zu nennen, erreichten.

Karl Kraus ist ein besonderes Kapitel, auf das ich vielleicht später mit ein paar Worten zurückkommen darf.

Dazu möchte ich noch die Arbeit von Gotthard Wunberg, 1972, erwähnen: „Hofmannsthal im Urteil seiner Kritik“, die mir, um meine Erinnerungen zu stützen, wertvolle Hilfe geleistet hat.

Erinnern Sie sich bitte auch an die Briefe, die Hofmannsthal an seinen Freund Leopold Freiherr von Andrian-Werburg schrieb, bevor er, wenn auch nur für kurze Zeit, Intendant der Wiener Hoftheater wurde.

Wie detailliert Hofmannsthal mit seinen Bühnenbildnern arbeitete mag Ihnen ein Brief an Alfred Roller vom 30. März 1922 zeigen, aus dem ich Ihnen einige Auszüge zitieren möchte:

„(...) So und nicht anders ist dem Welttheater der gesamte Inhalt der Menschenwelt – nicht des Daseins, sondern der rein menschlichen, sozialen Sphäre – aufgeteilt auf diese sechs Gestalten: der König, der Reiche, der Bauer, der Bettler, die Weisheit und die Schönheit. Diese sechs Figuren habe ich von Calderon übernommen, er aber hat sie nicht erfunden, dies alles wie die große mythische Metapher, die das Ganze trägt und umschließt, gehören dem unerschöpflichen Schatz von Mythen und Allegorien an, den das Mittelalter, Orient und Occident amalgamierend, in sich ausgebildet und in den folgenden

Jahrhunderten als kostbarstes Erbe hinterlassen hat. – Mein Teil war es gemäß der Verschiedenheit der Zeit, daß ich den Bettler heraus hob, ihn den übrigen entgegenstellte und in sein Herz wie im Vorspiel so im Hauptstück das Drama des Dramas: der Vorgang der Conversation, der inneren Umkehr, der Läuterung – oder wie Sie es nennen wollen – legte. Jene fünf aber, die ihm entgegenstehen, sie dürfen sehr wohl in goldenen Kapellen oder Häusern wohnen (...) und sie dürfen ebenso wohl auf Thronen sitzen: denn sie sind die fünf Gewalten oder Mächte, an die eben in diesem Mythos das Ganze der Welt aufgeteilt ist – und denen darum der Unbekannte, der dessen Thron im Unsichtbaren errichtet ist, als Einzelner gegenübertritt. (...) König, Bauer etc. – sagen Sie sind Vertreter von Ständen, die haben ihren festen Platz in der Welt. Schönheit und Weisheit sind Eigenschaften, die sind an keinen festen Platz gebunden, können bei jedem Stand vorkommen. (...) Daß einige von ihnen Stände sind, andere von Eigenschaften den Namen tragen, das klingt an, erschöpft aber nicht. Mythos ist Gestalt, nicht Allegorie, der das Spruchband aus dem Munde hängt. (...)

Sie würden manche dieser Gestalten am liebsten in heutigen Kleidern sehen. Ich pflichte ihnen durchaus bei. Der Anachronismus ist das Lebenselement der Poesie. Sie nimmt die Gegenwart so hoch und weit und tief, daß alle Vergangenheiten in ihr lebendig sind. Das historische Verstehen – einer der gespenstischen Gedanken des 19. Jahrhunderts, ist ihr auf den Tod verhaßt. Daß man vom Zuschnitt des Gewandes wie es der Augenblick trägt, abrückt – das tat schon Euripides im Gefühl seiner Figuren. Recht gern würde ich den König gekleidet sehen wie Napoleon bei seiner Krönung, (...) den Reichen in einem Frack aus der Zeit Louis Philippes, die Nonne als Äbtissin wie der Bauer sind ohnedies zeitlose Costüme und die Schönheit möchte anhaben was sie wollte, wofern es schön wäre. (...) Daß etwas Decoratives herangebracht werde – wäre nicht mein Wunsch. Es ist genug Decoratives in der Sache selbst meine ich, in der Antithese der Figuren und der Raum und die Musik tun ja ein übriges.

Sehen Sie (...) daß ich viel Wert darauf lege, von Ihnen auch in solchen Absichten richtig verstanden zu werden.“⁷⁾

So weit Hofmannsthal in seinen Anweisungen an Alfred Roller wegen des Stückes „Das große Salzburger Welttheater“.

