

STEFAN SEEBER

DER »ETHISCHE ZAUBERSTAB«

Bemerkungen zu Ernst Hardts *Tantris der Narr*,
mit einer Edition des Vortrags von 1910

Ernst Hardt gehört zu den heute vergessenen Größen der Literaturszene um 1900. Zu seiner Zeit jedoch war er vor allem als Autor des *Tantris*, einer neuromantischen Adaptation des Tristanstoffs, ein auflagenstarker Liebling des Publikums.¹ Das Stück ist in jüngerer Zeit immer wieder Gegenstand von Interpretationen geworden,² dennoch steht eine Gesamtanalyse des *Tantris* unter dem Blickwinkel des spezifisch neuromantischen Anspruchs, den Hardt mit seiner Bearbeitung des mittelalterlichen Stoffes steckt, noch aus. Dieser Beitrag ist als Schritt hin zu einer solchen Untersuchung angelegt, die ich in Kürze vorlegen möchte. Im Folgenden skizziere ich zuerst kurz Hardts Biographie und die wichtigsten Merkmale des Dramas, um die Einordnung des eigentlichen Hauptteils der Arbeit zu erleichtern. Ein Marbach-Stipendium des Deutschen Literaturarchivs hat es mir 2017 ermöglicht, Hardts Notizen, frühe Fassungen des Textes und auch einen umfangreichen Vortrag zum *Tantris* aus seiner Feder zu sichten. Letzterer liegt hier erstmals in gedruckter Form vor. Da Hardts Ausführungen zum Drama eine wesentliche Quelle für die Einordnung des *Tantris* darstellen, will dieser Beitrag sie einem größeren Publikum zugänglich machen; so wird es möglich, Hardts Produktionsästhetik zu seiner eigentlichen Adaptation in Bezug zu setzen und neue Einblicke in sein Arbeiten zu gewinnen.

- 1 Ernst Hardt, *Tantris der Narr*, Leipzig 1908.
- 2 Vgl. aus mediävistischer Perspektive bisher allerdings nur Christoph Huber, *Tristan-Rezeption in deutschen Dramen des frühen 20. Jahrhunderts: Ernst Hardt und Georg Kaiser*, in: *The Garden of Crossing Paths. The Manipulation and Rewriting of Medieval Texts*, hg. von Marina Buzzoni und Massimiliano Bampi, Venedig 2005, S. 63–78. Vgl. zudem die neugermanistische Forschung, zuletzt Jaewon Song, *Die Bühnenwerke Ernst Hardts und das neue Drama in der deutschen Literatur um 1900*, Frankfurt a.M. u. a. 2000 und Anne Riz, *Tantris der (vergessene) Narr. Rezeptionsgeschichtliche und intertextuelle Analyse des Dramas von Ernst Hardt*, Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts an der Karl-Franzens-Universität Graz, Graz 2013.

Ernst Hardt ist zuletzt von Birgit Bernhard 2015 vor allem in seiner Rolle als Gründungsintendant der Westdeutschen Rundfunk AG (WERAG) ab 1926 in Köln gewürdigt worden;³ aber auch sein ›Vorleben‹ verdient Aufmerksamkeit.⁴ Hardt, Jahrgang 1876, kam in den 1890er Jahren als junger Lyriker in Kontakt mit dem George-Kreis, arbeitete aber im Brotberuf vor allem als Übersetzer aus dem Französischen, eine Tätigkeit, die ihn durch sein ganzes Leben begleitete und oft auch finanziell sein Überleben sicherte. Er übertrug u. a. Hippolyte Taine, Rousseau, Balzac und Zola ins Deutsche⁵ und erarbeitete sich umfangreiche Expertise im Bereich der französischen Philosophie und Literatur. Einige seiner Übersetzungen haben bis heute Bestand. Als Novellist feierte Hardt um die Jahrhundertwende mit der Sammlung *Bunt ist das Leben* seinen Durchbruch, doch seine größten Erfolge erlebte er mit seinen Dramen, insgesamt fünf erschienen zwischen 1905 und 1915.⁶ Mit dem Kaiserreich endete auch Hardts Karriere als Dramatiker, und es folgte die Zeit als Intendant, zuerst am Nationaltheater in Weimar, dann bei der WERAG bis zur Machtergreifung 1933. Hardt verbrachte die Zeit bis 1945 zurückgezogen und starb am 3. Januar 1947, ohne die ihm angebotene⁷ Möglichkeit nutzen zu können, den Rundfunk in der amerikanischen Besat-

