

Mathias Mayer. Die Versteinerung der Liebe und der belebende Schatten des Todes. Die Kaiserin als Hauptfigur in der »Frau ohne Schatten«

Die Frau ohne Schatten, die Tochter des Geisterkönigs Keikobad, ist in der nach ihr benannten Oper nicht die einzige Gestalt, die am Ende die menschliche Existenz als ganze, in Erniedrigung und Erhabenheit, erfahren hat. Auch ihr Mann, der Kaiser der südöstlichen Inseln, sowie das Färberpaar haben mit der Anerkennung ihrer Ehepartner in ihrer Eigenheit den Weg zu sich selbst gefunden. Zwar ist die Kaiserin als zunächst halb-menschliches Geisterwesen dem Kaiser und dem Menschenpaar unterlegen. Doch verdanken diese drei am Ende ihre Teilnahme am Glück des gewonnenen Schattens nicht ihrem eigenen Einsatz, sondern der Kaiserin, die auf den ausgehandelten Schatten verzichtet und damit die Prüfung besteht: Sie darf nicht der Versuchung erliegen, mit dem fremden Schatten der Färberin den eigenen Mann, den Kaiser, vor der Versteinerung bewahren zu wollen. Sie würde damit den Wunsch des Färbers nach Kindern hintertreiben. Ihr überraschender Verzicht auf den Schatten schenkt beiden Paaren Leben und Zukunft. Vor allem der selbsthaft-eigensüchtige Kaiser, der seiner Frau nicht den Knoten des Herzens zu lösen vermochte (»Deines Herzens Knoten / hat er dir nicht gelöst, / ein Ungebornes / trägt du nicht im Schoß, / Schatten wirfst du keinen. / Des zahlt er den Preis!«), indem er sie als Beute zwar erjagt und besessen, aber nicht wirklich zum Menschen hat werden lassen können – der Kaiser wäre ohne die Kaiserin auf einer unvollkommeneren Stufe des Menschseins stehengeblieben. Über ihn schreibt Hofmannsthal an Strauss am 28. Dezember 1913: »Der Kaiser ist von den fünf Hauptfiguren des Stückes die mindest hervortretende: sein märchenhaftes Geschick, zu Stein und wieder erlöst zu werden, ist ein stärkster Zug im Bilde – seine Physiognomie ist minder individuell als typisch: der Jäger und der Liebende«. Diese Charakterisierung legt Hofmannsthal auch der Amme in den Mund, die den Kaiser geradezu haßt: »Er ist ein Jäger / und ein Verliebter, / sonst ist er nichts!«.

Dem Kaiser korrespondiert die Färberin, die sich in den eigenen Körper verschließen wollte und von Liebhabern und Reichtum träumte, aber Mutterschaft und Zeitlichkeit gleichermaßen unterdrücken wollte (»mit wissender Hand / und willigem Mund / gibst du den Schatten / uns dahin / und gehest ein / in der Freuden Beginn! / Und die Sklavinnen und die Sklaven / und die Springbrunnen und die Gärten / und Gewölbe voll Tonnen Goldes –«). Die Färberin war zwar anfangs wohl als Hauptfigur angelegt, »eine *bizarre* Frau mit einer sehr guten Seele im Grund, unbegreiflich, launisch, herrisch, und dabei doch sympathisch« (20.3.1911, an Strauss), mußte die zentrale Rolle aber dann an die Kaiserin abgeben, deren Schicksal »der Motor des Ganzen ist. Färberin, Färber sind freilich die stärksten Figuren, aber eigentlich geht es nicht um sie, ihr Schicksal ist dem Schicksal der Kaiserin subordiniert« (an Strauss, 22.4.1914).

Dabei ist der am Ende gewonnene Schatten der Kaiserin und der Färberin durchaus kein biologisches Symptom, keine Form des Schwangerschaftstestes, worauf man unglücklicherweise immer wieder,

Einen Sinn in Kindern auszubilden ist das Wichtigste: den, wahrzunehmen, daß das Göttliche sich unmittelbar in unserer Nähe offenbart. Vieles aber, das wir tun und gewähren lassen, zielt darauf ab, diesen Sinn durch Verhärtung abzutöten.

