

GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT

**Begründet von Heinrich Schröder · Fortgeführt von
Franz Rolf Schröder**

**In Verbindung mit
Heinz Otto Burger · Johannes Janota
Sebastian Neumeister · Franz K. Stanzel**

**herausgegeben von
CONRAD WIEDEMANN
Neue Folge · Band 32, 1982**

63. Band der Gesamtreihe



Carl Winter · Universitätsverlag

INHALTSVERZEICHNIS

Leitautsätze

Berger, Dieter, Düsseldorf: Aspekte der Anrede in Samuel Richardsons „Pamela“	174
Bode, Christoph, Kiel: Das Paradox der Ware Kunst. Aldous Huxleys „The Bookshop“	431
Breuer, Horst, Marburg/L.: Männlichkeit in J. M. Synges „Playboy of the Western World“	300
Dubuis, Roger, Lyon: La Première Rencontre de Perceval avec le Graal, dans le „Conte du Graal“ de Chrétien de Troyes et le „Parzival“ de Wolfram von Eschenbach	129
Fenner, Birgit, Berlin: Vernünftige Skepsis – skeptische Vernunft. Fontenelle und die Anfänge der Aufklärung	156
Füger, Wilhelm, Berlin: Becketts „Endspiel“ als degeneriertes Gefangenendilemma. Versuch einer spieltheoretischen Orientierung	74
Goebel, Gerhard, Frankfurt/M.: Apoll in Hameln. Ein Nachtrag zu den „Göttern im Exil“	286
Hof, Walter, Königstein/Ts.: „Mnemosyne“ und die Interpretation der letzten hymnischen Versuche Hölderlins	418
Jäger, Georg, München: Kokoschkas „Mörder Hoffnung der Frauen“. Die Geburt des Theaters der Grausamkeit aus dem Geist der Wiener Jahrhundertwende	215
Kapp, Volker, Trier: Der historische Standort der neueren italienischen Literatur und das derzeitige deutsche Italienbild	60
Lakebrink, Markus, Bremen: Manzonis „I promessi sposi“ in literatursoziologischer Sicht	192
Loewen, Matthias, Aachen: Der Heimat ins Garn. Zu einem Gedicht von Paul Celan	315
Lohmeier, Anke-Marie, Kiel: Arbeit und Autonomie. Über Johann Heinrich Mercks „Geschichte des Herrn Oheims“	29
Mathes, Jürg, Wuppertal: Überlegungen zur Verwendung der Zahlen in Hofmannsthals Erzählungen – „Die 672. Nacht“	202
Mengel, Ewald, Bamberg: Unterschiedliche Formen der Bewußtseinsdiskrepanz und ihre dramatische Funktion in Harold Pinters „Betrayal“	333
Pender, Malcolm, Strathclyde: Die Rückkehr des Künstlers in die Schweiz. Albin Zollingers „Pfannenstiel“ und Max Frischs „Stiller“	447
Plett, Heinrich F., Essen: „Action is eloquence“. Zur rhetorischen Aktionstypik in Shakespeares „Othello“	1
Schmolke-Hasselmann, Beate, Göttingen: Accipiter et chirotheca. Die Artusepisode des Andreas Capellanus – eine Liebesallegorie?	387
Schweikle, Günther, Stuttgart: Mittelalterliche Realität in deutscher höfischer Lyrik und Epik um 1200	265
Strube, Werner, Bochum: Die komplexe Logik des Begriffs „Novelle“. Zur Problematik der Definition literarischer Gattungsbegriffe	379
Wiegmann, Hermann, Oldenburg: Ingenium und Urbanitas. Untersuchungen zur literaturgeschichtlichen Position Jacob Baldes	22

Streitgespräch

Hunter-Lougheed, Rosemariĕ, Kingston/Ontario: „Bonaventura“ und E. T. A. Hoffmann, unter besonderer Berücksichtigung des Plözker Tagebuchs	345
--	-----

Kleine Beiträge

Backes, Alfons, Freiburg i.Br. – Brinkemann, Heribert, Kaarst: Hans Arps „Opus Null“. Zur Editionsgeschichte eines Dada-Gedichtes	97
Haberkmam, Klaus, Münster/Westf.: Die Aufhebung einer Gattung. Zu: Walter Ernst Schäfer, Anekdote-Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form in der Gegenwart	463
Hillach, Ansgar, Frankfurt/M.: Orpheus und Logos-Spekulation. Zu: Gabriele Bräkling-Gersuny, Orpheus der Logos-Träger. Eine Untersuchung zum Nachleben des antiken Mythos in der französischen Literatur des 16. Jahrhunderts	470
Kaiser, Gerhard, Freiburg i.Br.: Literaturgeschichte als Seelengeschichte. Zu: Manfred Schneider, Die kranke schöne Seele der Revolution. Heine, Börne, das „Junge Deutschland“, Marx und Engels	234
Schillemeit, Jost, Braunschweig: Namen, Poesie und Geschichte. Gedanken zu Hendrik Birus' Buch über „poetische Namensgebung“	85

Besprechungen

Beiträge zur Metaphorologie (Sammelbesprechung: R. Labhardt, Metapher und Geschichte. Kleists dramatische Metaphorik bis zur „Penthesilea“ als Widerspiegelung seiner geschichtlichen Position; H. A. Pausch (Hrsg.), Kommunikative Metaphorik. Die Funktion des literarischen Bildes in der deutschen Literatur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart; W. Berg, Uneigentliches Sprechen. Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes und rhetorischer Frage; G. Breitenbürger, Metaphora. Die Rezeption des aristotelischen Begriffs in den Poetiken des Cinquecento), von J. Villwock	240
Bellay, J. du, Die Ruinen Roms – Les Antiquitez de Rome, von H. Köhler	377
Bodi, L., Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795, von F. Rau	107
Eitel, W., Balzac in Deutschland. Untersuchungen zur Rezeption des französischen Romans in Deutschland 1830–1930, von G. R. Kaiser	370
Gidel, H., Le Théâtre de Georges Feydeau, von A. Glier	256
Goeppert, S. (Hrsg.), Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik, von A. Lange-Kirchheim	104
Grab, W., Ein Mann, der Marx Ideen gab. Wilhelm Schulz. Weggefährte Georg Büchners, Demokrat der Paulskirche. Eine politische Biographie, von A. Ruiz	111
Grimm, R., Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays, von F. Rau	252
Heine, H., Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hrsg. v. M. Windfuhr, Bd. II. Ludwig Börne, eine Denkschrift und kleinere politische Schriften, bearb. v. H. Koopmann, von W. Grab	114
Hemme, A., Das lateinische Sprachmaterial im Wortschatz der deutschen, französischen und englischen Sprache, von H.-O. Kröner	364

Huysen, A., Drama des Sturm und Drang. Kommentare zu einer Epoche, von A. v. Bormann	482
Künzle, P., Heinrich Seuses Horologium Sapientiae, von H. J. Vermeer	251
Mann, Th., Tagebücher 1918–1921, hrsg. v. P. de Mendelssohn, von F. Rau	366
Marie de France, Die Lais, übs. und eingel. v. D. Rieger, von B. Schmolke-Hasselmann	117
Ménard, Ph., Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Age, von R. Kroll	119
Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von K. Lachmann und M. Haupt, F. Vogt und C. v. Kraus bearb. v. Hugo Moser und H. Tervooren, von M. G. Scholz	476
Ranawake, S., Höfische Strophenkunst. Vergleichende Untersuchungen zur Formentypologie von Minnesang und Trouvèrelid an der Wende zum Spätmittelalter, von U. Müller	248
Reinhold, H., Der englische Roman im 18. Jahrhundert. Soziologische, geistes- und gattungsgeschichtliche Aspekte, von H. Foltinek	123
Rosso, C., Mythe de l'Egalité et Rayonnement des Lumières, von J. v. Stakelberg	255
Saalfeld, L. v., Die ideologische Funktion des Nibelungenliedes in der preußisch-deutschen Geschichte von seiner Wiederentdeckung bis zum Nationalsozialismus, von O. Ehrismann	246
Schmid, Chr., Die Mittelalterrezeption des 18. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Romantik, von O. Ehrismann	479
Wölfel, K. (Hrsg.), Sammlung der zeitgenössischen Rezensionen von Jean Pauls Werken. Erster Band, von W. Theiß	110
Eingesandte Literatur	125, 259
Anzeigen	264

Kokoschkas „Mörder Hoffnung der Frauen“

Die Geburt des Theaters der Grausamkeit aus dem Geist der Wiener
Jahrhundertwende *