Alfred Roller wurde ein wichtiger Wegbereiter des neuen szenischen Bühnenbaus u. a. durch die Anforderungen der Werke Hugo von Hofmannsthals und den Dialog, sei er schriftlich oder mündlich, mit dem Dichter. 1921 stellte Herbert Ihering in seiner Untersuchung: Regisseure und Bühnenbildner bereits fest:

„Der Name Roller ist für die Theatergeschichte fixiert. Aber er ist jetzt schon historisch. Das, was Roller damals den Wert gab: Zähigkeit und Starrheit, hindert ihn heute. Was dem Beginn nützlich war, die Pedanterie, hemmt die Vollendung“, Roller sieht den Aufbau einer Szene in architektonischen, in organischen Massen. Er macht keine Konzessionen. Roller war reformatorisch in Wien durch seine Intensität. Aber im Gegenschlag gegen die Wiener Schludrigkeit machte ihn diese Intensität eng statt weit, schwer statt elastisch, gebunden statt frei. Roller, der architektonisch sein wollte, wurde wieder illustrativ. Er, der synthetisch sein wollte, realistisch. Roller ist Übergang, nicht Entwicklung, Voraussetzung, nicht Resultat.“

Oder nehmen wir den Brief des Dichters an den Bühnenbildner Ernst Stern anlässlich der Verknüpfung der Oper „Ariadne“ mit Molières „Bürger als Edelmann“.

Hofmannsthal schreibt voller Vertrauen in das theatralische Unternehmen am 9. April 1912 an Ernst Stern:

„(...) die mir zukommende Mitteilung, Sie fühlten sich bei der In-Angriffnahme der Arbeit für Ariadne und Bourgeois Gentilhomme durch irgendein Ihnen abgehendes textliches Material behindert, kann nur auf einem Mißverständnis beruhen.

(...) Was Ihnen fehlt ist die noch nicht niedergeschriebene Verbindungsszene, die ich Ihnen im Gespräch skizziert habe, deren Inhalt ich Ihnen ins Gedächtnis zurück rufe: (...)“

Es folgt nun eine detaillierte Beschreibung dieser Szene und Hofmannsthal fährt fort:

Der wichtige Moment des völligen Beleuchtungs- ja Szenenwechsels (...) ist Ihnen im Gedächtnis. Nichts also hindert Sie, baldigst an Ihre Arbeit zu gehen, je eher, desto besser.“⁸⁾

Hofmannsthal schließt diesen Brief, indem er im einzelnen für seinen Bühnenbildner noch einmal genau die Schauplätze rekapituliert.

Und dazu wiederum Herbert Ihering:

„Die Reform des Staatstheaters wurde erst möglich, als Herr Kautsky gewichen war. Die Reform des Deutschen Theaters ist erst möglich, seit Stern zurückgetreten ist. Das Drama zerfällt nicht mehr in Handlung und Schauplatz. Vorgang ist Rhythmus wie Milieu ...

Reinhardt hat früher Ernst Stern entscheidend beeinflusst. Aber es scheint, daß er zuletzt die Distanz zu ihm verloren hatte und in der Intuition unbewußt durch ihn gehemmt wurde. Herbert Ihering fordert „keine Dekoration, sondern sichtbaren Klang“.

Und das waren die Forderungen von Adolphe Appia und Edward Gordon Craig, die werkimmanent arbeiteten mit den neuesten Mitteln der Bühnentechnik, die sie jedoch nur künstlerisch verwendeten. Und in ihrer Nachfolge nenne ich Caspar Neher, Teo Otto, Wolfgang Znamenacek, Willi Schmidt und Wilfried Minks.

Beide Briefe Hofmannsthals an seine Bühnenbildner sind Beispiele für die intensive Theaterarbeit des Dichters und sein Verständnis für die Realisation seiner Werke.

Der Regisseur Max Reinhardt war für Hugo von Hofmannsthal der vollkommene Visionär der Bühne. In seinem Aufsatz „Max Reinhardt oder Reinhardt bei der Arbeit“ hat Hofmannsthal diese Leistung eingehend gewürdigt.

Otto Brahm war für Hofmannsthal ein kongenialer Spielleiter und der Antipode zum Königlichen Schauspielhaus in Berlin. Er war ein gelernter Bankkaufmann, hatte Germanistik studiert und schrieb später eine der besten Kleistbiographien. Ein souveräner, fortschrittlicher Geist, der Freund und Förderer Ibsens, der Entdecker zahlloser schauspielerischer Talente, der Regisseur der Freien Bühne und der getreue Eckehardt von Gerhart Hauptmanns dramatischem Werk – der aber als Theaterleiter auch seinen Antipoden Hermann Sudermann zu Worte kommen ließ. Ein Hamburger, der die Hauptstadt des neuen Deutschland, Berlin, zu einer Theaterstadt machte.

Mit beiden Regisseuren verband Hugo von Hofmannsthal eine fruchtbare Zusammenarbeit.

Bei Otto Bahm fand am 21. Januar 1905 am Lessingtheater die Uraufführung von Hofmannsthals „Das gerettete Venedig“ statt, zu dessen szenischer Realisation der damals noch nicht berühmte englische Bühnenbauer Edward Gordon Craig engagiert wurde. Hofmannsthal und Brahm brachten also Edward Gordon Craig, dessen Arbeiten Hugo von Hofmannsthal durch Harry Graf von Kessler kennengelernt hatte, nach Deutschland. Der Dichter ist seinerzeit mit Craig sein Stück Vers für Vers durchgegangen.

