Hans Richard Brittnacher

‚Mammonsbeutel' und ‚Tabernakel' Über Geld und Gott in Hofmannsthals *Jedermann*

23. Juli 2013

Festspiel-Dialoge 2013

Unkorrigierte Redefassung

© Copyright Hans Richard Brittnacher, Berlin

„Mammonsbeutel“ und „Tabernakel“ -
Über Geld und Gott in Hofmannsthals *Jedermann*

Am *Jedermann* arbeitete Hofmannsthal über acht Jahre – erste Entwürfe datieren auf den April 1903, als der Autor noch mit dem Abschluss seiner Tragödie *Elektra* beschäftigt war. Unterschiedlicher können zwei Texte kaum sein – hier das mittelalterliche Mysterienspiel in geknittelter Sprache und mit Akteuren von allegorischer Blässe, dort ein prähellinisches Bacchanal, mit einer mythischen und alttestamentarischen Sprache und Schauspielern, deren Performance nach den Vorgaben der Regienanweisungen an die von Betrunkenen oder Epileptikern zu erinnern habe. Der *Jedermann* sollte zu Hofmannsthals erfolgreichstem Werk werden, seine *Elektra* setzte sich hingegen nur mühsam gegen Kritik und Publikum durch. Die ersten Aufführungen hatten für Skandale gesorgt, allzu düster und blutig war dieses Griechenland geraten, ein Schlachthaus, in das sich wohl keine Iphigenie zurückträumen möchte. Und doch gehören beide Werke, die vom Opfergedanken fast besinnungslos delirierende Griechentragödie wie das Spiel vom reichen Mann, der sich zuletzt, gestärkt von den Sakramenten, willig in sein Los schickt, in den gleichen kulturellen Kontext: Auch der Jedermann hat Teil am Krisenbewusstsein der Jahrhundertwende, das paradoxerweise Anlass für eine nachgerade unvergleichliche ästhetische Produktivität werden sollte.

Im ersten Teil meiner folgenden Ausführungen möchte ich zunächst noch einmal die fatale Mischung aus Krisenerfahrungen rekonstruieren, wie sie für die Kultur an der Wende zum 20. Jahrhundert prägend waren, um dann darzustellen, wie mit *Elektra* und *Jedermann* zwei konträre dramatische Wege aus der Krise erprobt werden.

Beginnen wir also mit der Krisensymptomatik. Das Gefühl von Niedergeschlagenheit, das sich um 1900 auf nahezu alle Bereiche des kulturellen Lebens erstreckte, findet seine Resonanz in einigen berühmt gewordene Diagnosen. Nietzsche verkündete bekanntlich den Tod Gottes, Max Weber sekundierte dem Gedanken von einem traumatisierenden Metaphysikverlust durch seine Parole von der Entzauberung der Welt, und Siegmund Freud, dessen Psychoanalyse gewiss nicht zufällig zum dominierenden Paradigma der Krisenstimmung um 1900 wurde, hat seine Lehre als die letzte der drei großen Kränkungen der Moderne bezeichnet: Nach der Kränkung durch das kopernikanische Weltbild, bei der die Menschen hinnehmen musste, nicht im Zentrum des Sonnensystems zu leben, und der darwinistischen Desillusionierung, nicht die Krone der Schöpfung zu sein, lediglich Primaten wie andere auch, lehrte sie schließlich die Psychoanalyse, das Ich sei nicht einmal Herr im eigenen Hause, sondern reagiere auf Triebimpulse und ducke sich unter moralischen Bevormundungen.

Die Erfahrung der Krise, die sich vor diesem Hintergrund eines angeschlagenen Selbstbewusstseins epidemisch ausbreitet, betrifft zunächst die Sprache, also den Bereich des künstlerischen Ausdrucks, sodann, 2. die Geschlechterrollen, deren lange unmissverständliche Trennung und Hierarchisierung nicht mehr länger akzeptabel erscheinen, sie betrifft 3. das Ich in seiner doppelten Gestalt, zunächst als den Sprecher dieser Sprache und sodann auch als historisches Subjekt, und sie betrifft schließlich 4. auch den psychischen Zustand dieses Ich und seiner Zeit.

1. Krise der Sprache

Im Brief, den Hofmannsthal seinen fiktiven Lord Chandos an den historisch verbürgen Lordkanzler Francis Bacon schreiben lässt, wird jene für die Jahrhundertwende so typische Erfahrung formuliert, dass die bis dahin gebräuchliche Sprache untauglich geworden sei, angesichts existenzieller Erlebnisse noch angemessene Worte finden zu können: „Mein Fall ist, in Kürze dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. (…) die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.“[1] Es ist schon oft bemerkt worden, dass dieses Lamento über die Sprache im Grunde ein Paradoxon ist: auf dem höchsten Niveau der Sprache, in funkelnden Gedanken und mit erlesenen Metaphern wird die Unzulänglichkeit der Sprache behauptet – hier geht es offenbar gar nicht um die Möglichkeiten der Sprache an sich, sondern um eine Kritik an einer bestimmten, konventionellen Sprachverwendung, gegen die ein neuer ästhetischer Ausdruck zur Geltung gebracht werden soll. [Sowohl die *Elektra* wie der *Jedermann* sind solche Versuche eines neuen künstlerischen Sprechens]

2. Krise der Geschlechterrollen

Spätestens die skandinavischen Dramen von Ibsen und Strindberg haben an die Stelle des bis dahin die Bühnen dominierenden Konfliktes von Adel und Bürgertum den Konflikt der Geschlechter gesetzt. Männer und Frauen sind nicht länger Exponenten einer romantischen Liebe, sondern liegen in einem erbitterten Kampf. Die Zeit der Jahrhundertwende ist nicht zufällig die der Reformbewegung, in der die Frauen die ihnen zugewiesenen Reservate verlassen und ein selbstbestimmtes Leben zu führen versuchen. Auf Männer wirken derartige Emanzipationen nicht selten als Drohungen, die in grausamen Szenarien ausphantasiert werden. Das fanatischste unter Ihnen ist wohl das Pamphlet *Geschlecht und Charakter* von

[1] Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Franfurt/Main 1979, S. 461-472, hier S. 465.