Im Sommer 1908 erhielt Kokoschka, Schüler und Lehrer an der Wiener Kunstgewerbeschule, anlässlich der „von der Wiener Werkstätte in Zusammenarbeit mit der Kunstgewerbeschule und der von der Secession abgesplitterten Klimtgruppe“¹ veranstalteten Kunstschau, auf sein Drängen hin von der Ausstellungsleitung die Genehmigung zur Aufführung eines eigenen Dramas: „Sie dürfen auf der Bühne machen, was sie wollen, nur kosten darf es die Kunstschau nichts.“² Den Bescheid nahm Kokoschka wörtlich. *Mörder Hoffnung der Frauen* wurde auf einer einzigen nächtlichen Probe mit Freunden arrangiert, die den Inhalt ihrer Rollen auf Zetteln „in kurzen Sätzen“ erhielten, wobei ihnen „die Stichworte in Gebärden, verschiedenen Tonhöhen, Rhythmus und Ausdruckswandel“³ vorgemimt wurden. Den Zuschauern, durch das weiter unten besprochene Ankündigungsplakat „in Rage versetzt“, bot Kokoschka bewußt „eine Herausforderung“⁴: Die nächtliche Aufführung wurde von dem „schaurige[n] Eindruck brennender Fackeln“ bestimmt, „welche die Amazonen den Kriegern bei der Stürmung der Festung aus den Händen rissen“, und durch „das lichterlohe Feuer“ des Endes, das schwelend verglühte. „Die wilde Stimmung wurde musikalisch mit dumpfen oder rasselnden Trommelschlägen und schrillen Pfeifentönen erhöht und durch eine in grellen Farben wechselnde Beleuchtung gesteigert“.⁵ Die Gesichter und Körper der notdürftig in „Fetzen und Tücher“ gehüllten Akteure wurden, soweit sie nackt blieben, nach dem Vorbild von primitiven Totenschädeln in der aus den gleichzeitigen Zeichnungen bekannten Art „mit Nervenlinien, Muskeln- und Sehnensträngen“ bemalt⁶. Das archaische Spektakel von der „Begegnung, Anziehung und Überwindung der beiden Geschlechtsrivalen“⁷ bekam seinen Skandal, der „Wiener Presse Sturm“⁸ führte zur Entlassung Kokoschkas aus der Kunstgewerbeschule.

Das Stück wurde im ersten Jahrgang des „Sturm“ 1910 publiziert⁹, womit Kokoschka Anschluß an den Expressionismus fand. Die Aufführungen in Dresden 1919, Frankfurt 1920 sowie der Hindemithschen Vertonung in Stuttgart 1921 und Frankfurt 1922 brachten jeweils neue Skandale, die Parteigänger und Kritiker schieden. Für den Kritiker der „Frankfurter Zeitung“ konnte „die Muse einer solchen Brunstorgie nur Vagina“¹⁰ heißen: „Denn“, wendet er sich an die Kokoschka-Gemeinde, „nichts anderes habt ihr als neue Verkündigung gepriesen, als was seit Adams Zeiten der Stier mit der Kuh vollführt und der Bock mit der Zie-

ge¹¹. Dem Stuttgarter Musikkritiker erschien das Stück als „ein mit Pervertität und Sadismus gespickter Brunstschrei von Mann zu Weib, von Weib zu Mann“¹². *Mörder Hoffnung der Frauen* ist seitdem als Vorläufer oder Anfang des Bühnenexpressionismus in die Literatur- und Theatergeschichte eingegangen. In Ergänzung dieser Auffassung, die mir einseitig durch die Rezeptionsgeschichte geprägt scheint, verdeutliche ich die Verwurzelung des Stückes in der Wiener Jahrhundertwende. Dabei nehme ich eine bislang nur ansatzweise entwickelte These auf, um dem Stück eine historische Perspektive zu geben, die über seine inadäquate Aufnahme im Expressionismus hinausweist: *Mörder Hoffnung der Frauen* als eine Vorform des Theaters der Grausamkeit, entstanden aus dem Sado-Masochismus des Geschlechterkampfes.

1. Ideengeschichtliche Grundlagen: Bachofen und Weininger

Zur Zeit der Konzeption von *Mörder Hoffnung der Frauen* hat Kososchka nach eigener Aussage Bachofens *Mutterrecht* „mit dem gleichen Enthusiasmus, wie andere die Schriften von Karl Marx“¹³, zu studieren begonnen. Bachofens Schüler, dem Engländer Briffault, den er in einem Wiener Salon kennenlernte, verdankt er die Deutung von Eros und Thanatos „als Gegenpaar zu Fortschritt und Aufklärung“¹⁴. Im Verständnis von Liebe und Tod, dem der Autor „tage- und nächtelang“ nachgrübelte, liegt seiner Auffassung nach „das Geheimnis“¹⁵ des Stückes.

In der Tat kann Bachofens Werk für das Verständnis der Handlung und der Symbole von *Mörder Hoffnung der Frauen* wichtige Grundlagen liefern. Deutlich gestaltet es den *Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht mit dem Zwischenstadium dionysischen Hetärentums*. Die ‚Frau‘ an der Spitze der Amazonen verkörpert den „Religionscharakter des Weibes“¹⁶ in der Gynaiokratie: „Sie errät, was niemand verstand“, „spürt, was niemand vernahm“, „scheue Vögel kommen zu ihr und lassen sich greifen“. Die Heraufkunft des männlichen Zeitalters gilt „als Tat der uranischen Sonnenhelden“, in deren Sieg „die Losmachung des Geistes von den Erscheinungen der Natur“¹⁷ liegt. Die Sterblichkeit wird „auf den Stoff beschränkt, der in den Mutterschoß, aus welchem er stammt, zurückkehrt, während der Geist, durch das Feuer von des Stoffes Schlacken gereinigt, zu den Lichthöhen [...] sich emporschwingt“¹⁸. Der Held des Stückes, den die Gefährten als „flammendes Rad“ umgeben, befreit sich von der im Weib verkörperten Stofflichkeit, die im Weltbrand untergeht. Die Krieger und Mädchen, die von ihren Führern abgefallen, sich „wälzend und paarend“ am Boden liegen, werden von ihm „wie Mücken“ erschlagen. Sie verbildlichen das dionysische Zwischenstadium, in dem „die Apotheose des aphroditischen Genusses und die der allgemeinen Brüderlichkeit“¹⁹ die kulturellen Bande auflösen.

So ist durch Bachofen eine erste Deutungsperspektive gewonnen. Sie wird gestützt durch die von Kokoschka aufgegriffenen symbolischen Gegensatzpaare, mit denen Bachofen die „Folgerichtigkeit der gynaiokratischen Gedankenwelt“²⁰ belegt. Dabei wird das Mutterrecht der Nacht und dem von der Sonne ihr Licht empfangenden Mond zugeordnet, wie das Vaterrecht dem aus dem Mutterschoß der Nacht hervorgehenden Tag und der lebensspendenden Sonne. „Das Links gehört der weiblichen leidenden, das Rechts der männlichen tätigen Naturpotenz“²¹, so aufgenommen in dem Aufzug der Gruppen auf der rechten und linken Stiege und, überlieferte Bildtypen zum Teil seitenverkehrend, in den Illustrationen zu dem Stück.

Nicht Bachofens *Mutterrecht*, sondern Weiningers *Geschlecht und Charakter* wird seit Denkler als zentrales Werk für die Deutung von *Mörder Hoffnung der Frauen* angesehen. Die von Weininger postulierten Gegensätze „des höheren (Faktor Mann) und des niederen Lebens (Faktor Weib), des Subjekts (M) und des Objekts (W), der Form (M) und der Materie (W), des Etwas (M) und des Nichts (W)“²² hat Denkler in Kokoschkas Dramen im einzelnen nachgewiesen. Ich sehe in Weiningers Geschlechterphilosophie erst eine zweite ideelle Schicht des Stückes, die vor allem das Verständnis der Kampfszene und der Erlösungstat des Mannes erleichtert und dadurch eine Deutung des Titels ermöglicht. Die Frau, als ein tierhaftes Stück Natur von „universelle[r] Sexualität“, findet nach Weininger im Phallus „ihr Schicksal“²³; als unfreies Wesen habe sie das Bedürfnis, vom Manne „als fremdes Eigentum besessen“, „vergewaltigt zu werden“: „Liebe ist Mord“.²⁴ Im Stück läßt der ‚Mann‘ der ‚Frau‘ sein Eigentumszeichen wie einem Vieh einbrennen; die zugehörige Illustration, auf die ich zurückkomme, gestaltet die Szene als Mord. Die Frau, die nach Weininger „keine Möglichkeit einer Entwicklung“²⁵ hat, kann nur durch die ihren Untergang besiegelnde Tat des Mannes befreit werden: „der Mann muß vom Geschlechte sich erlösen, und so, nur so erlöst er die Frau“²⁶. In diesem Sinne hat bereits Schwerte den Titel gedeutet: „Mörder – Hoffnung der Frauen, das sollte heißen, der Mann, der Sexustöter, die Hoffnung des im Geschlecht unerlösten Weibes, das aber jederzeit ihn, den Mann, tödlich angreift und wund schlägt“²⁷.