Auch Hofmannsthals Korrespondenz mit den Schauspielern war sehr umfangreich. Sie können die bibliographischen Angaben dafür bei Horst Weber verzeichnet finden. Ich möchte Sie nicht mit Ihnen allzu bekannten Zitaten langweilen.

Wie sehr Hofmannsthal ein Theaterleiter war, mag Ihnen ein Brief an Paul Schlenther zeigen, den er am 19. 8. 1904 schrieb:

„Erlauben Sie, daß ich aus dem Manuskript, welches gestern aus Wien an Sie gegangen ist – an einer Verspätung war die Langsamkeit einer Berliner Typieranstalt schuld – daß ich also dem Manuskript meines Trauerspiels ‚Das Gerettete Venedig‘, welches ich Ihnen in freundlicher Erinnerung an jene erste Aufführung jugendlicher dramatischer Versuche zu überreichen die Ehre habe (...), nunmehr meinen Besetzungsvorschlag für die wichtigsten Rollen folgen lasse, zu eventueller Verwendung. Der Gegensatz des Starken und Schwachen, des Harten und Biegsamen, der große Gegensatz Pirere – Jaffier, auf

den das Stück gestellt ist, findet in Berlin an Rittner und Bassermann ganz hervorragend geeignete, in Ton und Farbe kontrastierende Vertreter. Hier haben wir für Jaffier, die eigentliche Hauptrolle des Stückes, in Kainz einen unvergleichlichen Interpreten, für den Pierre werden wir uns wohl mit Reimers behelfen müssen ... es wäre denn, Sie hätten unter den Neueintretenden den geeigneten Mann für diese so sehr dankbare Rolle.

Priuli, der Vater, besetzt sich mit Sonnenthai vortrefflich, desgleichen die Belvidera mit der Hohenfels. Für die Aquilina ist wieder Berlin mit der Triesch besser dran. Hier haben wir viele und doch niemanden: die Bleibtreu hat so gar wenig Kokottenhaftes, der Witt sind die poetischen und leidenschaftlichen Teile nicht zuzumuten, die Retty, zu der ich beinahe stehen würde, ist wohl zu zierlich und hat mehr Kredit fürs Lustspiel als für diesen V. Akt. Da wird man immerhin die Bleibtreu wählen müssen. Für Heine schwanke ich zwischen den dankbaren Rollen Bernarde, Capello und Renault. Für den Senator Delfin werden Sie mir ja wohl den sehr erwünschten Maran nicht engagieren. Wäre Hartmann zu gewinnen, die Rolle als komische zu spielen, so wäre viel gewonnen.

Den jungen Offizier im V. Akt spielt Devrient nicht gut. übrigens wäre an Devrient (nebst Gregori) für den Capello zu denken, wenn Heine den Renault spielt.

Frau Mitterwurzer würde ich, wenn es soweit ist, persönlich inständig bitten lassen, mir durch Übernahme der wichtigen kleinen Rolle der Mulattin einen großen Gefallen zu tun. Das übrige besetzt sich bei so reichem Ensemble von selbst.“⁹⁾

Für Hofmannsthal galt es stets nicht die beste, sondern die richtige Besetzung zu finden. Die Besetzung mußte in sich stimmen! Eine typische und charakteristische Forderung für einen Theaterleiter.

Anlässlich der Uraufführung von Bertolt Brechts „Baal“ 1926 läßt Hugo von Hofmannsthal den Schauspieler Oskar Homolka, der den Baal spielte, in einem szenischen Prolog, den er für „Das Theater des Neuen“ schrieb, sagen:

„Dieses Stück ist das Stück, mit dem wir das „Theater des Neuen“ eröffnen, wenn wir das sind, was wir sein wollen. (...) „Baal“ von Brecht. Ich glaube, das sagt genug. Der Name ist ein Programm. Er bedeutet das Letzte, den Durchbruch ins Unbedingte, Neue, Elementare. (...)“

Es ist der Mythos unserer Existenz, die elementare Erfassung unseres Daseins. Der Mensch von heute geht durch alles durch, er saugt alles Lebendige in sich, um schließlich zur Erde zurückzukehren. (...)“

Der neue Dichter einer chaotischen Zeit ist Zielseher.“¹⁰⁾

Dieser szenische Prolog „Das Theater des Neuen“ – eine Ankündigung, in der Hofmannsthal Schauspieler des Theaters der Josefstadt auftreten läßt, die sich selbst spielen, gehört für mich zu den wichtigsten Selbstaussagen des deutschsprachigen Theaters dieser Zeit. Hofmannsthal sieht das Neue, das Progressive bei Brecht, erkennt den Stellenwert dieses Stückes für das „Zeittheater“ – und seinen dichterischen Wert über diese Zeit hinaus.