Otto Weininger, das 1903 erschien und vielen seiner Zeitgenossen aus der Seele sprach: in ihm wurden die Sphären seelenvoller Kultur und erotisch dominierter Natur strikt und säuberlich auf Mann und Frau verteilt: der Mann sei bestenfalls gelegentlich – Weiniger nennt dies: intermittierend – sexuell, die Frau hingegen immerzu und untergrabe mit ihrer panerotischen Unersättlichkeit jeden Versuch des Mannes, dem Abendland Geist und Kultur zu erhalten. Deshalb mutiert die Frau in so vielen Texten des Fin de siècle zu einer betörenden Femme fatale, die Männer nicht nur in den Untergang treibt, sondern ihrem Sterben auch noch lustvoll zusieht. Männer andererseits sind nicht länger entscheidungsstarke Akteure, sondern die schwächlichen Nachkömmlinge einst großer Gestalten – Spätlinge, die kaum Kraft zum Widerstand haben, oft genug, denken Sie an die programmatischen Texte der Zeit und an ihre Helden, die man kaum Helden zu nennen wagt, an Hofmannsthals Kaufmannssohn aus dem *Märchen der 672. Nacht*, an den Erwin in Leopold Andrians *Der Garten der Erkenntnis*, an den Hanno in Thomas Manns *Budddenbrooks* und an den Titelhelden in Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* – sie alle sind die letzten ihres Geschlechtes, keine Draufgänger und Abenteurer, sondern Nachgeborene, denen die Kraft zum Leben fehlt.

3. Krise des Ich

Hermann Bahr, der umtriebige Popularisator der Ästhetik des Jungen Wien, hat seine Lektüre von Ernst Machs *Analyse der Empfindungen* auf die Formel gebracht: Das Ich ist unrettbar. Es handelt sich bei diesem ‚Ich' nicht länger um eine irgendwie gestalterisch tätige und perspektivierende Figur, die Entscheidungen trifft, sondern nur noch um eine unterschiedliche Sinneseindrücke synthetisierende Instanz. Doppelgängergeschichten wie Hofmannsthals *Reitergeschichte* dokumentieren, wie die Identität bröckelt und sich schließlich auflöst. Dieser deprimierende Befund des Ich-Verlustes trifft sich mit dem verbreiteten Gefühl, in einer historischen Endzeit zu leben. Die drei großen Kaiserreiche des Vorkriegseuropas, bedroht von den sich an den Rändern ihrer Reiche formierenden Nationalbewegungen, ahnen bereits das drohende Ende des dynastischen Prinzips. „Ganz erschöpfter Völker Müdigkeiten kann ich nicht abtun von meiner Seele"[2] – heißt es in Hofmannsthals Gedicht *Manche freilich*, wo sich das lyrische Ich als Seismograph wahrnimmt, an dem sich das allmähliche Sterben einer großen Kultur als Lebensschicksal wiederholt. Zugleich etablieren sich mit dem in den großen Städten allmählich anwachsenden Proletariat auch Armutsmilieus, werden Erfahrungen wie soziale Not, Alkoholismus, Arbeitskampf usf. unübersehbar. Die soziale Frage wird zur

[2] Hugo von Hofmannsthal: Manche freilich. In: Gedichte. Dramen I. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Franfurt/Main 1979, S. 29.

großen Herausforderung, deren Beantwortung das Träger-Ich der etablierten Ordnung in der Bewegung des ‚Jungen Wien' hoffnungslos überfordert. „Man hat manchmal die Empfindung", mit diesen Worten beginnt Hofmannsthals erster *D'Annunzio-Essay*, geradezu das Gründungsdokument der ästhetizistischen Bewegung um 1900, in dem sich das angeschlagene Bewusstsein von Hofmannsthals Generation ganz unverstellt ausspricht, „Man hat manchmal die Empfindung, als hätte uns unsere Väter (…) und unsere Großväter (…), als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven."[3] Konfrontiert mit dem von den Vätern angehäuften Reichtum und der Erinnerung an ihre Vitalität, bleibt den Nachgeborenen mit den feinen Nerven nur das Zugeständnis der Unfähigkeit: „bei uns aber ist nichts zurückgeblieben als frierendes Leben, schale, öde Wirklichkeit, flügellahme Entsagung. (…) So empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellsichtige und tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher."[4]

4. Krise der Nerven

Für diese larmoyante Generation mit den ‚teuren Möbeln' und den „überfeinen Nerven", die sich so überfordert fühlt von den aus der Vergangenheit auf sie gekommenen Aufgaben und Erwartungen, ist Siegmund Freud der Mann der Stunde, vermag er doch jene plötzlich epidemisch um sich greifenden Erkrankungen des Nervensystems zu diagnostizieren. Die längst als Symptom überalterter Familien bekannte Degeneration findet ihren Niederschlag zumal bei den empfindsamen Spätlingen als *dégénération supérieure*, als erhöhte und gesteigerte Sensibilität. In zahllosen Texten der Zeit entzücken sich überfeinerte Seelen mit müden Gebärden an schönen Gegenständen, sprechen anmutige Verse, aber gehen an der schnöden Wirklichkeit erbärmlich zugrunde – wie der Kaufmannssohn in Hofmannsthal eben genanntem *Märchen der 672. Nacht*, der sich in einem Garten mit den erlesensten Schönheiten dieser Welt narkotisiert, doch zuletzt auf einer schäbigen Kasernenpritsche, von dem Tritt eines Pferdes in seine Weichteile ums Leben gebracht, erbärmlich krepiert. Die Nervosität von Männern, eine bis dahin fast unbekannte Erkrankung des Nervensystems, oder die Hysterie, die vor allem Frauen der gehobenen Wiener Gesellschaft in Exaltationen versetzt, zeigen die Signatur einer Gesellschaft, deren Vitalität sich so aufgebraucht hat, dass sie den Infektionen um sich greifender Nervenleiden widerstandslos erliegen muss.

---

[3] Hugo von Hofmannsthal: Gabriele D'Annunzio. In: Reden und Aufsätze I. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Franfurt/Main 1979, S. 174-184, hier S. 174.
[4] Ebd., S. 174f.

Soweit also die Krisensymptomatik der Epoche – die kulturelle und literarische Situation in Wien um 1900, eine Zeit, in der so viele hochbegabte junge Autoren wie Hofmannsthal der Belle Epoque beim Sterben zusehen. Zunächst noch können sie eine Zeitlang von diesen morbiden Erfahrungen gewissermaßen als ästhetische Krisengewinnler profitieren: „Il faut glisser la vie“,[5] schreibt Hofmannsthal an Richard Beer-Hofmann, man müsse über dieses Leben hinweg gleiten, und skizziert damit die Devise, wie sich ein Autor angesichts des Niedergangs literarisch zu behaupten vermag – die vielen lyrischen Einakter der Jahrhundertwende, *Der Tod und der Tod*, *Das Sterben Tizians*, die Gedichte des jungen Loris, als die der Gymnasiast Hofmannsthals seine Verse signierte, seine *Terzinen über die Vergänglichkeit* oder seine Erzählungen sind literarische Dokumente eines auskömmlichen Lebens mit der Krise, das sich das ‚glisser’, das anmutige Gleiten über die Dinge, ohne mit ihnen gemein zu werden, mit dem Hochmut der Jugend noch zuzutrauen vermochte – wenn auch in den Einsichten seiner Protagonisten, die wie der schöne Kaufmannssohn einen Tod voller Hässlichkeit erleben, eine Erfahrung deutlich wird, die nach einem Ende der literarischen Unverbindlichkeit verlangt. Der Schluss von Hofmannsthals eben bereits zitiertem D’Annunzio-Essay erinnert denn auch gegen alle Kunst morbider Verfeinerungen an die Pflicht des Dichters, der „mit wundervollen Rattenfängerfabeln, purpurnen Tragödien, Spiegeln, aus denen der Weltlauf gewaltig, düster und funkelnd zurückstrahlt, die Verlaufenen zurücklocken [wird], dass sie wieder dem atmenden Tage Hofdienst tun, wie es sich ziemt.“[6]