Diese Deutungsperspektive legt einen Vergleich mit Wagners *Parzifal* nahe, den Weininger von seiner Geschlechterphilosophie aus interpretierte und überaus hochschätzte. Hier wird die Deutung der Wunde als Sexualität und der Frau als unerlöster Natur bereits aufeinander bezogen: Die Wunde des Amfortas, der der Sexualität und damit der Natur in der Gestalt Kundry's verfiel, wird solange bluten, Kundry, die Frau und Natur, wird solange leiden, bis der Mann in der Gestalt des unbefleckten Parzifal „die eigene Sexualität wirklich überwunden hat“²⁸. Ideengeschichtlich erklären sich die Parallelen aus der Wagner, Weininger und Kokoschka gemeinsamen Schopenhauerschen Grundüberzeugung, wo-

nach die Genitalien den „Brennpunkt“ des zu überwindenden Willens zum Leben²⁹ darstellen.

2. Künstlerische Grundlagen: Bilder und Motive der Jahrhundertwende

Für das Traditionsverhältnis Kokoschkas haben Ehrenstein 1916 und Flemming 1920 die, zuletzt von Schorske 1980 wiederholte, Metapher von der „Explosion“ geprägt, „vor der nicht nur die Fensterscheiben der Überlieferung zerplatzen. Auch die Grundmauern fallen mit“³⁰. Denkers Kritik, daß die Germanistik „die Gründung neuer Formen und Inhalte aus dem Geiste der Kunst der Jahrhundertwende“ in Kokoschkas Stücken weithin unbeachtet lasse³¹, gilt noch immer. Im Anschluß an kunstgeschichtliche Untersuchungen, die die symbolistische Thematik des sado-masochistischen Geschlechterkampfes und des religiös überhöhten Künstlerleidens bei Kokoschka wiedererkannten³², charakterisiere ich Auswahl und Aneignung von Bildtraditionen anhand von drei für *Mörder Hoffnung der Frauen* zentralen Beispielen. Dabei komme ich zu Ergebnissen für Themenwahl und Komposition des Dramas:

- a) Die *Verbindung christlicher Bildbereiche mit der Geschlechter- und Künstlerproblematik*, wie sie in mehreren Bildtraditionen Kokoschka vorlag, wird für *Mörder Hoffnung der Frauen* stilbildend. Kokoschka, den „der geistige Raum des Katholizismus“ noch „im Bann“ hielt, als er sich längst „von der Kirche als Institution“ distanziert hatte³³, benutzt die ihm vertrauten Bildwelten zu pathetischen Überhöhungen. Das symbolische Mythenverständnis romantischer Tradition, das von der Faktizität mythischer Inhalte abstrahiert³⁴, setzt auch Christus als „kulturelle Mythenfigur“³⁵ frei, dessen Auftreten im Zusammenhang der Weltbrandvisionen um 1900 Hinterhäuser allgemein nachgewiesen hat.
- b) An die Stelle der „tragenden Kategorien“ des traditionellen Dramas, der „Einheit der Handlung als Motivationszusammenhang“, der „Einheit der Person als Charakter“ und des zwischen Handlung und Charakter vermittelnden Dialogs³⁶ tritt ein *Kern von Bildern und Motiven als symbolisches Sinnzentrum*, die in den Werken wechselnd arrangiert werden. Zwar ist das „Netz von Bedeutungen“ „selbständig gegenüber dem einzelnen Drama“, doch sollte man bei der Offenheit und Mehrschichtigkeit der Bezüge nicht von einem „allegorische[n] System“ sprechen³⁷.

Offen bleibt hier, wieweit die kompositorische Innovation durch die Übertragung von Bildorganisationsweisen des Wiener Jugendstils auf das Drama erklärt werden kann. Möglicherweise gab die offene,

auf Relationsverhältnisse abhebende Kompositionsweise seines Lehrers Klimt, die durch „ornamentale Konfiguration“ „Bildfiguren“ schafft³⁸, Kokoschka entscheidende Anstöße.

2.1. *Ecce Homo und Pietà*

Der ‚Mann‘, dem die ‚Frau‘ im Stück die Seitenwunde beigebracht hat, singt in der Stellung des *Ecce Homo* „mit blutender sichtbarer Wunde“ vom Leid des Geschlechts („Sinnlose Begehr von Grauen zu Grauen“), das ohne Erlösung im Leeren kreist. Die angesprochene Drehbewegung wurde in der Stuttgarter Inszenierung der Hindemithschen Opernfassung durch die abgefallenen Krieger und Mädchen realisiert³⁹. „Sonnensturz“ und „wankender Raum“ assoziiert das kosmische Geschehen beim Tod Christi. Der dreimalige Hahnenschrei bezeichnet nicht nur den Sieg des Tages über die Nacht, sondern wird durch das zweimalige biblische „wir kennen ihn / Euch nicht“ der Abgefallenen auf die Verleugnung des Herrn durch Petrus bezogen⁴⁰. Die späteren Fassungen führen den Mann direkt als Christus, der an der Sexualität der Frau leidet, ein: als „der Schmerzensmutter verscheuchter Knabe, mit Schlangen um die Stirn“. Dabei ist die Schlange – wie etwa in Stucks Bildern *Die Sünde, Das Laster*, die *Sinnlichkeit* – ein „Symbol für die unersättliche weibliche Sexualität, deren Anziehungskraft der Mann nicht widerstehen kann“⁴¹.

Ecce Homo und Pietà hat Kokoschka gleichzeitig und in enger Verbindung mit dem Stück bildkünstlerisch gestaltet. Das Plakat mit dem Selbstbildnis des Künstlers als Schmerzensmann (s. Abb. 1⁴²) diente ursprünglich zur Werbung für die neue Zeitschrift *Der Sturm* und fand mit dem abgebildeten Überdruck nochmals Verwendung. Kokoschka war im „Sturmjahr 1910“ als „Hilfsredakteur, Schriftsteller, Reporter, Austräger“ für die Zeitschrift tätig, lieferte mit *Mörder Hoffnung der Frauen* den wichtigsten Text und bestimmte den Jahrgang in den graphischen Beiträgen „ausschließlich“⁴³. Wie die Dramenillustrationen zeigt das Plakat Kokoschka „mit kahlgeschorenem Schädel wie einen Sträfling“⁴⁴, womit er die Ächtung des Künstlers provokativ zum Ausdruck bringt. Im *Selbstporträt des Künstlers als Christus* schließt er an eine von Gauguin an nachweisbare Bildtradition⁴⁵ an, wie sie Munchs *Blume des Schmerzes*, das Titelblatt der Zeitschrift „Quickborn“ von 1898, repräsentiert. Das aus der Seitenwunde des Mannes strömende Blut nährt eine Blüte und Frucht tragende Lilie, das Motiv handelt also „von der Verwandlung des Lebens in Kunst“, wobei „das blutende Herz des Heilands“ zu einer „Metapher für die Katharsis der Kunst“ wird⁴⁶. Im Jahr der Erstaufführung von *Mörder Hoffnung der Frauen* unterzeichnet Kubin einen Brief an Herzmanovsky-Orlando, als „armer gekreuzigter Alf“ und fügt eine Feder-skizze bei, die ihn als gekreuzigten Christus zeigt, aus dessen offener Seitenwunde Blut strömt⁴⁷.