Der Wiener, später Berliner Kritiker Alfred Polgar nannte dieses Vorspiel einen „Puffer zwischen einem sehr gestrigen Publikum und einer sehr heutigen Zumutung“¹¹⁾ Als sich Hofmannsthal dann bemühte, daß sein Freund Leopold Freiherr von Andrian-Werburg Intendant an der Wiener Hofbühne wird, macht er ihm genaue Vorschläge für sein neues Amt, zum Beispiel zur Direktion der Oper:

So heißt es in einem Brief vom 27. August 1918:

„ad Oper – nur für Dich.“

Kapellmeisterfrage.

ad italienisch-französisches Repertoire. (...) Die Italiener haben große Autorität übers Orchester, sind maestri. Auch Schalk's Votum scheint für einen Italiener. Ist dieser nicht findbar, so müßte

neben Strauss und Schalk zwischen diesen und Reichenberger ein namhafter Deutscher her.“¹²⁾

Oder in dem Brief vom 24. September 1918 schreibt er:

„In der Kapellmeisterfrage bin ich unablässig bemüht, von allen Seiten Informationen einzuziehen. (...) Du mußt noch einen jüngeren und sehr tüchtigen Kapellmeister haben, dessen Arbeit auf den Proben das Orchester und die Sänger wieder erzieht, dies neben Strauss ist unbedingt nötig zur wirklichen Regeneration. Nun höre ich Bestes von Klemperer, Köln. 34 Jahre, Mahler-Schüler, leidenschaftlicher Theatercapellmeister, dabei angenehmer, gewandter Mensch, holt das Meiste aus Sängern und Orchester heraus, unermüdlicher Arbeiter, hob die Kölner Oper in kurzer Zeit sehr hoch. Würde, scheint es, gerne nach Wien gehen. (...) Urteil Strauss über ihn ist mit Vorsicht aufzunehmen, da K. in Köln Nachfolger von einem ganz unfähigen Protege Strauss, Brecher, war. Strauss ist oft frivol und leichtfertig, doch wenn man ihn mit richtigem Ernst fragt, antwortet er richtig.“¹³⁾

Und wie reagierte die Kritik auf Hofmannsthal?

Hierfür einige Beispiele:

Siegfried Jacobsohn, der Herausgeber der „Schaubühne“, schrieb zu „Oedipus und die Sphinx“:

(...) Hofmannsthals Phantasie geht nicht in die Tiefe, sondern ins Breite. Sie kennt keine Hemmungen. Schon darum scheint es unmöglich, daß Hofmannsthal den König Oedipus nur übersetzt. Der ist von der äußersten Knappheit, er enthält kein Wort zuviel. Für Hofmannsthal wird er viel zu wenig enthalten. Und ob er gleich fieberhaft schöne Akzente in Fülle finden wird, wie er sie immer gefunden hat, Gleichnisse von einer erzlenen Stärke der Anschauung mit einem magischen Hintersinn, so werden sie doch nur aufhalten, nicht weiterführen. Das Wort tötet, und Hofmannsthals Geist macht ein Drama auch nicht lebendig. Seine farbenreiche, meisterhaft abgetönte Dramatik verhält sich zur schöpferischen Phantasiekunst wie ein mit köstlichem Mosaik ausgelegtes Wasserbecken zum reißenden Strom.

Aber sie ist eine Aufgabe für Reinhardt. Er hat sie gelöst wie keine zuvor. (...) Alle großen und kleinen Künste der Bühne (...) griffen ineinander. Es gab Kostüme von phantastischer und doch niemals aufdringlicher Pracht. Es gab Rollersche Dekorationen von fast beispielloser Stimmungskraft, die nur darum keinen Augenblick ablenkten, weil diesmal die Schauspielkunst der Reinhardtschen Bühne auf der Höhe ihrer bildenden Kunst stand.“¹⁴⁾

Oder nehmen wir Alfred Kerr in seiner Besprechung der Elektra:

„(...) Ist nun das Ganze etwas zu Bejubelndes, ein Vorteil, ein Gewinn, eine Errungenschaft? (...) Ich sage nicht, daß man auf diese Art allein selig werden kann. Mein Endgefühl vor dieser Strahlenkunst ist kein stürmisches „Jawohl!“, aber ein klares ‚Warum nicht?‘“¹⁵⁾

Alfred Polgar beginnt seine kritische Würdigung der Elektra mit folgendem Satz: „Hofmannsthal's Elektra ist Sophokles mit Koloratur.“¹⁶⁾

Drei kritische Stimmen von drei verschiedenen Persönlichkeiten.

Daß Hugo von Hofmannsthal der Mitschöpfer der Salzburger Festspiele ist, ist bekannt.

Oscar Bie schrieb am 27. August 1920 in der Münchner Zeitung:

„Die Salzburger Festspielhaus-Gemeinde hat einen glücklichen Anfang gemacht. Das bekannte alte Spiel von Jedermann', in der Bearbeitung von Hofmannsthal, wurde auf dem Domplatz in Salzburg in tiefer Ergriffenheit der Spieler und des Publikums gegeben. Reinhardt hat es in Szene gesetzt, unterstützt von seinen Jüngern. (...) Irgendetwas war hier erreicht worden, ohne Problematik, ohne Literatur, gradlinig, unmittelbar, genial. Es wird mich nie verlassen.“¹⁷⁾

Wie anders schrieb dagegen Karl Kraus, der im gleichen Jahre wie Hofmannsthal geboren wurde.