Wohl keiner hat die Ambivalenz dieser Zeit am Vorabend der Jahrhundertwende, ihr Schlingern zwischen Abgesang und neuer Hoffnung, so prägnant auf den Punkt gebracht wie Robert Musil zu Beginn seines epochalen Romans *Der Mann ohne Eigenschaften*, in dem er sich mokiert über das fast farcenhafte Nebeneinander des Unverträglichen im Fin de siècle: „Es wurde der Übermensch geliebt, und es wurde der Untermensch geliebt; es wurden die Gesundheit und die Sonne angebetet, und es wurde die Zärtlichkeit brustkranker Mädchen angebetet; (…) man war gläubig und skeptisch, naturalistisch und preziös, robust und morbid; man träumte von alten Schloßalleen, herbstlichen Gärten, gläsernen Weihern, Edelsteinen, Haschisch, Krankheit, Dämonien, aber auch von Prärien, gewaltigen Horizonten (…), nackten Kämpfern (…). Dies waren freilich Widersprüche (…) würde man jene Zeit zerlegt haben, so

[5] Hofmannsthal an Richard Beer-Hofmann, 13. Mai 1895, zit. nach Hartmut Scheible: Jugendstil in Wien. München und Zürich 1984, S. 29.
[6] Hofmannsthal, Gabriele D’Annunzio, a.a.O., S. 184.

würde ein Unsinn herausgekommen sein wie ein eckiger Kreis, der aus hölzernem Eisen bestehen will, aber in Wirklichkeit war alles zu einem schimmernden Sinn verschmolzen.“[7]

Dieser „schimmernde Sinn“ ist die Zauberformel, mit der sich die Intellektuellen des Fin de siècle die Erfahrung des Unerträglichen zeitweilig verträglich zu machen vermochten. Die Aufzeichnungen Hofmannsthals verraten jedoch das zunehmend dringlicher werdende Verlangen, diesem Zustand mit seiner gefälligen Lust am Verfall, – „Dekadenz in Gänsefüßchen“, so der Spötter Karl Kraus – ein literarisches Dokument des Widerstand entgegenzusetzen, das Bekenntnis zu Werten, die sich gegen den Sog der allgemeinen Nivellierung als verlässliche Neuorientierung zu behaupten versprachen. Dies sollte sich sowohl auf der Ebene der ästhetischen Form wie auf der Ebene der durch sie vermittelten Inhalte niederschlagen. Also: weg vom Lob der Flüchtigkeit, der ätherischen Schönheit, der leisen Klage über die Vergänglichkeit der Dinge und des Lebens; weg von den anämischen Helden mit ihrem kraftlosen Schönheitsverlangen, weg von einer dramatischen Kultur, deren lyrische Sensibilität die Diagnose einer sterbenden Zeit bekräftigte statt ihr ein Remedium zu liefern. Weg von einer Philosophie des Von-allem-Unberührtseins, des mühelosen, unverbindlichen Gleitens, weg von einem Glauben an fluidale Korrespondenzen, die zuletzt alles in einem ‚schimmernden Sinn’ verschmelzen. Statt dessen: zurück zu den großen Fragen und damit auch wieder zu den großen anthropologischen Archetypen: Was ist der Mensch? Wie kann und wie soll er leben?

Wie fallen nun die dramatischen Versuche eines Auswegs aus dieser Krise aus? Zu den Dramen, die dies versuchen, zu den „purpurnen Tragödien“, wie es im D’Annunzio-Essay heißt, „aus denen der Weltlauf gewaltig, düster und funkelnd zurückstrahlt“ und die der Aufgabe nachkommen, „dem atmenden Tage Hofdienst tun, wie es sich ziemt“, zählen *Elektra* und *Jedermann*. In *Elektra* greift Hofmannsthals über Goethes ‚verteufelt humane *Iphigenie’* und die Tradition der Winckelmannschen Antikeaneignung hinaus in jenes Griechenland, wie es von Nietzsche und zuvor von Erwin Rohde und von Bachofen imaginiert worden war, eine mythische Welt, die Hofmannsthal selbst charakterisiert hat: „Hier eine düstere praegriechische Welt – in der man Griechenland kaum wiederentdecken wollte[,], über ihnen waltend der Fluch[,], der Blutbann.“[8] Diesem düsteren Vorhaben entsprechend will Hofmannsthal auch nicht lediglich eine Erzählung der *chronique scandaleuse* (Adorno) der antiken Sagenwelt nacherzählen, sondern „den Schauer des Mythos

---

[7] Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1970, S. 55.
[8] Hugo von Hofmannsthal: Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien, In: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. VII: Dramen 5, hg. von Klaus Bohnenkamp und Michael Mayer. Frankfurt/Main 1997, S. 465.

neu schaffen. Aus dem Blut wieder Schatten aufsteigen lassen.“[9] Diesem Anliegen wird alles untergeordnet: eine Galerie weiblicher Gestalten, wie sie furchterregender kaum denkbar wäre, die müde, welke Matrone Klytämnestra, die ihren Mann ermordet hat und Jungfrauen opfern will, um ihre bösen Träume zu vertreiben, eine fauchende Heldin, besessen vom Rachegedanken, die im zuckenden Licht wie ein Tier auf dem Boden kauert und, wie ein Kritiker der Uraufführung entsetzt schrieb, nachdem der Bruder die ehebrecherische Mutter erschlagen habe, „als sei ihr das Blut der Mutter wie Wein zu Kopfe gestiegen, auf dem Hofe herumtanzt.“[10]

Die vier anfangs beschriebenen Krisensymptome werden hier konsequent entmachtet: die Sprache des Stücks, zumal mit ihrer heterodoxen Anreichung aus dem Bereich von Körpersprache und Bühnenästhetik, hat all jene Kraft zur pathetischen Präsentation von Existenzialien, die ihr im *Chandos-Brief* noch bestritten worden war. Mit dem Mord an der Mutter als Rache für Agamemnons Tod wird auch die der Schwäche bezichtigte Vaterordnung rehabilitiert: dass diese Rehabilitation durch Elektra, also eine Frau geschieht, sanktioniert diese *restitutio ad integrum* zusätzlich. Dass die Taten eines Einzelnen folgenreich sind, dass Elektras in der Einsamkeit gehüteter und genährter Hass schließlich sich entladen darf, restituiert auch die Idee eines handlungsmächtigen Subjekts (wenn auch, um dies in Klammern zumindest zu bedenken zu geben, die Tatsache, dass Elektra das Beil im entscheidenden Augenblick vergisst, diese Dimension handlungsmächtiger Subjektivität etwas relativiert). Immerhin aber wird durch Elektras und Orests Handeln eine unterbrochene dynastische Tradition wieder hergestellt. Und schließlich, 4., beweist Elektras Raserei, die schon von den ersten Rezensenten mit dem Agieren einer Hysterikerin verglichen wurde, nicht etwa die Schwäche, sondern die Macht eines immer schon dem Pathologischen verschwisterten Pathos.