Hugo von Hofmannsthal



Margaret Macdonald-Mackintosh: Mootherhood, 1902

nicht zuletzt seit der mißverständlichen Äußerung Hofmannsthals selbst, das Geschehen der *Frau ohne Schatten* hat reduzieren wollen. In der Handlungs-Skizze, die Hofmannsthal 1919 zur Uraufführung der Oper schrieb, heißt es von der Kaiserin: »Seit sie vermählt ist, ist die zauberische Gabe, sich in ein Tier verwandeln zu können, ihr verloren, aber völlig zu den Menschen gehört sie auch noch nicht, denn sie wirft keinen Schatten, und sie fühlt sich nicht Mutter: dies ist ein und dasselbe, Zeichen und Bezeichnetes«. Ginge es in dieser Oper tatsächlich nur um die biologische Zeugung, so wäre das Werk kaum haltbar, sondern die Färberin würde ganz mit Recht sagen: »Mein Mann steht vor mir! Ei ja, mein Mann, / ich weiß, ei ja, ich weiß, was das heißt! / Bin bezahlt und gekauft, es zu wissen, / und gehalten im Haus / und gehegt und gefüttert, / damit ich es weiß, / und will es von heut ab nicht wissen, / verschwöre das Wort und das Ding!«.

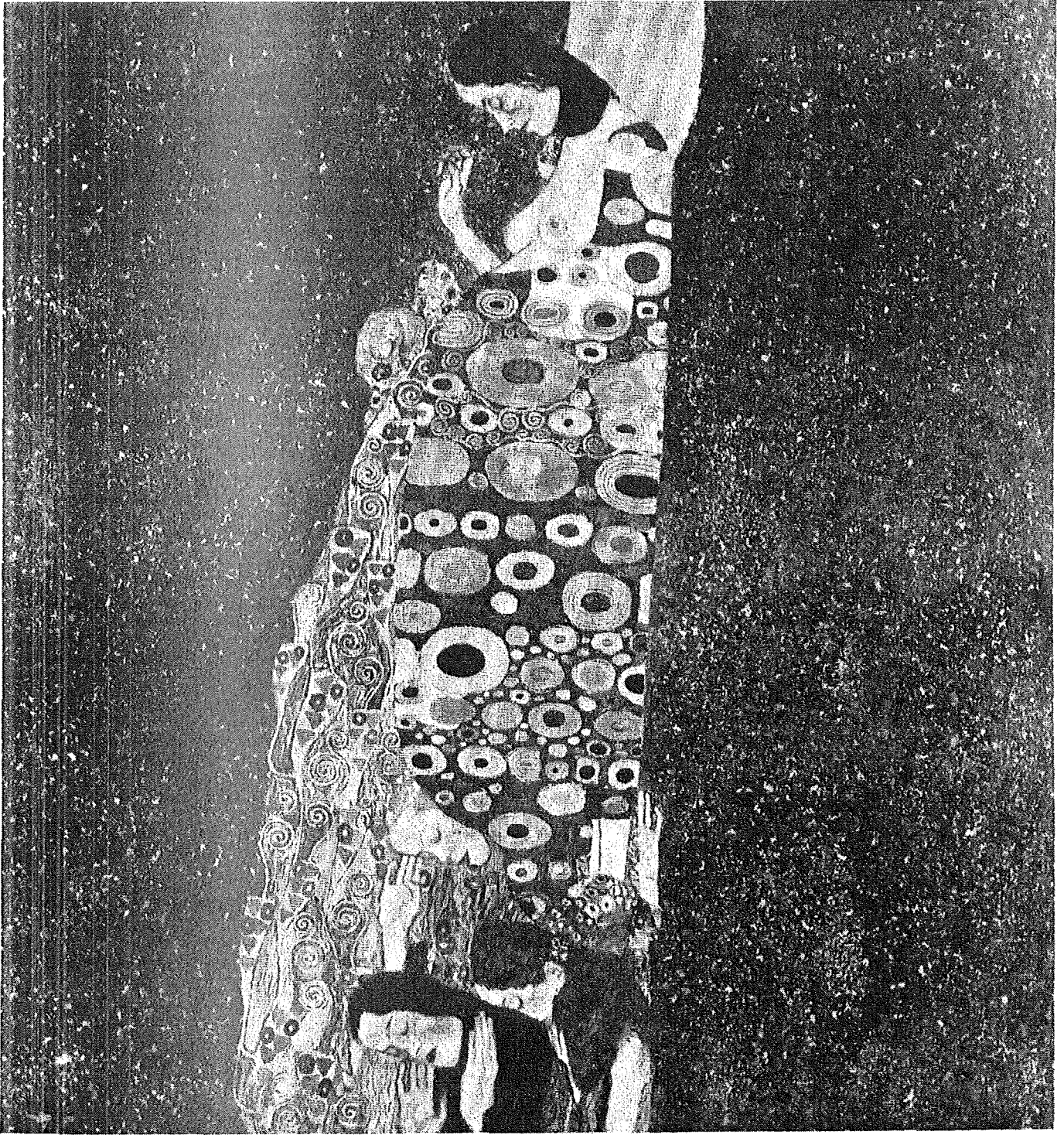
Der Schatten ist nicht Zeichen der Mutterschaft, sondern Abbild der irdisch-vergänglichen Existenz des Menschen, die mit der Geburt sich ihrer Abhängigkeit bewußt wird: Kein Mensch stammt aus sich selbst, sondern ist in die Kette der Generationen eingebunden. Keiner kann über den Schatten seiner Vergänglichkeit springen. Wer sich, wie Kaiser und Färberin, in sich selbst zurückziehen will, mißachtet das menschliche Grundgesetz der Bedingtheit, daß man seine Existenz von einem anderen empfängt, wie sich Hofmannsthal für die gleichzeitig entstehende Märchenfassung der Oper notierte. Wenn »ohne Schatten« zu sein bedeutet, des Menschlichen nicht ganz teilhaftig zu sein, so fehlen dem Kaiser und der Färberin noch sehr viel mehr zu einem Schatten als der Kaiserin, der von ihrer Mutter her die Liebe zu den Menschen eingeboren ist (»Von der Mutter her / war ihr ein Trieb / übermächtig / zu Menschen hin!«). Einzig der Färber Barak ist schon von Anfang an willens, mit dem Wunsch nach Kindern die eigene Vergänglichkeit im Kreislauf von Geburt und Tod zu bezeugen.