1901 nennt er Hofmannsthal aus Anlaß der Besprechung „Der Tor und der Tod“ einen „von allen Kulturen erzogenen Bildungslyriker“. 1922 berichtet er bitterböse vom „großen Welttheaterschwindel“, nachdem er bereits in seiner Tragödie: „Die letzten Tage der Menschheit“, Wien 1919, im 4. Akt in der 16. Szene und nicht wie Hans Mayer zitiert im 1. Akt / 19. Szene als Personen: Hofmannsthal, einen Zyniker und Poldi, Leopold von Andrian auftreten läßt:

Kriegsfürsorgeamt

Hugo v. Hofmannsthal (blickt in eine Zeitung): „Was, ein offener Brief an mich? Das ist lieb vom Bahr, daß er in dieser grauslichen Zeit nicht auf mich vergessen hat! (Er liest vor.) ‚Gruß an Hofmannsthal. Ich weiß nur, daß Sie in Waffen sind, lieber Hugo, doch niemand kann mir sagen, wo. So will ich Ihnen durch die Zeitung schreiben. Vielleicht weht’s der Wind an Ihr Wachtfeuer und grüßt Sie schön von mir‘ –“ (Er bricht die Vorlesung ab.)

Ein Zyniker: „No – lies nur weiter. Schön schreibt er, der Bahr!“

Hofmannsthal (zerknüllt die Zeitung): „Der Bahr is doch grauslich.“

Der Zyniker: „Was hast denn?“ (Nimmt die Zeitung und liest bruchstückhaft vor) „Jeder Deutsche, daheim oder im Feld trägt jetzt die Uniform. Das ist das ungeheuerere Glück dieses Augenblicks. Mög es uns Gott erhalten! – Es ist der alte Weg, den schon das Nibelungenlied ging und Minnesang und Meistersang, unsere Mystik und unser deutsches Barock, Klopstock und Herder, Goethe und Schiller, Kant und Fichte, Bach, Beethoven, Wagner. – Glückauf, lieber Leutnant.“

Hofmannsthal: „Hör auf!“

Der Zyniker (liest): „Ich weiß, Sie sind froh, Sie fühlen das Glück, dabei zu sein. Es gibt kein größeres.“

Hofmannsthal: „Du, wenn Du jetzt nicht aufhörst.“

Der Zyniker (liest): „Und das wollen wir uns jetzt merken für alle Zeit: es gilt, dabei zu sein. Und wollen dafür sorgen, daß wir hinfert immer etwas haben sollen, wobei man sein kann. Dann wären wir am Ziel des deutschen Wegs, und Minnesang und Meistersang. Herr Walter von der Vogelweide und Hans Sachs, Eckhart und Tauler, Mystik und Barock, Klopstock und Herder, Goethe und Schiller, Kant und Fichte, Beethoven und Wagner wären dann erfüllt.“ – „Wie hängen denn die mit Dir zusammen? Er meint vielleicht, daß sie enthoben sind. Und das hat unserem armen Geschlecht der große Gott beschert! Gott sei Dank!“ – (liest) „Nun müßt ihr aber doch bald in Warschau sein!“

Hofmannsthal: „Aufhören!!“

Der Zyniker: „Da gehen Sie nur gleich auf unser Konsulat und fragen nach, ob der österreichisch-ungarische Generalkonsul noch dort ist: Leopold Andrian.“ (Er bekommt einen Lachkrampf.)

Hofmannsthal: „Was lachst denn?“

Der Zyniker: „Der is wahrscheinlich nach Kriegsausbruch in Warschau geblieben, um den einziehenden Truppen das Passvisum auszustellen – das is ja im Krieg unerlässlich – sonst könnens' nicht nach Rußland! – Und wenn ihr so vergnügt beisammen seid, und während draußen die Trommeln schlagen, der Poldi durchs Zimmer stapft und mit seiner heißen dunklen Stimme Baudelaire deklamiert, vergeßt mich nicht, ich denk an euch! Es geht euch ja so gut.“

Hofmannsthal: „Hör auf!“

Der Zyniker: „und es muß einem ja da doch auch schrecklich viel einfallen, nicht? – was dem alles einfallt!“

Hofmannsthal: „Laß mich in Ruh.“

Der Zyniker: „Du kommst doch sowieso bald nach Warschau? Auf Propaganda. Wirst wieder den Hindenburg-Vortrag halten?“

Hofmannsthal: „Ich sag Dir, laß mich in Ruh.“

Der Zyniker: „Du, eine Kälten hat's heut wieder – ich muß doch läuten, daß er das Wachtfeuer nachlegen kommt.“

Hofmannsthal: „Also, das ist eine Gemeinheit – du pflanz wen andern, ich hab zu arbeiten.“

(Der Poldi tritt ein.)

Der Poldi (heiße, dunkle Stimme): „Gu'n Tog, du Hugerl weißt nix vom Bohr?“ (Hofmannsthal hält sich die Ohren zu.)