Diese Tragödie hat ihren ästhetischen Eindruck nicht verfehlt: auch wer zu dem Urteil gelangte, Hofmannsthal habe am Geiste der sophokleischen Vorlage gefrevelt,[11] konnte doch die enorme ästhetische Kraft des Textes – und seiner Inszenierung – nicht übersehen. Der Rückgriff auf einen von aller modernen Zweifelssucht unberührten, kraftvollen Mythos, der archaische Gedanke einer dem Einzelnen auferlegten, in Treue zu folgenden Bestimmung, ein eigener poetischer Ideolekt, zusammengesetzt aus klassischer Bühnensprache und alttestamentarischem Pathos, die Wiederbelebung der klassischen Form, aber bereichert um

---

[9] Ebd., S. 368.
[10] Paul Goldmann: Elektra. Von Hugo von Hofmannsthal. In: Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker, Frankfurt/Main 1972, S. 134-117, hier S. 117.
[11] Ebd.

die unheilvolle Ästhetik des symbolistischen Stimmungstheaters, eine furiose Lichtregie, die dämonische rote Flecken auf der Bühne tanzen ließ, eine Choreographie zuckender Gebärden und wohl nicht zuletzt auch die Performance der Titelheldin, der Gertrude Eysoldt zu eindringlichem Ausdruck verhalf– all dies verlieh dem Drama eine ästhetische Wucht, die sich radikal von der gelegentlich etwas parfümiert anmutenden Ästhetik des Frühwerks unterschied. Unbestreitbar war hier ein neuer poetischer Ton gefunden. Allerdings lassen sich auch Schwächen in der Motivation der Figuren nicht leugnen: die Treue wird eher behauptet als demonstriert, die Fabel berauscht sich an ihrer eigenen Grausamkeit, das Dramenende erneuert jene Verkettung der Gewalt, deren Mechanismus doch Sophokles bereits bloßgelegt hatte, und über die Deutung von Elektras Tanz herrscht heute noch Dissens.[12] Bei allem Respekt für die dramatische und theatralische Innovation des Textes war der offenkundige Barbarismus doch zu befremdlich, und die mythische Fabel von Vaterliebe und Mutterhass in dieser archaischen Variante mit der psychologischen Realität im Wien der Jahrhundertwende zumindest nicht problemlos vereinbar.

Vor diesem Hintergrund nun gewinnt das zweite große theatralische Unternehmen jener Jahre, der *Jedermann* seine Plastizität. Auch der *Jedermann* beantwortet die Frage, die Hofmannsthal sich in den *Ad me ipsum* überschriebenen Aufzeichnungen stellte: wie wohl der Weg zum Sozialen vorzustellen und vor allem theatralisch umzusetzen sei. In der *Elektra* fällt diese Antwort so düster aus, dass ihr gewissermaßen vor sich selbst graut und sie zuletzt, im „namenlosen“[13] Tanz der Elektra, ihre eigene Ratlosigkeit einbekennt. Der *Jedermann* sucht gleichfalls sein Heil in der Vergangenheit, aber einer weniger weit entfernten, in der des christlichen Mittelalters, und findet eine Antwort im Vertrauen auf Gottes unerschöpfliche Gnade. „Christliche Restauration“, lautete daher der immer wieder erhobene Vorwurf gegen die konservative Wende des assimilierten Juden Hofmannsthal, sogar vom Ideologieschub eines heimatlos Gewordenen war die Rede.[14] Tatsächlich geht es im *Jedermann* vor allem um den Versuch, unter Rückgriff auf eine bewährte Tradition dem ästhetischen Ungenügen der zeitgenössischen Dramatik aufzuhelfen. Mag es sich beim Stoff auch, wie Hofmannsthal eher abwiegelnd bemerkt, um ein „fremdes Gebilde entlegener Herkunft“[15] handeln, so lässt sich

---

[12] Ausführlicher dazu Hans Richard Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fi n de siècle. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 131-160.
[13] Hugo von Hofmannsthal: Elektra. Dramen II. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Franfurt/Main 1979, S. 185-241, hier S. 233.
[14] Vgl. dazu Andres Müry: Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults 1920-2001ff. Salzburg, München 2001, S. 17, 25 u. 27.
[15] Hugo von Hofmannsthal: Das Spiel vor der Menge. In: Dramen III, S. 103-106, hier S. 103.

an ihm doch zeigen, wie ein anspruchsvolles Theater auch für ein breites Publikum möglich ist, um der Forderung gerecht zu werden, ‚dem atmenden Tage pflichtschuldig seinen Hofdienst zu tun', also: politisch wirksam zu sein.[16] Die lyrische Gefälligkeit des symbolistischen Stimmungstheaters wird zwar verabschiedet, sein Grundgedanke aber, dass Theater im Ritus wurzelt, wird beibehalten: es geht im *Jedermann* um die Erneuerung dieses rituellen Sinns, um die szenische Vergegenwärtigung von Elementarerfahrungen, wie sie Maurice Maeterlinck, darin europaweit vorbildlich für das Drama der Jahrhundertwende, gewiss nicht zufällig an der Begegnung des Menschen mit dem Tod entwickelt hat.[17] Die Figuren eines so verstandenen Theaters sind keine plastischen Individuen, sondern allegorische Gestalten, die kein Schicksal erleiden und darstellen, sondern die „zeichenhaft Elementar- und Grenzsituationen"[18] vermitteln sollen. An die Stelle von äußerer dramatischer Aktion treten gebärdenhaft präsentierte Seelenlandschaften, holzschnittartig zugeschnittene Konflikte. Von Requisiten wird sparsam Gebrauch gemacht, fast schon wie im Brechtschen Verfremdungstheater dient der seltene Einsatz eines einzelnen Gegenstandes, etwa eines Tisches, dazu, jede Magie der Bühne und jeden dramatischen Illusionismus ostentativ zu unterminieren.