In den beiden Paaren stehen sich damit rein äußerlich Herren- und Dienerebene gegenüber. Auf tiefere Weise aber gehören Kaiserin und Färber als gleichsam mütterliche Gestalten zusammen, in denen der Wunsch nach dem Schatten dominiert, während Färberin und Kaiser als quasi väterliche Figuren zunächst nur das je eigene erotisch-materielle Glück im Auge haben. Die Rollen von Mutter und Vater sind nicht biologisch auf Frau und Mann verteilt, sondern angelegt nach der Bereitschaft, sich ins Ganze um den Preis der eigenen Vergänglichkeit einzureihen und dafür auch einer Ganzheit mächtig zu werden, oder sich in sich selbst zu verschließen und die menschliche Ganzheit zu versäumen. Daß die oberflächliche Konstellation der beiden Paare untergründig durch die Bindung zwischen der Kaiserin und Barak relativiert wird, belegt Hofmannsthals Rückblick aus dem Mai 1921, wo er die beiden Figuren nebeneinander stellt: »das Ganze so schön erfunden, sittlich, zum Guten führend, einheitlich in Gedanken und Gestaltung, die Gestalten so rund, der Färber, die Kaiserin, die Kinder, der Falke, soll das eine *verfehlt*e Operndichtung sein?«

Der Kaiser fröhnt dem Glück seiner eifersüchtig gehüteten Nächte und bleibt aus der Verkettung der Generationen ausgeschlossen. Hofmannsthal verwarf die zunächst vorgesehene Begegnung des Kaisers mit seiner Mutter, und auch die zentrale Szene des gleichnamigen Märchens, in der der Kaiser von seinen ungeborenen Kindern

Die besten Augenblicke sind die, in denen sich das Individuum über seine Situation im Dasein klar wird; das Gefühl kann sich steigern bis zum Magischen, und es ist ohne alles Selbstsüchtige, ohne ein Trachten.