Der Zyniker: „Habe die Ehre Herr Baron, Sie kommen wie gerufen.“

Der Poldi: „Du Hugerl is wohr, daß der Bohr in dem Jahr noch nicht do wor, oder is er gor eingrückt?“

Der Zyniker: „Was, der auch?“

Hofmannsthal: „Du der Mensch is zu grauslich – komm, gehn wir da hinein.“

Der Poldi: „Du Hugerl, der Baudelaire is ganz gscheidt, ich trog dir ein poor Sochen vor.“

Hofmannsthal: „Und ich zeig dir meinen Prinz Eugen!“

Der Poldi: „Wunderbor!“

Ich glaube, man kann diese Sinnesänderung von Karl Kraus nur verstehen, wenn man sich an den ersten Weltkrieg und seine Folgen erinnert.

Seit dem Beginn des ersten Weltkrieges begann auch auf dem Theater eine neue Epoche.

Siegfried Jacobsohn entwickelte seine Schaubühne zur Weltbühne und so müssen wir verstehen, daß der Berliner Kritiker Herbert Ihering zu folgender Feststellung kommt:

„Wenn Hugo von Hofmannsthal eine Komödie des Wiener Nachadels schreibt, so schreibt er sie, weil Wien die Tradition des vornehmen Konversationsstücks bewahrt hat. Hugo von Hofmannsthal erlebt nicht die Lebensformen von Aristokraten, sondern die Kunstform des aristokratischen Lustspiels. Als Hofmannsthal „Christinas Heimreise“ schrieb, erlebte er das Deutsche Theater Reinhardts. Als er den Schwierigen schrieb, erlebte er das Burgtheater Laubes.“¹⁸⁾

Herbert Ihering ist der Entdecker und Förderer Bertolt Brechts. Der unbestechliche Kritiker, der nicht nur Fehler aufzeigt, sondern zeigt, wie man es richtig machen könnte. Er ist der klarsichtige Beurteiler der deutschen Schauspieler und Regisseure, der szenischen Bühnenbauer und der erste, der Filme wie Kunstwerke besprach, wenn es Kunstwerke waren. Herbert Ihering ist der schöpferisch dramaturgische Kritiker, der selbst einmal in Wien Regisseur war. Seine gesammelten Kritiken und Essays zum deutschen Theater sind, meiner Ansicht nach die beste Theatergeschichte des deutschen Theaters des 20. Jahrhunderts: uneitel, sachlich, progressiv.

An kritischen Stimmen mögen uns heute im Rahmen dieses Vortrages diese Zitate genügen. Sie waren zu Lebzeiten Hugo von Hofmannsthals erschienen und wurden von ihm zur Kenntnis genommen.

Die Wirkungsgeschichte der Hofmannsthal-Werke, d. h. Hofmannsthal auf der deutschen Bühne seit 1945 können Sie in den Berichten von Professor Erken in den Hofmannsthal-Blättern nachlesen. Ich persönlich glaube jedoch nicht an die absolute Magie der Zahl, bin nicht jenem Zahlenrausch verfallen wie ein Verkaufsmanager von Konsumgütern oder ein Direktor einer Reklameagentur. Aufführungsziffern allein bedeuten für eine Wirkungsgeschichte wenig. Sie sind interessant für den Autor oder den Verleger, z. B. wegen der Tantieme.

Wer aber selbst einmal ein Theater geleitet oder sich mit Theaterwissenschaft und nicht nur mit Theatergeschichte beschäftigt hat, d. h. mit der Metaphysik des Theaters und nicht nur mit den Fakten, mit der Verknüpfung der Fakten also und der Analyse dieser Verknüpfungen, weiß, von welchen Gegebenheiten Spielpläne und Aufführungsziffern abhängen. Sie sind so vielschichtig, daß ein Außenstehender sie nicht kommentieren kann. Sie hängen von Fakten ab, die

die Statistik oft nicht berücksichtigt, ja nicht einmal kennt. Ein Computer kann zusammenzählen – denken kann er nicht!

Da spielen Verträge mit Regisseuren, szenischen Bühnenbauern, Schauspielern und Schauspielerinnen eine Rolle, mit Dirigenten und Sängern, mit Orchester und Tänzern, Notwendigkeiten des Abonnements, Rücksichten auf die verschiedenen Jahreszeiten des Theaters – man wird eine Uraufführung nicht im Sommer herausbringen, mit politisch-gesellschaftlichen Ereignissen, Rücksichten auf die Spielpläne der anderen Theater in der gleichen Stadt, wie zum Beispiel in Berlin und Wien, Abmachungen mit Gewerkschaften, Rücksichten auf die Räumlichkeiten der Bühnenhäuser etc. ...

Die reine Zahl in der Theaterstatistik ist nicht der letzte Ordnungssinn! Wirkungsgeschichte im Theater kann sich nicht nur in Zahlen ausdrücken oder in der Analyse von Zeitungskritiken, Radio- und Fernsehberichten von Proben, Gesprächen mit Regisseuren und Darstellern, Heimaufnahmen bei Dichtern oder Bildreportagen in Illustrierten. Dazu gehört ein wenig mehr.