Aber während bei Maeterlinck die Wucht des Todes den Protagonisten die Sprache verschlägt, findet sie im *Jedermann* zu einem Ausdruck, der ihrem Anliegen auch phonetisch zu Nachdruck verhilft, oder, um es mit einer modernen Vokabel zu sagen: Hofmannsthal hat für sie einen eigenen, charakteristischen Sound geprägt: Es ist eine altertümelnde Sprache, die er aus Umgangston, Dialekt, Volksstück und Mittelhochdeutsch zusammengeleimt hat, in dem er archaisierende, mundartlich und eigenschöpferische Wendungen miteinander verband,[19] ein Idiom, in dem er alle seine Figuren sprechen lässt, Jedermann so gut wie den lieben Gott, den Tod und den Teufel. Die vordergründige Schlichtheit dieser Sprache stimmt zusammen mit dem Vorhaben, einer Zeit ohne metaphysischen Trost wieder an eine elementare Tradition des Religiösen heranzuführen: was im Fall der *Elektra* der Mythos

---

[16] Vgl. dazu Ursula Renner: Hofmannsthals *Jedermann*. „Die Allegorie des Dieners Mammon" zwischen Tradition und Moderne. In: Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater: „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle." Hg. von Peter Csobadi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Franz V. Spechler, Salzburg 1992, S. 435-448.
[17] Vgl. dazu Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas 1880-1950. 10. Auflage. Frankfurt/Main 1974.
[18] Diese und die folgenden Überlegungen zur Relevanz des symbolistischen Theaters für den *Jedermann* nach Ursula Renner, a.a.O., S. 439.
[19] Vgl. Heinz Rölleke: 70 Jahre Salzburger Festspiele. Hugo von Hofmannsthals *Jedermann* – ein altes Spiel vom modernen Melancholiker. In: Aus dem Antiquariat 1990, S. 229-239, hier S. 232.

leistete, wird hier, im *Jedermann*, der christlichen Religion abverlangt bzw. anvertraut. Seine Protagonisten sollen „ein Allgemeines, Menschliches, Gültiges vor Augen führen und zwar in einer Zeit, in der gerade solche Grundwerte in den Mahlstrom der Nivellierung geraten sind.“[20] Allerdings verzichtet Hofmannsthal nun explizit auf jeden dramatischen Illusionismus und seine Vorzüge einer affektiv geladenen Handlung, der die Zuschauer, voller Anteilnahme am Schicksal der Protagonisten, gebannt folgen. Hofmannsthal hingegen kehrt zur wenig einladenden Form der Allegorie zurück – und erschrieb seinem Stück gerade mit dieser dramaturgischen Entscheidung, auf Wirkung zu verzichten, seine enorme theatralische Wirkung.

Nicht zuletzt der Unterschied zwischen der frühen, noch in Prosa gehaltenen Fassung des *Jedermann* und der schließlich endgültigen, versifizierten Form macht Hofmannsthals Absage an die frühe Bühnenästhetik sichtbar: In der Prosafassung von 1905 – also 6 Jahre vor dem ‚endgültigen' *Jedermann* – ist noch die ganze, eigentümlich haltlose Ästhetik des Frühwerks präsent. Der Tod wird noch nicht christlich verstanden, sondern als schaurige Erfahrung der Dunkelheit und des Nichts, die zu elegischen Reflexionen über das Schicksal des Menschen einlädt, dem Sinnieren des lyrischen ich in den *Terzinen über die Vergänglichkeit* oder den Betrachtungen Gianninos in *Der Tod des Tizians* vergleichbar. Solche Meditationen über Leben und Tod trösten sich mit einer vitalistischen All-Einheitsphantasie, wo es kein wirkliches Sterben und Vergehen gibt, auch keinen Himmel und keine Hölle, sondern wo im „Weben der Welt“, ein „unaufhaltsame[s] Hingleiten, diese[s] lautlose, süße Sichverzehren“[21] die Welt der Erscheinungen verändern mag, die Substanzen aber unverändert belässt. Wenn doch der Tod ernst genommen wird, in der Gestalt vom grausamen Schnitter, der in der Mitte des Lebens sein Opfer anfällt, wird dies hier ganz ähnlich übrigens wie in Hofmannsthals frühem Drama *Alkestis* (1893/94) zum Anlass, mit dem Tod um Stundung zu feilschen. Erst heißt es „Leben! Leben! Ein Jahr! Einen Monat! einen Monat noch!“[22], dann, nachdem der Tod sich unerbittlich zeigt, „Einen Monat, eine Woche, einen Tag! Bis morgen abend leben!“[23] Wie in *Alkestis* ist es auch hier eine kreatürliche Daseinsnot, die das Handeln der Protagonisten bestimmt, die lähmende Erfahrung des bevorstehenden Todes, vor der die Idee des Lebens ihren Wert empfängt – mit der religiösen Dimensionierung des Stoffes in der endgültigen Fassung des Jedermanns hat dies jedoch noch nichts zu tun.

---

[20] Renner, S. 441. Renner bezieht sich hier auf Absichtserklärungen Hofmannsthals in Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freuen Deutschen Hochstift, hg. von R. Hirsch u.a., Bd IX: Dramen 7: Jedermann, hg. von Heinz Rölleke, Frankfurt/Main 1990, S. 261.
[21] Hugo von Hofmannsthal: Frühe Fassung (1905). In: Dramen III, S. 75-88, hier S. 77.
[22] Ebd., S. 80
[23] Ebd.

Der *Jedermann* von 1911, obwohl in lyrische Form gebracht, hat nichts von der gesuchten Ästhetik der Prosafassung. Er ist, mag er auch im Detail vielen Traditionssträngen folgen, ein Werk aus einem Guss. Ich erspare mir hier die überall leicht nachlesbaren Informationen über die Vorgeschichte des Stücks, über Hofmannsthals produktive Anleihen am englischen *morality play*, an Hans Sachs' *Comedi von dem reichen sterbenden Menschen, der Hecastus genannt*, auch am neulateinischen Schuldrama *Hecastus* und damit auch eine Erörterung der von Hofmannsthal selbst ventilierten Frage, ob er nur ein Bearbeiter oder tatsächlich der Autor des Stückes sei – ohne jeden Zweifel ist der *Jedermann* ein Stück von Hofmannsthal. Die Handlung des *Spiel[s] vom Sterben des reichen Mannes* muss wohl kaum in Erinnerung gerufen werden, lediglich an die Abfolge der Stationen sei erinnert. Der reiche Jedermann, ein Mann in den besten Jahren, begegnet dem in Not geratenen Nachbar, den er mit einem Schilling abspeist, dann einem zur Kerkerhaft verurteilten, an dessen Schicksal er mittelbar Mitschuld trägt, seiner besorgten Mutter, der lebenslustigen Buhlschaft, den Freunden und Verwandten auf einem Festbankett; nach einigen trüben Vorahnungen erscheint der Tod und fordert Jedermann an, ihn vor Gottes Thron zu begleiten. Jedermann bittet um Aufschub, eine Stunde wird ihm zugestanden, die er mit der Suche nach Begleitern und Fürbittern vergeudet. Schließlich muss er erkennen, dass ihm, was bislang Sinn des Lebens war, der Mammon, der angehäufte Reichtum, wenig nützen kann; nur die gebrechliche Gestalt seiner Werke, freilich so schwach, dass sie kaum auf eigenen Beinen zu stehen vermag, ist willens, ihn zu begleiten; erst nachdem sich ihr der Glaube zur Seite stellt und Jedermann vom Sinn des christlichen Erlösungsopfers überzeugt, kann dieser, nun einigermaßen gefasst im Bewusstsein göttlicher Gnade, den Weg zum göttlichen Richter antreten.