Hugo von Hofmannsthal

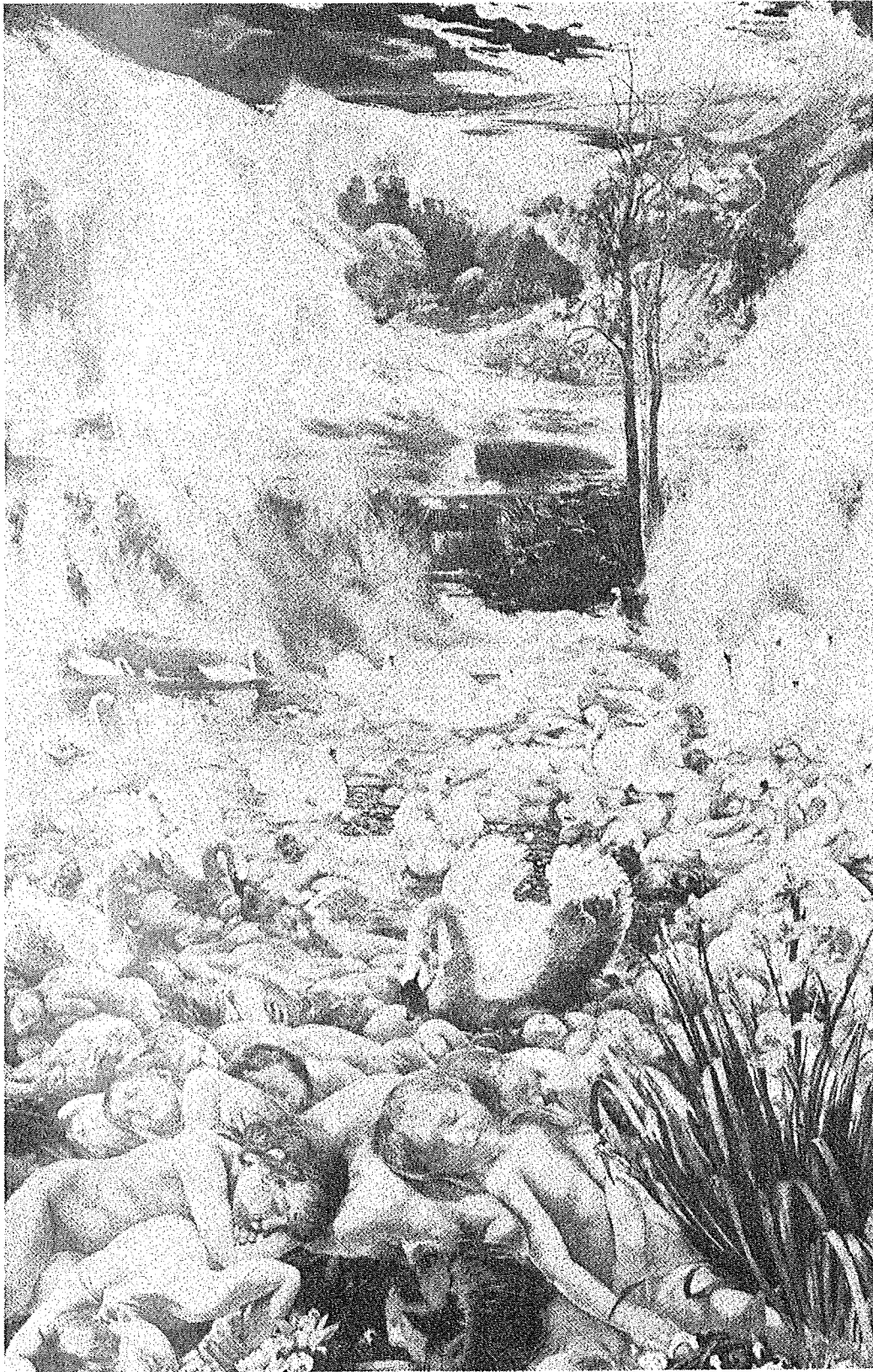


bewirtet wird, findet in der Oper keine Entsprechung. Indes ist in der Kaiserin die Bindung an die Eltern auf bezeichnende Weise betont: »Weh über sie, / die dich gebär, / und Menschensehnsucht / dir flößte ins Blut!«, sagt die menschenfeindliche Amme im dritten Akt. Dem entspricht die lebendige Erinnerung des Färbers Barak, der einzigen mit einem Namen ausgestatteten Figur der Oper, an das Haus seines Vaters: »Für dreizehn Kinder / standen die Schüsseln / dampfend von Fett – / kam noch ein Bettler, / Platz war für jeden!«

Mit dieser offenbar vom Geschlecht unabhängigen Bereitschaft, sich für den anderen aufzugeben, während die Strenge egoistisch und jähzornig sich verfestigt, ist von Hofmannsthal nicht nur eine menschliche Konstellation umrissen. Hinter der Polarität von mütterlicher Generations- und Todesbereitschaft einerseits und väterlichem Solipsismus andererseits stehen östliche und westliche Weltanschauungen, ein Widerspiel von Morgenland und Abendland, von Auflösung und Individualismus, von Liebe und Geist. Mit Händen zu greifen sind in Oper und Märchen der *Frau ohne Schatten* zunächst die Bezüge zu den Erzählungen aus 1001 Nacht, die indes den Blick auf die südöstlichen Inseln freigeben. »Die in der Dekoration waltdende Stillosigkeit, d.h. Vermischung der Anklänge verschiedener altorientalischer Stilformen, ist wohlüberlegte Absicht«, heißt es 1919 brieflich an den Komponisten. So verdankt Hofmannsthal dann die Konzeption einer dem westlichen Individualbegriff und Geist gegenüberstehenden offeneren, ganzheitlichen Seele u.a. den Japanbüchern des englischen Journalisten Lafcadio Hearn (1850–1904). Er widmete ihm einen Nachruf, in dem er die Werke dieses »höchstkultivierten, fruchtbarsten, ernsthaftesten« Journalismus die »freundliche Botschaft einer Seele an andere Seelen« nannte.