Der Ablauf der einzelnen Epochen der Theatergeschichte gleicht einer Wellenbewegung. Er vollzieht sich jedoch nicht parallel mit dem der literarischen Epochen.

Hofmannsthal befand sich mit seinen dichterischen Werken, besonders mit den Arbeiten für das Theater, zu Beginn seines Schaffens auf einem Wellenberg. Nach dem ersten Weltkrieg begann der Abstieg zu einer Talsohle, zumindest was das Verständnis für seine Arbeiten für die Bühne anbetrifft. Der Freitod seines Sohnes und das Auslöschen seines Lichtes 1929 war ein absoluter Tiefpunkt – sein Werk „Der Rosenkavalier“ immer ausgenommen. Die sogenannte Theaterkultur im 3. Reich konnte wiederum der Reception des dichterischen Werkes von Hofmannsthal in Deutschland nicht günstig sein.

Erst seit 1945 wird Hofmannsthals Gesamtwerk, insbesondere seine Arbeiten für das Theater wieder ein ihrem künstlerischen Wert und ihrer geistigen Aussage entsprechendes Interesse und auch zum Teil noch Verständnis entgegengebracht, wenn auch aus den unterschiedlichsten Motiven. Wir jedoch wollen festhalten, daß von allen dichterischen Werken allein der „Rosenkavalier“ ein Welterfolg wurde, vor allem aber auch wegen der Musik von Richard Strauss, wobei ich jedoch erwähnen möchte, daß das Libretto eine ähnlich starke Wirkung auf die Zuhörer haben kann, wie eine Lesung nach dem zweiten Weltkrieg in Wien bewiesen hat.

Und warum wurde der „Rosenkavalier“ ein Welterfolg seit seiner Uraufführung in Dresden am 26. Januar 1911?

Er ist der künstlerisch-vollendete süßlich-schmerzliche Abgesang einer großen Zeit.

Wenn man aber daraus folgern wollte, daß Hofmannsthal nur einer schöpferischen Restauration oder konservativen Revolution gehuldigt hätte, so darf ich Sie daran erinnern, daß der Dichter auch das Vorspiel für das „Theater des Neuen“ eine Ankündigung – ein Impromptu – für die Uraufführung des „Baal“ von Bertolt Brecht in Wien geschrieben hat. Sicherlich gibt es keine größere Diskrepanz zwischen den Versen von Hofmannsthal und denen des jungen Brecht, mit seiner Lust am Chaos des Lebens, seiner grellfarbigen Sinnlichkeit und seinem anarchistischem Zynismus in der frühen Epoche seines Schaffens. Doch Hofmannsthal erkannte die dichterische Kraft des jungen Brecht und schrieb somit das Impromptu. Also keine konservative Revolution, sondern eine progressive.

Hofmannsthal und seine Generation haben ein besonderes Verhältnis zum Tod gehabt, auch zum Freitod.

„Wenn ein Mensch einmal dahin ist, nimmt er ein Geheimnis mit sich: wie es ihm, gerade ihm – im geistigen Sinne zu leben möglich gewesen ist. Der Dichter aber darf an Geheimnisse rühren ...“

1892 schrieb Hofmannsthal „Der Tod des Tizian“ und 1893 „Der Tor und der Tod“.

Als Josef Kainz im Jahre 1910 auslosch wie ein Licht, schrieb Hofmannsthal eines seiner ergreifendsten Gedichte:

„Oh hätt ich seine Stimme, hier um ihn
Zu klagen! Seinen königlichen Anstand,
Mit meiner Klage dazustehen vor Euch!

Dann wahrlich wäre diese Stunde groß
 Und Glanz und Königtum auf mir, und mehr
 Als Trauer: denn dem Tun der Könige
 Ist Herrlichkeit und Jubel beigemenget,
 Auch wo sie klagen und ein Totenfest begehnen.
 O seine Stimme, daß sie unter uns die
 Flügel schlüge! – woher tönte sie?
 Woher drang dies an unser Ohr? Wer sprach
 Mit solcher Zunge? Welcher Fürst und Dämon
 Sprach da zu uns? Wer sprach von diesen
 Brettern herab? Wer redete da aus dem Leib
 Des Jünglings Romeo (...)
 Oder des Tasso? Wer?
 Ein Unverwandelter in vielen Verwandlungen,
 Ein niebezauberter Bezauberer,
 Ein Ungerührter, der uns rührte,
 Einer, der fern war, da wir meinten, er sei nah,
 Ein Fremdling über allen Fremdlingen,
 Einsamer über allen Einsamen,
 Der Bote aller Boten, namenlos
 Und Bote eines namenlosen Herrn.
 Er ist an uns vorüber. (...)
 Ich klage nicht um dich. Ich weiß jetzt, wer du warst,
 Schauspieler ohne Maske du, Vergeistigter,
 Du bist empor, und wo mein Auge dich nicht sieht,
 dort kreisest du, dem Sperber gleich,
 Dem Unzerstörbaren, und hältst in Fängen
 Den Spiegel, der ein weißes Licht herabwirft,
 Weißer als Licht der Sterne: dieses Lichtes
 Bote und Träger bist du immerdar,
Uns als des Schwebend-Unzerstörbaren
Gedenken wir des Geistes, der du bist.
 O Stimme! Seele! Aufgeflogene!¹⁹⁾