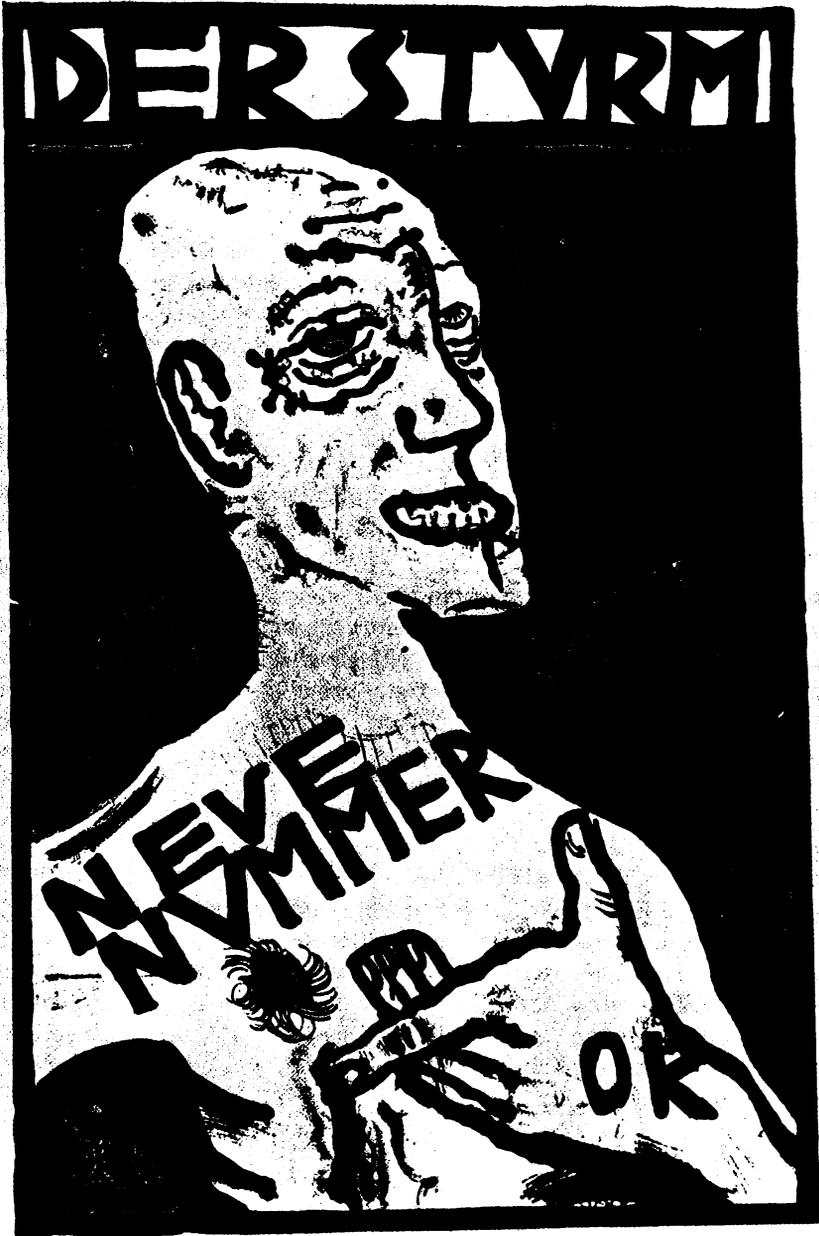


Abb. 1 Oskar Kokoschka. Selbstbildnis (Sturmplakat) 1910

Bei Kokoschka wie bei Kubin – der ähnlich von der Geschlechterproblematik beherrscht wird – verbinden sich die Leiden des Künstlers an der Gesellschaft mit dem Leid des Mannes an der Sexualität, um gemeinsam im künstlerischen Schaffen aufgehoben zu werden. So hat Kokoschka in der 1914 publizierte Bilderfolge zu Bachs Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* den Christus „in den neuzeitlichen Künstlermenschen“ verwandelt, der „im Eros den Todbringer“ sieht⁴⁸. „Der Tod des Menschen ist die Auferstehung der göttlichen Schaffenskraft im Künstler“⁴⁹, so daß die Folge mit der *Auferstehung des*, als Selbstbildnis Kokoschkas erkennbaren, *Künstlers aus dem Grab des Frauenschoces*, der weibliche Mond im Zenit, die männliche Sonne im Aufgang, schließen kann (s. Abb. 2⁵⁰). Diese Illustration hat die Kerker- und Auferstehungsszene von *Mörder Hoffnung der Frauen* im Sinne „des zu sich selbst gelangenden Schaffenden“⁵¹ weiterentwickelt.

Eine Pietà (s. Abb. 3⁵²) diene als Plakat der Wiener Uraufführung von *Mörder Hoffnung der Frauen*. Die Frau mit totenkopffähnlichem Haupt hält den über und über roten Leichnam, Sonne und Mond sind dem Geschehen wie stets zugeordnet. Kokoschkas eigener Interpretation zufolge zeigt das Bild „den Inhalt des Stückes: Der Mann ist blutig rot, das ist die Lebensfarbe, aber tot liegt er im Schoß einer Frau, die weiß ist; das ist die Todesfarbe“⁵³. Die chiasmatische Farbfigur der Pietà, die Tod und Leben überkreuzt, gestaltet ein Sinnzentrum des Dramas: *Die Mutter, die den Erlöser als ihren Mörder zeugt*; dies ist die zweite erweiterte Verständnismöglichkeit des Titels. Die zu Anfang rote ‚Frau‘ des Stückes stirbt zuletzt „ganz weiß“, da ihr Blut den weißen ‚Mann‘ gesäugt hat, der „rot“ fortgeht. Das „weiße“ und „rote Thema“ sind für die frühen Dichtungen Kokoschkas strukturbildend, da sich ihnen Bilder und Motive über das Einzelwerk hinaus zuordnen lassen, wie Secci⁵⁴ gezeigt hat, ohne daß man aber mit ihr rot und weiß, wie der rote Erlöser vom Geschlecht verdeutlicht, auf Freuds Pole der Libido und des Todestriebs zurückführen könnte.

2.2. *Der Lustmord oder Der Erzengel Michael mit dem Satan*

Die Kunstgeschichte hat die Mordillustration zum Drama (s. Abb. 4⁵⁵) an den Anfang einer Reihe von Lustmorddarstellungen von Davringhausen, Dix, Grosz u. a. gestellt⁵⁶, wie sie zu Ende des Krieges und zu Anfang der Weimarer Republik Mode wurden. Doch wird dadurch weder die Kokoschka bestimmende literarische Tradition noch seine mehrschichtige Verwendung des Motivs deutlich. Ausgangspunkt sind hier Wedekinds Lulu-Dramen gewesen. Das „wilde, schöne Tier“ Lulu (*Erdgeist*, Prolog) findet erst im *Lustmörder die ersehnte* „männliche Sexualgewalt“⁵⁷ – so die dritte Karl Kraus'sche Verständnismöglichkeit des Titels *Mörder Hoffnung der Frauen*. Für Karl Kraus, der *Die Büchse der Pan-*



Abb. 2 Oskar Kokoschka. Der Mann im Grab. Aus dem Bachzyklus
„O Ewigkeit, – Du Donnerwort“ 1914



Abb. 3 Oskar Kokoschka. Pietà. Plakat für das Sommertheater in der Kunstschau, Wien 1909



**Zeichnung von Oskar Kokoschka zu dem Drama
Mörder, Hoffnung der Frauen**

dora 1905 in Wien aufführte und einleitete, ist Jack der Prototyp des sexuell bestimmten Mannes, dem Lulu „zufliegt wie die Motte dem Licht, – zu dem extremsten Sadisten in der Reihe ihrer Peiniger, dessen Messeramt symbolisch zu deuten ist: er nimmt ihr, womit sie an den Männern gesündigt hat“⁵⁸. Die einseitige Deutung des Lustmordes an Lulu als Liebestod bekräftigt Karl Kraus, indem er im Anschluß an diese Aufführung in der „Fackel“ Wedekinds *Totentanz* (bzw. *Tod und Teufel*) veröffentlicht, in dem das Freudenmädchen Lisiska ihren Freier zum Sadismus auffordert: „Häufen Sie mitleidlos Qual auf Qual!“⁵⁹ *Die chinesische Mauer* (1910) von Karl Kraus hat Kokoschka 1913 illustriert⁶⁰. Ausgehend von einem Sexualmord und der dadurch veranlaßten Annahme, daß die weiße Frau nur noch durch fremdrassige Männer befriedigt wird, verschärft Kraus die Geschlechterproblematik durch die Rassenfrage und erweitert sie zu einer Untergangsvision: „Geschlecht und Rasse paaren sich zu weltproblematischem Grauen“⁶¹. Die Deutungsperspektive des Lustmordes für *Mörder Hoffnung der Frauen* wird durch den an das Stück anschließenden, in der porträthaftern Illustration vorweggenommenen und schließlich in Effigie vollbrachten Mord Kokoschkas an Alma Mahler-Werfel⁶² auch biographisch bestätigt.