Der Essay über die *Idee der Präexistenz* aus dem Buch *Kokoro* wurde für Hofmannsthal besonders wichtig, als er im Jahre 1916 daranging, unter dem Titel *Ad me ipsum* eine summarische Deutung des eigenen Werkes unter dem Blickwinkel der *Frau ohne Schatten* zu versuchen. In diesem Essay stellt Hearn die buddhistische Seelenauffassung der des Abendlandes gegenüber: »Denn zwischen der alten abendländischen Vorstellung der Seele – beispielsweise der pythagoräischen oder platonischen – und der buddhistischen ist gar keine Ähnlichkeit vorhanden, und gerade wegen dieser Verschiedenheit erweisen sich die japanischen Glaubensformen als vernünftig. Die tiefe Verschiedenheit zwischen der althergebrachten abendländischen und der japanischen Auffassung in dieser Richtung besteht darin, daß für den Buddhisten der konventionelle Begriff von ›Seele‹, der vibrierende, durchsichtige, körperlose, innere Mensch oder Geist nicht existiert. Das orientalische Ego ist nicht individuell. Es ist nicht einmal eine ziffernmäßig auszudrückende Vielheit, wie die gnostische Seele. Es ist ein Aggregat, oder eine Zusammensetzung unfaßlicher Vielfältigkeit, die konzentrierte Summe des schöpferischen Denkens vorhergegangener, zahlloser Leben.«

Aber bereits im Jahr 1902 hatte Hofmannsthal das fiktive *Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann* entworfen, das allerdings nicht ausgeführt wurde. Es gehört wie der berühmte *Brief des Lord Chandos* in die Reihe von erfundenen Gesprächen und Briefen und analysiert die unruhige Zersplitterung des europäischen Menschen: »mit einem Theil seines Leibes der Lieb-