Wenn heute Hugo von Hofmannsthals Werke auf den deutschen, europäischen und außereuropäischen Bühnen nicht ihrem künstlerischen Wert und Gehalt entsprechend in den Spielplänen erscheinen, so liegt das nicht an Hofmannsthal, sondern zum Teil an dem Unvermögen sowohl der Ausführenden wie der Empfangenden.

Unsere Welt befindet sich in einer progressiven Veränderung, doch wir alle zusammen verändern diese Welt mit der gleichen Kraft, mit der wir irren.

Hugo von Hofmannsthal ist in seinem Leben und seinem Werk, das eine Einheit ist, einer der signifikantesten Vertreter des geistigen Europas des 20. Jahrhunderts, eines Centenars, das Ezra Pound einmal das Jahrhundert des Heidentums und Christentums, des Pöbeltums und Flegeltums und ich möchte hinzusetzen seit 1914 des organisierten Mördertums genannt hat.

Aber wie gesagt, es wird ein neues Europa geben, da Europa die Kraft hat, sich stets durch sich selbst zu erneuern und das Gesamtwerk Hugo von Hofmannsthals wird dazu nicht unwesentlich beitragen. Dabei möchte ich Sie bitten, an das Europa von Hofmannsthal zu denken, dessen Aufgaben er so oft in seinen Aufsätzen geschildert hat, z. B. in seinem Berner Vortrag 1917 „Die Idee Europa“ oder „Für uns ist Europa die Farbe der Sterne, wenn aus entwölktem Himmel wieder Sterne über uns funkeln“ (P III 383).

Denken Sie nicht an das Europa unserer EWG, denken Sie an das geistige Europa, das auch ein politisches Europa sein könnte, ja sogar sein müßte. Nicht die sozioökonomischen Verhältnisse allein sollten das neue Europa bestimmen, nicht nur die wirtschaftlichen.

Ohne ein geistiges Fundament gibt es auch kein wirtschaftlich geordnetes Europa. Hofmannsthal ist für mich das Ideal eines europäischen Theaterleiters der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts und er steht in der Nachfolge von Heinrich Laube und Otto Brahm und unter gewissen Bedingungen auch von Max Reinhardt.

Hofmannsthal ist für diesen Beruf prädestiniert durch seinen „ersten Beruf“, den des Juristen, durch seine Habilitation über Victor Hugo, seine Kenntnis der gesamten europäischen Literatur seiner Zeit und nicht zuletzt durch seine Erziehung, d. h. Hofmannsthal war ein gebildeter Herr und nur Damen und Herren können für Damen und Herren Theater machen.

Über jedem Bühnenhaus, ganz gleich in welchem Staat, Land oder in welcher Stadt, steht sichtbar für alle, die sehen wollen, ein großes V.

Es heißt laut Hofmannsthal Veritas. Sollte es zuweilen Vanitas heißen, so wissen wir, daß es zum Schluß Victoria heißen wird, wie Hofmannsthal es in seinem Leben und Werk für das Theater bewiesen hat, beweist und stets beweisen wird.

-
- 1) Santayana, Hamburg 1950, S. 502
 - 2) Prosa IV, S. 95-98
 - 3) Prosa IV, S. 465
 - 4) A. S. 238
 - 5) A. S. 244
 - 6) vgl. Dazu K. Jaspers: „Von der Wahrheit“, München 1947, S. 1054
 - 7) vgl. Hofmannsthal-Blätter 3/1969, S. 185-187
 - 8) vgl. H-Blätter 10/11/1973, S. 318-319
 - 9) vgl. Burgtheater-Almanach 1964/65, S. 39/40
 - 10) „Das Theater des Neuen“, S. 12/13/15
 - 11) vgl. Polgar, Stichproben in: „Ja und Nein“, Bd. II, Berlin 1927, S. 50
 - 12) Hofmannsthal-Andrian, Briefwechsel, Frankfurt 1968, S. 269
 - 13) ebd. S. 286
 - 14) Jacobsohn, „Max Reinhardt“, S. 11
 - 15) Kerr: „Die Welt im Drama“, Köln/Berlin 1964, S. 114
 - 16) vgl. „Ja und Nein“, 1956, S. 69
 - 17) vgl. Günther Rühle: „Theater für die Republik“, Frankfurt 1967, S.225/227
 - 18) Kritik H. Ihering zu „Der Schwierige“ - Kammerspiele Berlin, Berliner Börsen-Courier 1. 12. 1921, in Rühle, a. a. O. S. 334
 - 19) aus: „Gedichte und kleine Dramen“, Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt 1966, S. 52-54
- ◀