Noch nicht bemerkt wurde, soweit ich sehe, die ikonographische Herkunft der Lustmord-Illustration vom Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan. Zum Vergleich dient ein wohl zu Unrecht Breughel dem Älteren zugeschriebenes Bild⁶³, der zur Zeit der Entstehung des Stückes mit seinen reichen Wiener Beständen von den Künstlern wiederentdeckt wurde. Es fällt auf: die gleiche Fuß- und Handstellung, die den Gegner an Leib und Kopf niederhält, die gleiche sich aufstützende Lage der Unterlegenen. Die bei Kokoschka weiter zum Stoß ausholende Handbewegung entspricht einer gängigen Michael-Ikonographie. Somit überlagern sich noch im Lustmord sexuelle und religiöse Bildwelten und Deutungsperspektiven.

3. Expressionismus und Theater der Grausamkeit

„Im Anfang war Oskar Kokoschka. Es ist als sollte sie der Bildner schreiben lehren“, notiert Ehrenstein 1916⁶⁴ über die expressionistische Dramatik. Die These, die „die Geburt des Bühnenexpressionismus“⁶⁵ noch vor Sorge und Hasenclever mit Kokoschkas *Mörder Hoffnung der Frauen* ansetzt, bereits 1922 von Sprengler ausgesprochen, haben die Aufsätze von Schwerte und Schumacher⁶⁶ in der Germanistik verbreitet. Denkler, der Kokoschkas Stücken eine „Schlüsselstellung in Abfolge und Traditionszusammenhang“ des deutschen Dramas⁶⁷ einräumt, läßt den Autor in der Folge und Umarbeitung seiner Werke „die Phasen eines Vorläufers, eines Erfüllers und eines Überwinders des Expressionismus“⁶⁸ durchlaufen. Als expressionistisch sah die Forschung in *Mörder*

Hoffnung der Frauen besonders die „elementare Typik“ der Personen⁶⁹, die ertümliche Spielsituation mit den aus dem Chor heraustretenden Antagonisten, die das Wort zurückdrängenden Schreigesten und die Gebärdensprache sowie die „Bild- und Klangwirkungen“ der Worte an⁷⁰, die sich durch die teilweise Freisetzung der Sprache von charakterisierenden und handlungsmotivierenden Funktionen suggestiv entfalten. Wie ich im vorigen Kapitel zeigte, beachtet die Zurechnung zum Expressionismus die bildkünstlerischen Traditionen zu wenig, in denen das Stück steht. Sie scheint mir jedoch auch im Hinblick auf den Bühnenexpressionismus selbst zu einseitig und eng.

Das Verhältnis Kokoschkas zum Bühnenexpressionismus wird bestimmt durch die *Spannung zwischen der Inszenierung* (oft rücksichtslos auf die eigene Biographie bezogener) *psychischer Konflikte und ihrer kulturellen Überhöhung und Überwindung*. In seiner Autobiographie hat Kokoschka betont, daß *Mörder Hoffnung der Frauen* „nichts mit einer Absage an die Gesellschaft oder mit irgendwelchen Weltverbesserungsplänen“ zu tun habe, „wie sie dem literarischen Umbruch und Stilwandel eigen sind, den man Expressionismus nennt“⁷¹. Doch hat er nach dem Anschluß an den Expressionismus seine späteren Dramen, vor allem *Der brennende Dornbusch*, als Wandlungs- und Erlösungsdramen angelegt und die früheren Stücke entsprechend umgearbeitet. Dem „Entfaltungsprozeß“ des Textes von *Mörder Hoffnung der Frauen* zum Expressionismus hin, wobei „der Entwurf für einen szenischen Schauprozeß zu einem um Erhellung bemühten Erlösungs-drama“ wird, ist Denkler⁷² im einzelnen nachgegangen. Um 1920 gilt Kokoschka als „Offenbarer“; zu den „Bekennerdramen Wedekinds und Strindbergs“ treten seine „Deuterdramen“, die im Bewußtsein „einer beginnenden Gemeinschaft“ rezipiert werden, die auch in der Geschlechterproblematik „die Heimkehr“ „aus dem Zwiespalt“ verlangt⁷³. Kokoschkas Theaterexperimente wurden von Stramm, den er als einzigen „Nachfolger“⁷⁴ ansah, und von Schreyer in der Sturm- und dann in der Hamburger Kampfbühne fortgesetzt. Schreyer, für den *Mörder Hoffnung der Frauen* „äußerste expressionistische Dichtung“ war, erlebte das Stück im Sinne der eigenen kosmischen Mysterienspiele: „[...] die Wortbilder und Klangrhythmen erzeugten die Gedanken und Gefühle auf geheimnisvolle Weise, offenbarten die Welt der zerstörenden, d. h. reinigenden Kräfte und die Welt der schöpferischen Gesetze“⁷⁵. Kokoschkas Theater, dessen Wirkung auf Optischem, Pantomimischem und Akustischem beruht, wurde von Schreyer durch „Farbformfiguren“, Bewegungsrhythmen und „Klangsprechen“ perfektioniert. Dadurch sollte das Theater „zu einer gleichsam kulturellen Gemeinschaftshandlung“ zurückgeführt werden, bei der die kathartische „Arbeit am Spiel“ für die vereinsmäßig organisierten Laienschauspieler „das Wesentliche“ war⁷⁶.

Im Mittelpunkt eines kulturkritischen Kreises standen Kokoschkas Dramen in Heidelberg, wo sich 1918 um Wilhelm Fraenger, Direktor des

Kunsthistorischen Seminars, den Privatdozenten Jaspers, den Mediziner und Psychologen Prinzhorn sowie mit dem Studenten Zuckmayer *Die Gemeinschaft* bildete. Hier kam es, wie Zuckmayer sich erinnert, „zu einer Raserei des Partisanentums“: „Unser Gott [...] war Oskar Kokoschka, und Fraenger sein eifernder Prophet.“⁷⁷ Zu einem künstlerischen „Kampf-Erlebnis“ der Gruppe⁷⁸ wurde die von ihr veranstaltete Frankfurter Kokoschka-Matinee 1920, mit Heinrich George als ‚Mann‘ in *Mörder Hoffnung der Frauen*. Die Aufführung, die mit einer „Fraengerschen Predigt“ über Kokoschka in „Stefan George-Stimmung“⁷⁹ begann, mußte nach dem Auftreten einer nackten Prostituierten als ‚Das Leben‘ in *Hiob*, dem Satyrspiel zu *Mörder Hoffnung der Frauen*, im Tumult abgebrochen werden. Die Schwierigkeiten, auf die die spätextpressionistische und kulturreformerische Vereinnahmung der frühen Kokoschka-Stücke durchgehend stößt, werden bei diesem Skandal besonders deutlich.

Eine einseitige Deutung der Theaterform von der Wirkung des Stückes und des Regisseurs Kokoschka im Bühnenexpressionismus her läßt *unmittelbare Anknüpfungspunkte* außer acht. Den „malerischen Sinneneindruck“ des Ausgangsbildes von *Mörder Hoffnung der Frauen* betont bereits ein Zeitgenosse: „Schwarzblau gewaffnete Krieger gegen das weiche Fleisch blonder Frauen. Eiserner, kalter Harnisch gegen rote Glut von Frauengewand. Man denkt an Böcklins *Abenteuer*, an Böcklins *Ruggiero und Angelika*“.⁸⁰ Den Einsatz von Farben als Ausdrucksmitteln, den Gebrauch von Fackeln, deren flackernder Schein die nächtliche Handlung des Stückes erhellt, die gestische Inszenierung des Geschehens in einfachen symbolischen Räumen, die farblich expressive Kostümierung konnte Kokoschka an Alfred Rollers aufsehenerregender *Tristan*-Ausstattung an der Wiener Hofoper 1903⁸¹ und vor allem an Hofmannsthals *Elektra* (1904) studieren. Diese „Orgie des Sadismus“⁸² mit der nach Blut gierenden Elektra wird optisch vom „Wechsel von Fackellicht und schwarzen vorüberhuschenden Gestalten“⁸³ auf einer rotgefleckten Bühne bestimmt. Die Technik von „Expresßdramen“, wie Ehrenstein⁸⁴ Kokoschkas Stücke nennt, d. h. die Reduktion einer Bühnenhandlung auf ihre pantomimisch und gestisch überhöhten Ursituationen, war im Kabarett, dem die Liebe Kokoschkas in Wien wie Berlin galt, längst entwickelt. In Scheerbarts „abgekürztem Verfahren“ werden auf der „Einfachen Bühne“, die nur die nötigsten Requisiten kennt, aus bekannten Klassikern wenige „lebendige Situationen“ genommen, die in Sekunden eine Verständigung mit dem Publikum erlauben, „so daß unsäglich viele Worte, die in den bisher geschriebenen Theaterstücken zu lesen sind, auf der Bühne gar nicht gesprochen zu werden brauchen“⁸⁵. Wenn man in *Mörder Hoffnung der Frauen* einseitig eine Reduktion von Kleists *Penthesilea* auf archetypische Situationen sieht⁸⁶, sollte diese kabarettistische Tradition nicht unbeachtet bleiben.