Jedermann ist wirklich jeder Mann: *tua res agitur*, es geht um Dich, Deine Sache wird hier verhandelt, das ist dem Stück mit seinem schlichten Titel gewissermaßen als implizite Überschrift mitgegeben. Wiewohl in altertümelnder und zugleich künstlicher Sprache geschrieben (und gesprochen), enthält der *Jedermann* eine gallige Gegenwartsdiagnose. Sie gelangt zum Ausdruck in einer der originellsten Rollen des deutschen Theaters, durchaus der des Mephistopheles vergleichbar, nämlich der Figur des *Mammon*, jenes in der Schatztruhe lebenden Geistes, der in seinen gewitzten Repliken auf Jedermanns Vorhaltungen Ansätze zu einer bestechend präzisen Analyse der modernen Geldwirtschaft vorlegt.

Hofmannsthal hat, wie wir unter anderem auch aus den Tagebüchern von Harry Graf Kessler erfahren,[24] intensiv Georg Simmels *Philosophie des Geldes* studiert. Das in Hofmannsthals

[24] Harry Graf Kessler: Das Tagebuch 1880-1937, Vierter Band: 1908-1914, hg. von Jörg Schuster, Stuttgart 2005, S. 193 (31.10.1906)

Bibliothek erhaltene Exemplar von Simmels Buch weist intensive Lesespuren auf.[25] Simmel sieht recht optimistisch die Aufgabe des Geldes darin, in einer von Beziehungslosigkeit geprägten Welt Beziehungen zu stiften: „Als Wert-Ausgleicher und Tauschmittel von unbedingter Allgemeinheit hat das Geld die Kraft, alles mit allem in Beziehung zu setzen. Das Geld nimmt den Dingen und auch den Menschen die gegenseitige Unzugänglichkeit. Es führt sie aus ihrer ursprünglichen Isolierung in Beziehung, Vergleichbarkeit, Wechselwirkung über.“[26]

Aber gerade in seiner Eigenschaft, alles mit allem in Beziehung zu setzen, erscheint Geld für Hofmannsthal als Allegorie der seelenlosen modernen Welt, die von einem umfassenden Relativismus ergriffen ist. Geld, ursprünglich doch nur das konvertible Äquivalent zwischen unterschiedlichen Werten, hat selbst die Bedeutung des letzten Wertes angenommen. Wenn Werte, was Simmel nicht anders sieht, ursprünglich nur durch subjektive Handlungen erbracht werden können, durch „Werke“ in der Sprache des *Jedermann*, diese aber unter dem Regiment des Geldes zu verrechenbaren Leistungen werden, droht sich das Normensystem einer Gesellschaft in eine Buchführung von Soll und Haben aufzulösen.

Mit dem Geld als universellem Äquivalent ist nicht nur der ursprüngliche Tausch Güter gegen Naturalien etc. abgelöst worden, sondern sind auch Dienstleistungen käuflich geworden. „Da ist kein Ding zu hoch noch fest / Das sich um Geld nicht kaufen lässt.“ (20)[27] Wer Geld hat, für den gilt: „gewünscht ist schon getan.“ (14) Menschliche Schicksale, Fürsorgepflichten, Anteilnahme, Verbindlichkeit und Bringschulden erscheinen nun in Gestalt seelenloser Zahlen: was menschliche Schuld ist, wird als numerischer Betrag ausgewiesen, was aber andererseits als numerischer Betrag erscheint, kann kein existenzielles Gewicht mehr beanspruchen. Hinter den Zahlen verbergen sich erschütternde Schicksale, die, wer in Zahlen denkt, nicht als Schicksale, sondern eben nur als Ziffern wahrnimmt: Der Reiche mag glauben, redlich über sein Vermögen zu gebieten, aber übt gnadenlos Macht über andere aus: „Denn“ – so Hofmannsthal in seinem Aufsatz über den *Jedermann* – „das Geldwesen ist ein solches allverfangendes Netz, dass irgendwie ein jeder Reiche der Gläubiger und Fronherr jedes Armen ist. Der Reiche meint, er rührt keinen Finger, und doch schickt er bei Tag und

[25] Vgl. Vgl. Heinz Rölleke: Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann*. In: Dramen des 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Stuttgart 1998, S. 93-108, hier S. 105.
[26] Georg Simmel: Philosophie des Geldes, nach Richard Reichensperger: Georg Simmel: Philosophie des Geldes. In: Literatur um 1900. Texte der Jahrhundertwende neu gelesen. Hg. von Cornelia Niedermeier und Karl Wagner. Köln, Weimar, Wien 2001, S. 109-114, hier S. 112.
[27] Ich zitiere den Jedermann im laufenden Text parenthetisch nach dem Abdruck in der Ausgabe der Gesammelten Werke, Dramen III, S. 9-72.

Nacht Hunderte in den Frondienst.“[28] Szenen wie der Auftritt des armen Nachbarn, des Schuldknechts und vor allem des Mammon hat Hofmannsthal nicht in den Vorlagen erfunden – sie sind von ihm eigens geschrieben worden, um die fatale Dimension der im Geld verkörperten Seelenlosigkeit seines Zeitalters zu veranschaulichen.[29]

Jedermann glaubt, gerade wegen des Äquivalentchakters des Geldes Anspruch auf ein „höher Ansehen“ (20) zu haben, denn statt des „niederen Tausches und Kramens“ (20) werde der Mensch durch die Demonstration des erwirtschafteten Reichtums „schier einer kleinen Gottheit gleich“ (20). Eben diese Universalisierung des Geldes führt in letzter Konsequenz zur Vergottung des Mammons und damit zur Blasphemie. Im Vorwurf von des Schuldknechts Weib, an Jedermann gerichtet, wird diese Vergottung des Geldes ausdrücklich angesprochen. „Gibst da dem Mammonsbeutel Ehr,/ Als obs das Tabernakel wär.“ (21) Während das Neue Testament – etwa im Römerbrief – von einer durch Gott sanktionierten Obrigkeit spricht, hält der vom Geld verblendete Jedermann sogar das göttliche Gesetz in letzter Instanz für käuflich:

> Du kaufst das Land mitsamt dem Knecht,
> Ja, von des Kaisers verbrieftem Recht,
> Das alle Zeit unschätzbar ist
> Und eingesetzt von Jesus Christ,
> Davon ist ein gerechtsam Teil
> Für Geld halt allerwegen feil,
> Darüber weiß ich keine Gewalt,
> Vor der muß jeglicher sich neigen
> Und muß die Reverenz bezeigen,
> dem, was ich da in Händen halt. (20f,)