Léon Frédéric: Der See – das schlafende Wasser, 1897/98

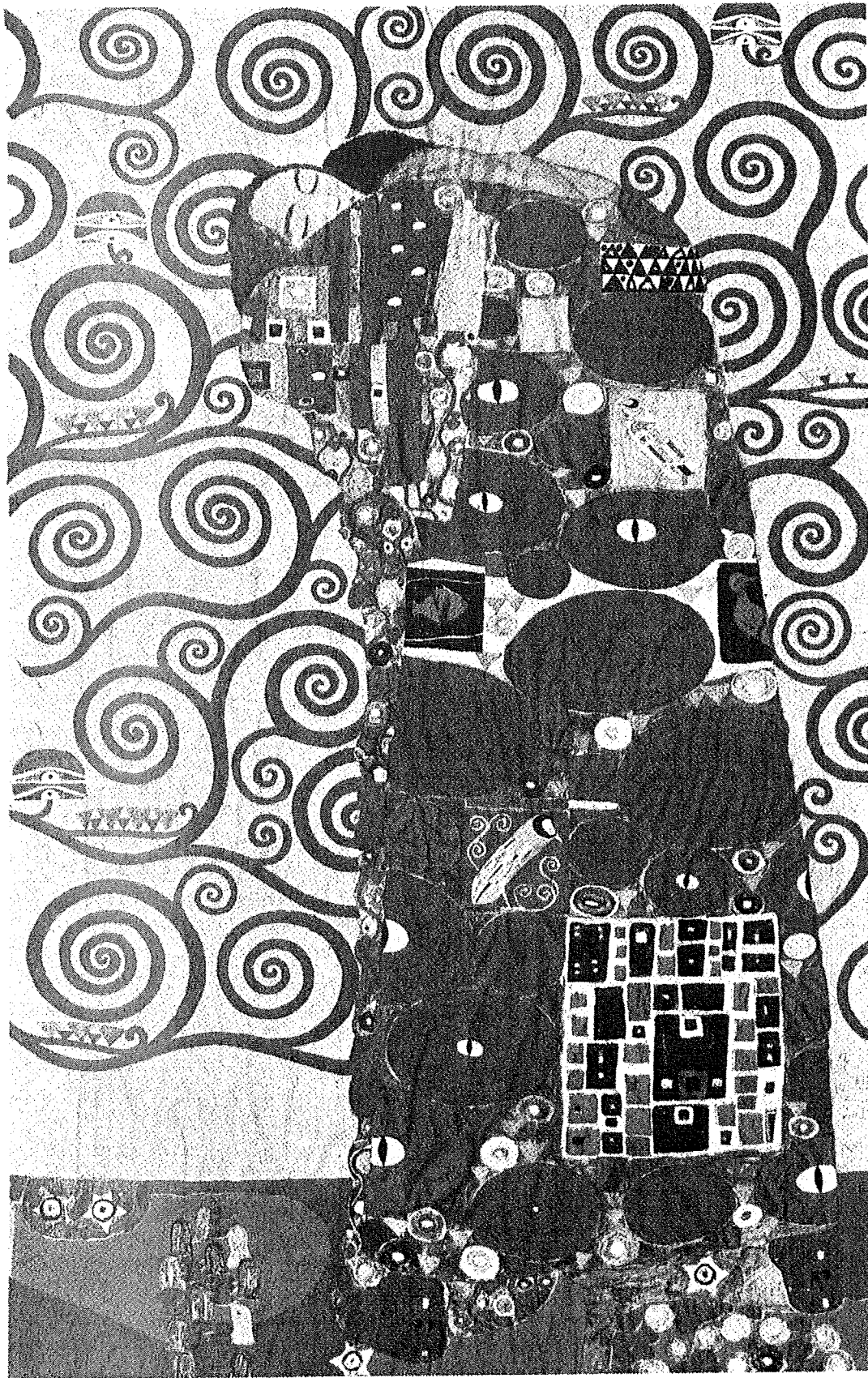
sten im Schoß liegend mit einem Theil in Todesgedanken wühlend, mit einem Geld zählend«. Von der Vergangenheit belastet, aber ohne Liebe für sie, rundet sich das europäische Dasein niemals zum Ganzen. Hofmannsthals Lieblingsmaxime – er verdankt sie dem englischen Schriftsteller Robert Steele – »The whole man must move at once« findet sich dagegen im Japanischen verwirklicht in Ganzheit und Harmonie: »Unser Leben hat Harmonie: das Horn mit dem der Trompeter zusammenbringt redet noch von dem heimathlichen Berg; Fusi Jama blickt ins Haus des Sterbenden. Der Feldherr betrachtet mit Rührung das seidene Oberkleid, an dem eine arme Frau gestickt hat. Gehe hinaus und sieh die Sterne. Athme den unausdenkbaren Duft einer Blume und in deinem Herzen wird Japan wieder aufgehen.

(Wir sind Brüder, alle eine Familie.)«

Dieser wesentlichen Geschlossenheit, die doch nicht in sich ruht, sondern für die, wie für den Kaiser (in der Märchenfassung) »die Welt in zwei getrennt ist! Nie war alles in einem!«, steht aber in Hofmannsthals weltpolitischer Seelengeographie, seiner »planetarischen Kontemporaneität«, nicht nur die fernöstliche Welt gegenüber, sondern überhaupt der asiatische Osten, der sich in einzelnen Differenzierungen von Indien über China bis Japan erstreckt. Ganz wie der japanische Edelmann empfindet auch der nach 18 Jahren aus dem fernen Osten nach Deutschland Zurückgekehrte (in der Briefnovelle *Die Briefe des Zurückgekehrten* von 1907) seine alte Heimat nicht vom »Atem des Todes, sondern des Nicht-Lebens« gespenstisch entrückt, zerteilt, uneins mit sich selbst. Die Gegenwelt tut sich hier nicht im Osten selbst auf, sondern in den Bildern van Goghs, die eine Bekehrung auslösen ähnlich der, die Rama Krischna im Indien des 19. Jahrhundert erfuhr. Auch diese Abwendung vom europäischen Individualismus, der das Individuum kein Ganzes sein läßt, und dem »Wahn der Beständigkeit«, von dem Lafcadio Hearn in seinem *Buddha*-Buch spricht, steht unter dem Motto »The whole man must move at once«.

Die paradoxe Konstitution dieses europäischen Subjektivismus, dem, wie Kaiser und Färberin, trotz seiner Geschlossenheit dennoch die Ganzheit und Rundung fehlt, hat Hofmannsthal schon Jahre vor der *Frau ohne Schatten* an einer Figur vorgeführt, die explizit als ein »Mann ohne Schatten« erscheint: Dem Kreon in *Ödipus und die Sphinx*, von dem es heißt, daß seine »Seele immer an 2 Orten zugleich sein muß« und der darüber die Chance zur Tat verpaßt, indes der fremde Abenteurer Ödipus das Rätsel der Sphinx im Nu zu lösen vermag.