Ein Stück wie *Mörder Hoffnung der Frauen* ließ sich durch eine – wie es scheint – genuin österreichische Auffassung des Theaters sogar pro-

grammatisch rechtfertigen: *das Theater als Anstalt einer kollektiven Therapie*. Mit diesem Resultat war von Hermann Bahr (*Dialog vom Tragischen* 1903, vorausdatiert auf 1904) die Deutung des griechischen Theaters, wie sie Nietzsche und Rohde gegeben hatten, unter dem Einfluß von Breuers und Freuds Studien über die Hysterie weiterentwickelt worden. Bahr sah in der antiken Tragödie „eine entsetzliche Kur der Erinnerung an alles Böse“: Sie erinnert „ein durch Kultur krankes Volk, woran es nicht erinnert sein will, an seine schlechten Affekte, die es versteckt, an den früheren Menschen der Wildheit, der im gebildeten, den es jetzt spielt, immer noch kauert und knirscht, und reißt ihm die Ketten ab und läßt das Tier los, bis es ausgetobt hat“ und die Zuschauer „durch Erregung beschwichtigt“ sind.⁸⁷ In einem „Fackel“-Artikel hat Karl Hauer insbesondere die „Sublimierung“⁸⁸ der sexuellen „Lust der Grausamkeit“ durch das Theater hervorgehoben. „Schauspiele der Grausamkeit“ dienen der Entwicklung und Bewahrung von Humanität, da sie einmal zur „Ökonomie der Grausamkeit“ beitragen, indem alle an einem einzelnen Akt teilnehmen, und zum anderen ein „Ventil der Grausamkeit“ schaffen, weil sie eine imaginäre Befriedigung erlauben⁸⁹. In der alten Kunst sah Hauer „die höchste und innigste Synthesis von Religion, Grausamkeit und Wollust“⁹⁰ verwirklicht und weist damit besonders deutlich auf *Mörder Hoffnung der Frauen* voraus, wo der Sado-Masochismus des Geschlechterkampfes mythologisch und archaisch inszeniert wird. Noch vor Kokoschkas Stück fand die Kritik⁹¹ das Bahrsche Theaterkonzept in Hofmannsthals *Elektra* verwirklicht.

Unter den besonderen Bedingungen der Wiener Jahrhundertwende entstand mit *Mörder Hoffnung der Frauen* eine Vorform des Theaters der Grausamkeit. Artauds Theater, das durch nichtverbale Mittel wie Licht, Farben und Klänge größte Sensibilität erstrebt, sieht in der Erweckung und „Erschaffung von Mythen“ seine Aufgabe, die „das Hervorbrechen einer latenten Tiefenschicht an Grausamkeit“ ermöglichen. Das Theater kann so gleichsam „zur kollektiven Entleerung von Abszessen“ benutzt werden⁹². Trotz aller Parallelen sollte man bei Kokoschka indessen nicht von einem „ersten Manifest des Theaters der Grausamkeit“⁹³ sprechen, da er die Inszenierung sexueller Konflikte weder reflektiert noch ihr eine über die Verarbeitung eigener psychischer Probleme hinausgehende kathartische oder aktionsanalytische Funktion für die Beteiligten beigemessen zu haben scheint.

* Erweiterte Fassung der Münchner Probevorlesung vom 5. 12. 80.

¹ Oskar Kokoschka: *Mein Leben*. München (1971). S. 52.

² Ebd. S. 64.

³ Ebd. S. 66 - 67.

⁴ Ebd. S. 64.

⁵ Ebd. S. 65.

⁶ Ebd.

- ⁷ Gerhard Johann Lischka: *Oskar Kokoschka: Maler und Dichter. Eine literarisch-ästhetische Untersuchung zu seiner Doppelbegabung* (Europ. Hochschulschriften. R. XVIII. Bd. 4) Bern, Frankfurt/M. 1972. S. 64.
- ⁸ Kokoschka: *Mein Leben*. S. 69. Vgl. L[udwig] E[rik] Tesar: *Der Fall Oskar Kokoschka und die Gesellschaft*. In: Die Fackel. XII. Jahr. Nr. 319/20, 31. März 1911. S. 31 - 39 („in den letzten zwei Jahren aus dem Objekt des Kunstreporters zur Sensation des Sonntagsfeuilletonisten“, S. 31).
- ⁹ Auf diese früheste von insgesamt vier Fassungen beziehe ich mich, wenn nicht anders vermerkt. Eine kritische Ausgabe ersetzt nur unzulänglich: O. K.: *Das schriftliche Werk*. Hg. v. Heinz Spielmann. Bd. 1 (Hamburg 1973). S. 33 - 51 mit zwei kompilierten Fassungen.
- ¹⁰ Bernhard Diebold: *Anarchie im Drama*. Frankfurt/M. 1921. S. 319.
- ¹¹ Ders.: *Erotisches Theater*. In: Frankfurter Zeitung. 12. April 1920, Nr. 266. Abendblatt.
- ¹² Besprechung der Uraufführung durch W. Nagel, in: Neue Musik-Zeitung 42 (1921). S. 300 - 01, hier S. 300. Ähnlich ders. in: Signale für die Musikalische Welt. Jg. 79. 1921. Nr. 24. 15. Juni S. 639 - 40.
- ¹³ Kokoschka: *Mein Leben*. S. 62.
- ¹⁴ Ebd.
- ¹⁵ Ebd. S. 62, 63.
- ¹⁶ Johann Jakob Bachofen: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynai-kokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Auswahl hg. v. Hans-Jürgen Heinrichs (stw 135) (3. Aufl. Frankfurt/M. 1980). S. 20.
- ¹⁷ Ebd. S. 48.
- ¹⁸ Ebd. S. 72.
- ¹⁹ Ebd. S. 40.
- ²⁰ Ebd. S. 10.
- ²¹ Ebd.
- ²² Horst Denkler: *Die Druckfassungen der Dramen Oskar Kokoschkas. Ein Beitrag zur philologischen Erschließung der expressionistischen Dramatik*. In: DVjs 40 (1966). S. 90 - 108. Mit Nachtrag 42 (1968). S. 303 - 05. Hier S. 96.
- ²³ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. München (1980). S. 351, 339.
- ²⁴ Ebd. S. 391/92, 374, 352. Zu sadistischen und masochistischen Zügen bei Weininger s. David Abrahamsen.: *The Mind and Death of a Genius*. New York 1946. S. 174ff.
- ²⁵ Ebd. S. 395.
- ²⁶ Ebd. S. 456.
- ²⁷ Hans Schwerte: *Anfang des expressionistischen Dramas: Oskar Kokoschka*. In: ZfdPh 83 (1964). S. 171 - 91, hier S. 75.
- ²⁸ Weininger: *Geschlecht und Charakter*. S. 456.
- ²⁹ Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Viertes Buch. § 60 (Zürcher Ausg. Bd. II. S. 412).
- ³⁰ Hans Flemming: *Oskar Kokoschka, der Dichter*. In: Almanach 1920. Berlin: R. Mosse. S. 170 - 73, hier S. 171. - Albert Ehrenstein: *Junges Drama*. In: Die neue Rundschau 27 (1916). S. 1711-14, hier S. 1711 („Explosionist“). - Carl E. Schorske: *Fin-De-Siècle Vienna. Politics and Culture*. New York 1980. *Explosion in the Garden: Kokoschka and Schoenberg*, S. 322 - 66.
- ³¹ Denkler: *Druckfassungen*. S. 91.