Wer so denkt, tut allenfalls, darauf hat bereits Ursula Renner verweisen, aus Bequemlichkeit Gutes.[30]

Das Geld ist nicht nur die Ursache der Egalisierung und Vergleichgültigung menschlicher Beziehungen, es ist auch deren Symbol, und der Mammon seine allegorische Gestalt. Denn dieser Mammon, der nach Hofmannsthals Absicht „ein verlarvter Dämon und stärker als ein Herr ist, und sich als den Herrn seines Herrn offenbart“[31], demonstriert den Fetischcharakter des Geldes, den es in der modernen Gesellschaft angenommen hat. Georg Simmels Analysen, die die Versatilität des Geldverkehrs loben, übersehen, was Hofmannsthals an der Beziehung von Jedermann und Mammon nachweist: eine Dialektik, in der die Positionen von Herr und

---

[28] Hugo von Hofmannsthal: Das alte Spiel vom Jedermann. In: Dramen III, S. 89-102.
[29] Vgl. Heinz Rölleke: Hugo von Hofmannsthal: Jedermann, a.a.O., S. 101.
[30] Renner, a.a.O., 446.
[31] Hofmannsthal, Das alte Spiel von Jedermann, a.a.O.,

Knecht unversehens wechseln: „Was wir besitzen sollten, das besitzt uns, und was das Mittel aller Mittel ist, das Geld, wird uns in dämonischer Verkehrtheit zum Zweck der Zwecke.“[32]

Der Jedermann, der glaubt, ein unverrückbares Anrecht auf das Geld zu haben, muss sich von Mammon eines besseren belehren lassen:

> MAMMON: Ich steh gar groß, du zwergisch klein.
> Du Kleiner wirst wohl sein der Knecht.
> Und dünkts Dich, anders wärs gewesen,
> das war ein Trug und Narrenwesen.
> JEDERMANN: Hab dich gehabt zu meim Befehl.
> MAMMON: Und ich regiert in Deiner Seel.
> JEDERMANN: Warst mir zu Diensten in Haus und Gassen.
> MAMMON: Ja, Dich am Schnürl tanzen lassen.
> JEDERMANN: Warst mein leibeigner Knecht und Sklav.
> MAMMON: Nein, Du mein Hampelmann recht brav. usf. (56)

Das Bekenntnis zum Besitz statt zum Leben, zum Haben statt zum Sein hat Jedermann zum Hampelmann gemacht. Wegen dieser so kritisch gesehenen Funktion des Geldes nicht allein als Einfallstor einer umfassenden Nivellierung, sondern auch als Ausdruck einer Hierarchie, in der Neureiche eine soziale Macht reklamieren, zu der sie nicht durch Tradition berechtig sind, scheinen mit neben Simmels Philosophie des Geldes auch Thorsten Veblens Studie *The Theory of the leisure class,* die *Theorie der feinen Leute,* als Quelle für Hofmannsthals skeptischer Autopsie einer vom Dämon Geld beherrschten Gesellschaft möglich. Ob Hofmannsthal tatsächlich Veblen gelesen hat, weiß ich nicht, aber dieser amüsante Klassiker der modernen Gesellschaftstheorie dürfte ihm nicht unbekannt geblieben sein. Auf jeden Fall demonstrieren Hofmannsthals Reiche im *Jedermann*, was Veblen in seiner originellen Studie als typisches Verhalten der Geldaristokratie Amerikas beschreibt: Statt sich an der produktiven Vermehrung gesellschaftlichen Reichtums zu beteiligen, führt die Oberschicht ein Parasitendasein, indem sie Geld ansammelt und durch ihren übermäßig großen Besitz von Konsumgütern den Lebensstandard der Ärmeren drückt. Was die Reichen besitzen, verdanken sie ihrer Rücksichtslosigkeit. Sorgte in früheren Zeiten heldenhaftes Verhalten für soziales Prestige und erlaubte dieses dann einen demonstrativem Müßiggang als Belohnung für geleistete Taten und als Dokumentation eines besonderen sozialen Ranges, hat sich in der modernen Geldaristokratie nur noch der ostentative augenfällige Konsum – *conspicious consumption* lautet Veblens Formel – erhalten, mit der die Reichen eine nicht durch eigene Leistung begründete soziale Überlegenheit behaupten. Der Reiche zeigt seinen Reichtum durch demonstrativen Müßiggang, der auch noch durch Varianten stellvertretenden Müßiggang augenfällig gemacht wird, wenn die Dienerschaft und die Geliebten – die

[32] Ebd.

Buhlschaften – der Reichen ihrerseits durch den demonstrativen Umgang mit dem von ihm erhaltenen Reichtum ihre Partizipation an seiner Welt behaupten und sich gleichfalls jeder nützlichen sozialen Tätigkeit enthalten:

> Mein Haus hat ein gut Ansehn, das ist wahr,
> Steht stattlich da, vornehm und reich,
> Kommt in der Stadt kein anderes gleich.
> Hab drin köstlichen Hausrat die Meng,
> Viele Truhe, viele Spind,
> Dazu ein großes Hausgesind,
> Einen schönen Schatz von gutem Geld
> Und vor den Toren manch Stück Feld,
> Auch Landsitz, Meierhöf' voll Vieh usf. (13)

Natürlich gehört zum ostentativen Müßiggang auch die Klage der Reichen, wie teuer die Bewahrung und Erhaltung des Besitzes sei:

> Auch kosten mich meine Häuser gar viel
> Pferd Halten, Hund und Hausgesind
> Und was die andern Dinge sind,
> Die alleweil zu der Sach gehören,
> Lustgärten, Fischteich, Jagdgeheg. (16)

Nur das Beste ist gut genug, Verschwendung tritt an die Stelle von Lebensfreude. Ein charakteristisches Beispiel ist die Festgesellschaft in der Bankettszene.

Wer über alles verfügt, dem gehört zuletzt nichts, weil er, der sich alles kaufen kann, bindungslos ist: die Omnipotenz ist die Kehrseite einer seelischen Öde, die sich in der *acedia*, die Melancholie, niederschlägt. Hofmannsthal hat in Robert Burtons *Anatomy of Melancholy* von 1621, einem Bestseller des Barockzeitalters, eine Fülle melancholischer Phänomene studieren und in seinen Jedermann integrieren können: die Trockenheit des Hirns und die Dickflüssigkeit des Blutes, gegen die ein mit Kräutern versetzter und aufgewärmter Wein und muntere Musik helfen sollen. Wer nur das Geld zum Horizont hat, wird ein ruheloser Wanderer, den Verfluchten wie Don Juan und Ahasver, dem ewigen Juden vergleichbar.[33] Wie der klassische Melancholiker sieht auch Jedermann sein Hirn von giftigen Dämpfen aufgequollen, sein Blick ist „starr und fürchterlich", finstere Vorahnungen bemächtigen sich seiner, er wird von bangen Todesängsten gequält, vom Gefühl der Nichtigkeit des Lebens erfasst, die schönen Lippen seiner Bihlschaft bedeuten ihm nichts mehr, hinter der glänzenden und lockenden Erscheinung der Venus sieht er den Verfall der Welt. Die Seelenlosigkeit des Geldes und die Schwermut dessen, der es besitzt, sind die beiden Seiten jener Münze, um die sich im *Jedermann* die Welt dreht.