Die mütterliche, nicht weibliche, Ganzheit einer Figur wie der Kaiserin oder Baraks besteht somit nicht in einer Verfestigung der Persönlichkeit, sondern entfaltet sich aus der Gelassenheit, mit der diese dem Kreislauf der Natur ausgesetzt wird. In seiner *Buddha*-Schrift läßt Hearn eine göttliche Stimme sagen: »Dem Erleuchteten sind alle Gefühle des Selbst, alle Liebe und aller Haß, aller Schmerz und alle Freude, Hoffnung und Trauer, gleich Schatten. Jugend und Alter, Schönheit und Grausigkeit, Liebliches und Häßliches sind nichts Verschiedenes. Tod und Leben sind ein und dasselbe; und Raum und Zeit bestehen nur als Schaubühne und Ordnungsfolge des ewigen Schattenspiels. Alles was in der Zeit besteht, muß vergehen.«



Gustav Klimt: *Die Erfüllung (Umarmung)*, 1905–09

Die entscheidende Probe für die Ganzheit des Lebensentwurfes liegt daher in der Aufnahme des Todes, des Schattens der Geburt und der Zeitlichkeit. Der Erfahrung dieses Schon-einmal-Gestorbenseins, der eigenen Vergänglichkeit verschließen sich die Färberin und der Kaiser, der in der Märchenfassung von seinen ungeborenen Kindern erfährt, es sei »alles zu erreichen, aber durch den Tod«. »Die Frau, die ihre Kinder aufgeopfert hat, um schön zu bleiben (und ihre Stimme zu erhalten)« wie die Färberin (so Hofmannsthal in einer frühen Aufzeichnung zur Oper), entgeht der seelischen Versteinerung so wenig wie der Kaiser seiner physischen. Dagegen sind bei Hofmannsthal diejenigen Figuren zur Erfahrung des ganzen Lebens prädestiniert, die den Schatten von Geburt und Tod annehmen. So weiß es der japanische Edelmann: »Jeder Mensch muß seine wirkliche Welt finden, diese liegt noch tiefer als die Stimmungen. Ein Weg, sie zu finden, ist wenn man schon einmal gestorben ist.«

Diese Bereitschaft teilen mit der Kaiserin und Barak etwa der Komödienheld des *Schwierigen*, der das entscheidende Erlebnis hatte, als er verschüttet und 30 Sekunden lang dem Tod vis-à-vis war, oder Sigismund im *Turm*, der von sich sagt: »Ihr sehet nicht wie die Welt ist. Nur ich, weil ich schon einmal tot war«.

Als das geheime Motto der *Frau ohne Schatten* hat Hofmannsthal verschiedentlich Goethes Wort aus den *Geheimnissen* genannt:

»Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.«

Sowenig der Schatten Zeichen der Mutterschaft ist – denn die Färberin wirft, ohne schwanger zu sein, in den ersten Bildern sehr wohl einen Schatten –, sowenig geht es hier darum, sich zur Kinderzeugung zu »überwinden«: Die alle Wesen bindende Gewalt ist nicht etwa die Unfruchtbarkeit, sondern Zeit und Tod, in deren Herrschaft der Mensch mit seiner Geburt eintritt. Die Befreiung daraus gelingt nur dem, der sich ihr willentlich ausliefert und nicht selbsthaft befangen bleibt, um ihr auszuweichen. – »Nun darf ich wieder leben« singt der vom Tod der Versteinerung auferstandene Kaiser seiner Frau entgegen, die mit dem Verzicht auf den ausgehandelten Schatten sich nicht, wie die Färberin, für Schönheit und Liebeshändel entscheidet, sondern den Wunsch Baraks nach Kindern nicht hintertreiben will. Den blutbefleckten Schatten wehrt sie schon am Ende des zweiten Aufzugs ab und bekennt: »Dir – Barak – bin ich mich schuldig«. »Das, was dargestellt ist«, ist nicht, wie der Kulturphilosoph Rudolf Pannwitz (Hofmannsthal stand zwischen 1917 und 1920 in höchst regem Briefwechsel mit ihm) verhängnisvoll verengend meinte, »das Reich der Zeugung«, sondern eher das der Intersubjektivität, der Belebung des anderen durch den eigenen Tod, der Aufhebung des Todes durch das Gewährenlassen der Vergänglichkeit. Zeichen dieser Verschränkung von Leben und Tod, von der Überwindung jener Macht, die alle Wesen bindet, ist der Phönix, der in der antiken Mythologie und in der christlichen Symbolik Ewigkeit (bzw. Auferstehung) repräsentiert: Die Kaiserin trennt sich von der misanthropischen Amme mit dem Bekenntnis zu den Menschen, die »aus schwerer Schuld / sich wieder erneuern, / dem Phönix gleich, / aus ewigem Tode / zu ewigem Leben / sich immer erhöhen – / kaum ahnen sie's selber –«

Der Mensch wird in der Welt nur das gewahr, was schon in ihm liegt; aber er braucht die Welt, um gewahr zu werden, was in ihm liegt; dazu aber sind Tätigkeit und Leiden nötig.