- ³² Edith Hoffmann: *The Symbolist legacy in the work of Kokoschka*. In: *Victoria and Albert Museum. Homage to Kokoschka. Prints and Drawings. Lent by Reinhold, Count Bethusy-Huc*. London 1976. S. 18 - 22.
- ³³ Kokoschka: *Mein Leben*. S. 61.
- ³⁴ Heinrich Voss: *Franz von Stuck 1863 - 1928. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus* (Materialien zur Kunst des 19. Jh. 1) München (1973). S. 19.
- ³⁵ Hans Hinterhäuser: *Fin de Siècle. Gestalten und Mythen*. München 1977. *Doppelgänger Christi*, S. 13 - 43; hier S. 42.
- ³⁶ Carl Dahlhaus: *Das allegorische Drama Oskar Kokoschkas*. In: *Deutsche Universitätszeitung* 13 (1958). S. 435 - 40, hier S. 436.
- ³⁷ Ebd. S. 438 - 39.
- ³⁸ Maly u. Dietfried Gerhardus: *Symbolismus und Jugendstil. Krisenbewußtsein, Verfeinerung sinnlichen Handelns und die Erneuerung des Lebens in Schönheit* (Bildkunst des 20. Jh.) Freiburg, Basel, Wien (1977). *Verfahren der Bildorganisation in Symbolismus und Jugendstil*, S. 7 - 17.
- ³⁹ Nagel, in: *Signale für die Musikalische Welt*. S. 640 („Drehkrankheit wie die Schafe“).
- ⁴⁰ Der Hahnenschrei gilt für Denkler (*Druckfassungen*. S. 102) „sicherlich eher als Symbol für den anbrechenden Morgen denn als Anspielung an den Verrat des Petrus“, weil der Wortklang an die Bibel überlesen wird.
- ⁴¹ Voss: *Stuck*, S. 24.
- ⁴² Hans M. Wingler/Friedrich Welz: *O. Kokoschka. Das druckgraphische Werk*. Salzburg (1975). Nr. 32; Lithographie in drei Farben, 67,3 × 44,7 cm. ©1981, Copyright by COSMOPRESS, Genf. Die figürliche Darstellung ist weitgehend identisch mit dem Plakat für den *Vom Bewußtsein der Gesichte* bzw. *Von der Natur der Gesichte* betitelten Vortrag im Akademischen Verband Wien 1912 (Nr. 33); nochmals aufgegriffen im Gemälde *Maler und Modell II* von 1924 (Hans Maria Wingler: *Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers*. Salzburg 1956. Nr. 169). Abbildungen S. 76 - 77, die beiden Plakate auch bei Friedrich Welz: *Oskar Kokoschka. Frühe Druckgraphik 1906 - 1912*. Salzburg (1977). Nr. 31 - 32. - Zur ikonographischen Tradition s. Gert von der Osten: *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600* (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte 7) Berlin 1935. Unmittelbar entsprechend z. B. die Steinplastik aus dem Kloster St. Klara in Regensburg Mitte 14. Jh. (Nr. 68).
- ⁴³ Kokoschka: *Mein Leben*. S. 110, 108.
- ⁴⁴ Ebd. S. 115.
- ⁴⁵ Siegmur Holsten: *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen* (Zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1978) (Hamburg 1978). Besonders S. 84 - 86. - Vojtech Jirat-Wasiutynski: *Paul Gauguin in the Context of Symbolism*. New York, London 1978. *Gauguin's Self-Portraits*, S. 291 - 383. - *Ensor - ein Maler aus dem späten 19. Jahrhundert*. Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1972. Ausstellung u. Katalog Uwe M. Schneede. Stuttgart 1972. *Selbstdarstellungen*, S. 85 - 96.
- ⁴⁶ Gösta Svenaeus: *Edvard Munch. Im männlichen Gehirn*. 2 Bde (Skrifter utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund) (Lund 1973). Bd. 1, S. 202 - 03. Abbildungen Bd. 2, S. 120; vgl. auch die mehrfachen Variationen S. 106, 107, 109, 177.

- ⁴⁷ Kosmas Ziegler: *Über den Briefwechsel Kubin - Herzmanovsky*. In: Das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift 14 (1974). S. 1400 - 12, hier S. 1407 mit Faksimile des Briefes vom 6. 8. 1909.
- ⁴⁸ Paul Bekker: *Zu Kokoschkas Bach-Mappe. Offener Brief an den Herausgeber des ‚Kunstblattes‘*. In: Das Kunstblatt 1917. H. 10. S. 311 - 16, hier S. 314.
- ⁴⁹ Ebd.
- ⁵⁰ Wingler/Welz Nr. 67; Kreidelitho, 44,5 × 33,3 cm. ©1981, Copyright by COSMOPRESS, Genf.
- ⁵¹ Bekker: *Bach-Mappe* S. 314.
- ⁵² Wingler/Welz Nr. 31; Lithographie in fünf Farben, 122 × 79,5 cm. ©1981, Copyright by COSMOPRESS, Genf. Farbabbildung auch bei Welz: *Kokoschka. Druckgraphik*, Nr. 30. Die Ideenskizze von 1908 in: *Oskar Kokoschka. Handzeichnungen* [Bd. 3] 1906 - 1965. Hg. v. Ernest Rathenau. New York (1966). Nr. 22. Die ausdrucksstarke Haltung der Hände geht m. E. auf Hodlers Gemälde *Ergriffenheit* (1902) zurück, das in der XIX. Ausstellung der Secession 1904 in Wien zu sehen war. Robert Waissenberger: *Die Wiener Secession. Eine Dokumentation*. Wien, München (1971). S. 97 - 98 mit Abbildung. - Die vergleichende Interpretation der zahlreichen Pietà-Darstellungen im bildnerischen und literarischen Werk Kokoschkas als Variationen einer Ursituation steht noch aus.
- ⁵³ Kokoschka: *Mein Leben*. S. 64.
- ⁵⁴ Lia Secci: *Die lyrischen Dichtungen Oskar Kokoschkas*. In: Jb. der Deutschen Schillergesellschaft 12 (1968). S. 457 - 92, mit einer graphischen Zuordnung von Bildern und Motiven zum „weißen“ und „roten Thema“ S. 491.
- ⁵⁵ Die Illustration wurde mit dem Drama zugleich veröffentlicht: *Der Sturm*. Jg. 1910. Nr. 20. 14. Juli S. 163. ©1981, Copyright by COSMOPRESS, Genf. - Eine Studie in: *Oskar Kokoschka. Handzeichnungen* [Bd. 4:] 1906 - 1969. Hg. v. Ernest Rathenau. New York (1971). Nr. 23.
- ⁵⁶ Wolf-Dieter Dube: *‚Der Lustmörder‘ von Heinrich Maria Davringhausen*. In: Pantheon XXXI (1973). S. 181 - 85. - *Heinrich Maria Davringhausen: Der General. Aspekte eines Bildes* (Kunst u. Altertum am Rhein 57) Köln (1975). Motivgeschichte im Titelaufsatz von Joachim Heusinger v. Waldegg, S. 9 - 31.
- ⁵⁷ Artur Kutscher: *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*. Bd. 1. München 1922. S. 366. Zur Mehrdeutigkeit des Mordes (Liebes-, Märtyrer- Sühnetod Lulus) s. Friedrich Rothe: *Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie* (Germanist. Abhandlungen) Stuttgart (1968). S. 56 - 59. Horst Albert Glaser: *Arthur Schnitzler und Frank Wedekind - Der doppelköpfige Sexus*. In: *Wollüstige Phantasie. Sexualästhetik der Literatur*. Hg. v. H. A. G. (Reihe Hanser 147) (München 1974), S. 148 - 84, hier S. 179 - 82.
- ⁵⁸ (Karl Kraus:) *Die Büchse der Pandora*. In: Die Fackel. VII. Jahr. Nr. 182. 9. Juni 1905. S. 1 - 14, hier S. 6. Für die masochistische Perspektive vgl. Avicenna (d. i. Fritz Wittels): *Das Kindweib*. In: Ebd. IX. Jahr. Nr. 230 - 31. 15. Juli 1907. S. 14 - 33. Durch die „völlige Geringschätzung des Liebhabers“ wird „das Urweib zur wollüstigen Qual für den Mann“, der sie aufgrund seiner „Schmerzsucht“ gerade deshalb anbetet (S. 20).
- ⁵⁹ Frank Wedekind: *Totentanz. Drei Szenen*. In: Die Fackel. VII. Jahr. Nr. 183 - 84, 4. Juli 1905. S. 1 - 33, hier S. 21. Im Unterschied zu Jack wird Casti-Piani zum Mörder an sich selbst („Der Sinnengenuß - Menschenqualerei - Menschenschinderei - endlich - endlich - Erlösung!“ S. 32/33), statt Elfriede