---

[33] Vgl. Vgl. Erwin Kobel: Hugo von Hofmannsthal. Berlin 1970, S. 230.

Das Geld also, mag es sich auch als sakraler Wert ausnehmen, hat aber, eben daran will Hofmannsthal erinnern, keine Erlösungsqualitäten. Der Tod kann eben nicht ausgetauscht oder vertreten werden: „Hie wird kein zweites Mal gelebt“ (61), Der Tod muss, das erinnert an Rilkes Todesvorstellung, von jedem selbst geleistet werden. Hier kommt nun die dramatische Krisenintervention Hofmannsthals ins Spiel, mit der er, um eine zeitgenössische Rezension zu zitieren, „in ärgster Zeit, unser armes Österreich um eine Schönheit reicher gemacht“[34] hat. Der *Jedermann* soll den „unsäglich gebrochene Zuständen“ der eigenen Zeit „ein ungebrochenes Weltverhältnis“ entgegenstellen.[35] Dieses ungebrochene, authentische, nicht mit sich selbst zerfallene Denken glaubt Hofmannsthal in einer elementaren Frömmigkeit zu finden. Jedermann bereut, durchaus eindringlich:

> So wollt ich ganz zernichtet sein,
> Wie an dem ganzen Wesen mein
> Nit eine Fieber jetzt nit schreit
> Vor tiefer Reu und wildem Leid.
> Zurück! Und kann nit! Noch einmal!
> Und kommt nit wieder! Graus und Qual!
> Hie wird kein zweites Mal gelebt! (61)

Eine Wiederholung des Lebens, eine Vermeidung der Fehler ist nicht möglich – das ist die Ohnmacht der Reue.[36] Wie Ödipus, der sehend gewordene, will sich auch Jedermann die Augen ausreißen („O könnt ich sie ausreißen beid,/ Mir wär im Dunkeln nit so bang, / Als da sie mich zu bitterm Leid/ Falsch han geführt mein Leben lang.“ [77]). Theologisch gesehen handelt es sich bei Jedermanns Reue um die wahrhaftige *atritio*, die Reue angesichts begangener Fehler und eines verpfuschten Lebens im Unterschied zur *contritio*, der Reue angesichts drohender Strafen.[37] Aus der tief empfundenen Reue Jedermanns steigt der Glaube empor und damit die Einsicht in die Gnade Gottes, der durch seinen Martertod am Kreuz „des Vaters Zorn zunicht gemacht“ (63) und alle Schuld bereits „vorausbezahlt“ (69) hat:

> Gott hat geworfen in die Schal
> Sein Opfertod und Marterqual
> Und Jedermanns Schuldigkeit
> Vorausbezahlt in Ewigkeit.(69)

Dieser Wandel vom hochmütigen Reichen zum reuigen Sünder, vom Missetäter zum gläubigen Diener Gottes, der nun, wie der um eine Seele geprellte Teufel erbost anmerkt, „in

---

[34] Raoul Auernheimer, zit. nach Ulrike Tanzer: Das Spiel von Geld und Moral. Hugo von Hofmannsthals und Felix Mitterers *Jedermann*-Bearbeitungen. In: From Perinet to Jelinek. Viennese Theatre in the Political and Intellectual Kontext, Oxford, Bern 2001, S. 229-241, hier S. 233.
[35] Hugo von Hofmannsthal, Das Spiel vor der Menge, a.a.O., S. 106.
[36] Vgl. Kobel, Hofmannsthal. Berlin 1970, S. 226.
[37] Vgl. dazu das im Anhang dokumentierte Gespräch zwischen Peter Stein, Gert Voss und Domkapitular Johannes Neuhardt von 1995. In: Andres Müry: Jedermann darf nicht sterben. Geschichte eines Salzburger Kults. 1920-2001ff. Salzburg, München 2001, S. 136-153, hier S. 145.

einem weißen Hemd/ Erzheuchlerisch und ganz verschämt“ (77) seinen Weg in die ewige Seligkeit antritt, geht arg schnell vonstatten – das ist nicht nur vom Teufel, sondern auch von der Forschung und Schriftstellerkollegen immer wieder moniert worden. Schnitzler etwa notierte in seinem Tagebuch: „*Jedermann*. Erste Hälfte fesselte mich wieder sehr – dann kam Langeweile, ja Widerwille.“[38] In einem Brief von Rudolf Alexander Schröder werden ganz ähnliche Einwände von Rudolf Borchardt mitgeteilt: „Borchardt erklärte Hofmannsthal, warum auf dem Höhepunkt der Charakterwendung des Helden die Rezitierung des Glaubensbekenntnisses eine nicht hinlängliche und auch dramatisch unzureichende Bezeichnung seiner inneren Wandlung ist.“[39] Dass der Tod, ähnlich wie im Frühwerk, durch seine Anwesenheit das Leben schöner und erhabener macht und so geradezu zum Katalysator einer seelischen Umkehr werden kann, ist zwar als Absichtserklärung Hofmannsthals dokumentiert,[40] aber nicht überzeugend durchgeführt. Als sich Jedermann zum Glauben entschließt, ist ihm, als wäre er neugeboren. In einem „Nu“, dem mystischen Augenblick der Gotteserfahrung, vollzieht sich Jedermanns Wandlung. Das ist angesichts der Gründlichkeit, mit der Hofmannsthal die fatale Gleichgültigkeit seiner Zeit, den alltäglichen Zynismus und die wechselseitige Geringschätzung gestaltet hat, dramatisch nicht wirklich zufriedenstellend gelöst. Es mag einem religiösen Anspruch genügen, aber keinem literarischen – und kann auch in religiöser Hinsicht nicht unwidersprochen bleiben, wenn hier, abweichend vom Bibelwort, das Kamel zuletzt doch durchs Nadelöhr geht.

---

[38] Arthur Schnitzler: 18.Dez. 1913. Zit. nach H.v. Hofmannsthal, SW IX, S. 275.
[39] Zit. nach Rudolf Hirsch: *Jedermann* - ein überfordertes Welttheater? In: Hofmannsthal-Blätter 26 (1982), S. 81-85, hier S. 82.
[40] Vgl. den Kommentar von Heinz Rölleke, in SW IX, S. 146f.