Hugo von Hofmannsthal



Tomio Mohri: Figurinen Wächter

Hofmannsthal legt diesen Operschluß als »Triumph des Allomatischen« an und zielt auf die gelungene Verwandlung des eigenen Ich durch die des anderen (im Unterschied zur selbstbewegten Automate). Dies ist weniger das Werk der beiden in ihn einstimmenden Paare noch auch Baraks, der keine aktive Rolle übernehmen darf, sondern der Kaiserin, vor deren Mut und Opferbereitschaft das gönnerhafte Wort ihres Mannes: »Du hast dich überwunden« zur bloßen Phrase gerinnt. Neben das überstrapazierte Vorbild der *Zauberflöte* tritt hier das Moment der heroischen Frau, für das sich der Dichter auf Beethovens *Fidelio* beruft (an Strauss, 1.8.1916). Die Lösung des doppelten Konfliktes besteht nicht einfach im Quartett der beiden Paare; vielmehr verwahrt sich Hofmannsthal gegen das »so ekelhafte ›Verstehen-Wollen« im Sinne $2 \times 2 = 4$ « und verlangt »ein Eingehen auf ein Höheres, wobei das Geheimnis in den ›Brüchen« liegt« (an Strauss, 4.9.1917).

Entsprechend hatte Hofmannsthal den Komponisten zu instruieren versucht: »Sie dürfen nur eines nicht und nie vergessen: daß die Kaiserin, im geistigen Sinn, die Hauptfigur (...) ist« (22.4.1914) und die Szene des Verzichts »der geistige Kern des ganzen Stückes« (April 1915). Und bei der Ensembleszene im 5. Bild des 2. Aktes müsse der Komponist »der Stimme der Kaiserin einen Klang (...) geben, der beherrschend über dem Ganzen schwebt und worin sich alles Frühere zusammenfaßt und die hohe Bedeutung dieser Figur für den dritten Akt vorausverkündet«.

Dennoch ist der Einwand des Komponisten, der mit der Figur der Kaiserin Schwierigkeiten hatte, nicht unberechtigt, wenn er den 3. Akt kritisiert: »Die Kaiserin opfert doch, da sie den Schatten nicht durch Betrug erwerben will und durch Zerstörung des Glückes des Ehepaares Barak, ihren geliebten Gatten. Hierin liegt an sich etwas Unnatürliches und Unsympathisches. Darum müßte die Entsagung der Kaiserin auf Liebe, auf Errettung des Kaisers, der Entschluß des Büßenwollens viel eingehender motiviert werden. Sonst wird niemand begreifen, warum der Kaiserin das Glück Baraks näher steht, als ihr eigenes und das Leben des Kaisers«.

Strauss hält im selben Brief den Konflikt der Kaiserin »nur durch höhere Geistermacht« für auflösbar. Sowenig es aber das Mitleid ist, das die Kaiserin Mensch werden und einen Schatten werfen läßt – ein verräterisches Mißverständnis Strauss', das er im Briefwechsel des öfteren vertritt –, sowenig wird sie durch Geistermächte gerettet und ebensowenig kann ihr Handeln auf rational-logische Maßstäbe zurückgeführt werden, wie sie am ehesten durch den Kaiser vertreten sind. In einer Notiz zur Oper hat Hofmannsthal deutlich gemacht, daß der Entschluß der Kaiserin die Logik übersteigt: »Der letzte entscheidende Entschluß der Kaiserin halb irrational-incomplet im logischen Sinn – trägt den Stempel des Bizarren wie alles was sie tut und gereicht doch zum Heil«. Das der Zweckhaftigkeit und Zielgerichtetheit anscheinend Widersprechende ihres Handelns trägt den Keim der Heilung in sich. Es ist ihr selbstloser Verzicht, der, dem abendländisch-väterlichen Wahn der Beständigkeit fremd, sich *und* dem andern das volle Selbst erst zu stiften vermag, während die selbstsüchtige Natur von Kaiser und Färberin zur Zerstörung des Selbst führt. So hat uns Hofmannsthal mit der *Frau ohne Schatten* in die Schule des Ostens geschickt.