- den gewünschten sadistischen „Märtyrertod“ („Ich will im Sinnengenuß meinen Tod finden! Ich will mich auf dem Blutaltar sinnlicher Liebe schlachten lassen!“ S. 31) zu breiten.
- ⁶⁰ Wingler/Welz Nr. 35 - 42. – Vgl. Kokoschkas Plakat zur Wedekindwoche des Akad. Verbands für Literatur und Musik in Wien von 1912 (Nr. 34). Es stellt Helene Ritscher dar, die bei der Uraufführung von *Mörder Hoffnung der Frauen* die ‚Frau‘ spielte.
- ⁶¹ Karl Kraus: *Die chinesische Mauer*. München, Wien (1964). Titelaufsatz, S. 279 - 92; hier S. 286. Eine Zusammenfassung seiner Ansichten über die Frau bei Wilma Abeles Igers: *Karl Kraus. A Viennese Critic of the Twentieth Century*. The Hague 1967. S. 155 - 70.
- ⁶² „Um endlich die Alma-Mahler-Geschichte in Ordnung zu bringen und nicht erneut der fatalen Pandorabüchse zum Opfer zu fallen“, läßt sich Kokoschka in Dresden eine Puppe nach ihren Maßen verfertigen, für die er „Pariser Unterwäsche und Kleider“ kauft. Nachdem die Kammerzofe genug „Gerüchte“ über das Leben mit der „stillen Frau“ – gemeinsame Ausfahrten, gemeinsamer Opernbesuch – unter die Leute gebracht hat, wird ein Bacchanal veranstaltet, bei dem „die Effigie der Alma Mahler“ „wie von Blut übergossen, mit abgerissemem Kopf“ zurückbleibt. *Mein Leben*. S. 190 - 92.
- ⁶³ Gustav Glück: *Brueghels Gemälde*. Wien (1932). Schwarz/weiß auch in: *Bibliotheca Sanctorum*. Hg.: Instituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense. Bd. 9 (Rom 1967). Sp. 435/36.
- ⁶⁴ Ehrenstein: *Junges Drama*. S. 1711.
- ⁶⁵ Joseph Sprengler: *Kokoschkas Bühnendichtungen*. In: Hochland. 19. Jg. Bd. 2. 1922. S. 670 - 78, hier S. 670.
- ⁶⁶ Schwerte: *Anfang*. S. 172/73: Erstpublikation von *Mörder Hoffnung der Frauen* Juli 1910 als „Anfangsdatum des deutschen expressionistischen Dramas“. – Hans Schumacher: *Oskar Kokoschka*. In: *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Hg. v. Wolfgang Rothe, Bern, München (1969). S. 506 - 18, hier S. 511.
- ⁶⁷ Horst Denkler: *Über Oskar Kokoschkas Dramen*. In: Jahrbuch (der Evangelischen Akademie Tutzing) XV (1965/66). S. 288 - 306, hier S. 288.
- ⁶⁸ Denkler: *Druckfassungen*. S. 108.
- ⁶⁹ Schwerte: *Anfang*. S. 182.
- ⁷⁰ Denkler: *Kokoschkas Dramen*. S. 304.
- ⁷¹ Kokoschka: *Mein Leben*. S. 67.
- ⁷² Denkler: *Kokoschkas Dramen*. S. 298 - 99.
- ⁷³ Hendrik Goverts: *Ein Beitrag zur Dramatik Kokoschkas*. In: Das junge Deutschland. 3. Jg. (= Blätter des deutschen Theaters, 6. Jg.) 1920. Nr. 2/3. S. 78 - 79.
- ⁷⁴ Kokoschka: *Mein Leben*. S. 67.
- ⁷⁵ Lothar Schreyer: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* (List Tb. 320) München (1966). *Der Mann mit der Nelke*, S. 60 - 64; hier S. 60 - 61.
- ⁷⁶ Ebd. S. 18 - 24.
- ⁷⁷ Carl Zuckmayer: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. o. O. (1966). S. 286ff. Hier S. 299.
- ⁷⁸ Ebd. S. 301. ⁷⁹ Diebold: *Erotisches Theater*.
- ⁸⁰ Ludwig Benninghoff: *Kokoschka: Mörder Hoffnung der Frauen*. In: Der Kreis (Hamburg) II. 1925. H. 9. S. 32 - 37, hier S. 36.

- ⁸¹ Margret Dietrich: *Neuerungen in Bühnenbild, Bühnentechnik und Theaterarchitektur in Österreich im 20. Jahrhundert*. In: Maske und Kothurn 15 (1969), S. 361 - 73. Über Rollers Einsatz der Farben (mit Blenden und Farbscheiben) und seine Ausstattung von Hofmannsthals *Oedipus und die Sphinx* S. 362 - 66. - Rollers Szenenbilder und Figurinen zu *Elektra* in: Der Merker (Wien) 1. Jg. H. 5. 10. Dez. 1909.
- ⁸² *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*. Hg., eingel. u. kommentiert v. Gotthart Wunberg (Wirkung der Literatur 4) Frankfurt/M. 1972. Paul Goldmann (1905), S. 113 - 17; hier S. 116. „Es geht schrecklich zu auf der Bühne. Die Frauen kreischen und heulen, und während der Hälfte des Dramas ungefähr rutschen sie auf der Erde herum“ (S. 117).
- ⁸³ Hugo von Hofmannsthal: *Szenische Vorschriften zu ‚Elektra‘*. In: H. v. H.: *Prosa II* (GW in Einzelausgaben) (Frankfurt/M. 1951). S. 81 - 84, hier S. 83. Dazu Herman K[jenneth] Doswald: *Nonverbal Expression in Hofmannsthal's ‚Elektra‘*. In: *Germanic Review* 44 (1969). S. 199 - 210.
- ⁸⁴ Ehrenstein: *Junges Drama*. S. 1711.
- ⁸⁵ Paul Scheerbart: *Regierungsfreundliche Schauspiele* (Gesammelte Arbeiten für das Theater. Hg. v. Mechthild Rausch. Bd. 2 = Frühe Texte der Moderne) (München 1977). S. 141, 111, 142.
- ⁸⁶ Schorske: *Fin-De-Siècle Vienna*. S. 335. Zu Kokoschkas Verhältnis zu Kleists *Penthesilea* und seinen späten Radierungen s. Lise Lotte Möller: *Kokoschkas Radierungen zu ‚Penthesilea‘. Eine Einführung*. Frankfurt/M.: Ed. de Beaulair (1970).
- ⁸⁷ Hermann Bahr: *Dialog vom Tragischen*. Berlin 1904. S. 23 - 24. B. erstrebt eine „neue Kultur“, die statt Dramen nur noch „Mysterien“, „schwarze Messen, Feste des Teufels“ kennt, „in welchen der Mensch den Urmenschen, den jeder noch in sich trägt, erblicken soll und, einmal im Jahre, ins Feuer seiner Natur springen darf, um dann, erschreckt, gelöscht, tief aufatmend in die schöne Sitte heimzukehren“ (S. 50/51).
- ⁸⁸ Karl Hauer: *Erotik der Grausamkeit*. In: Die Fackel. IX. Jahr. Nr. 223 - 24. 12. April 1907. S. 18 - 34, hier S. 29.
- ⁸⁹ Ebd. S. 27. Zur masochistischen „Inversion des Grausamkeitstriebes“ vgl. S. 32 - 34.
- ⁹⁰ Ebd. S. 30.
- ⁹¹ Maximilian Harden: *Elektra*, 1901. In: *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*., S. 82 - 86, mit Hinweis auf Breuer und Freud sowie den zentralen Sätzen Bahrs. „Was die Wiener Neurologen durch hypnotische Beichte erreichen, wirkten [nach der von Harden kritisierten Auffassung Bahrs] die Griechen durch die Tragödie“ (S. 85). Dazu E[lsie] M. Butler: *Hofmannsthal's ‚Electra‘: A Graeco-Freudian Myth*. In: *Journal of the Warburg Institute* 2 (1938 - 39), S. 164 - 75. Heinz Politzer: *Hugo von Hofmannsthals ‚Elektra‘. Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Psychopathologie*. In: DVjs 47 (1973). S. 95 - 119.
- ⁹² Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double. Das Théâtre de Séraphin* (Fischer-Tb. 6451) (Frankfurt/M. 1979). S. 125, 32/33, 34.
- ⁹³ Lischka: *Kokoschka*. S. 78