- 3 Birgit Bernhard, »Den Menschen immer mehr zum Menschen machen.« Ernst Hardt 1876–1947, Essen 2015.
- 4 Eine Gesamtschau von Werk und Biographie auf der Basis des seinerzeit neu vom Deutschen Literaturarchiv Marbach erworbenen Nachlasses Hardts unternimmt Susanne Schüssler, Ernst Hardt. Eine monographische Studie, Frankfurt a.M. u. a. 1994, vgl. für das Folgende dort die Bemerkungen zu Hardts Leben auf S. 25–93.
- 5 Eine maschinenschriftliche Auflistung der Werke Hardts nennt auch seine Übersetzungen, vgl. DLA A:Hardt, Zugangsnummer 62.390, dort sind vermerkt: »Kipling: Puck vom Bocksberg, Flaubert: Drei Erzählungen, Zola: Thérèse [sic!] Raquin, Dr. Pascal, Die Tanzkarte, Rousseau: Bekenntnisse, Voltaire: Erzählungen, La Rochefoucauld: Maximen, Vauvenargues: Betrachtungen und Maximen, Hippolyte Taine: Philosophie der Kunst 2 Bde., Reise in Italien 2 Bde., Aufzeichnungen über England, Balzac: Geschichte der Dreizehn, Claudel: Vom Wesen der holländischen Malerei, Van Puysvelde: Rubensskizzen«. Laut Wolf Bierbach, Versuch über Ernst Hardt, in: Aus Köln in die Welt. Beiträge zur Rundfunk-Geschichte, hg. von Walter Först, Köln und Berlin 1974, S. 363–405, S. 369 ist die Liste für Hardts Ansuchen um die Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer bestimmt, damit müsste sie aus dem Jahr 1936 stammen.
- 6 Es handelt sich um: *Ninon von Lenclos*. Drama in einem Akt, Leipzig 1905; *Tantris der Narr*. Drama in 5 Akten, Leipzig 1908; *Gudrun*. Ein Trauerspiel in fünf Akten, Leipzig 1911; *Schirin und Gertraude*. Ein Scherzspiel, Leipzig 1913, *König Salomo*. Ein Drama in drei Akten, Leipzig 1915. Alle Dramen erschienen im Insel-Verlag. Voraus gingen zudem zwei frühe Dramen: *Tote Zeit*. Drama in drei Aufzügen, Berlin 1898; *Der Kampf ums Rosenrote*. Ein Schauspiel in vier Akten, Leipzig 1903 – vgl. zu beiden die Anmerkungen von Jaewon Song, Bühnenwerke, S. 23–40 und Schüssler, Ernst Hardt, S. 131.
- 7 Vgl. dazu Kapitel 13 der Darstellung von Birgit Bernard, Ernst Hardt, S. 501–521.

zungszone mit aufzubauen. Erst in seinen letzten Jahren hatte Hardt das Dichten wieder aufgenommen, dabei konnte er mit seinem einzigen Roman *Don Hjalmar* jedoch nicht an seine alten Erfolge anknüpfen.⁸ Er geriet in den 1950er Jahren schnell in Vergessenheit, eine Art Kotzebue des späten Kaiserreichs, der in der Retrospektive vom Ruhm seiner Zeitgenossen, allen voran Hofmannsthal, überragt wurde.

Hardts zeitgenössisch wichtigstes Werk, d. h. das Drama mit der größten Wirkung und dem längsten Nachhall, ist sein *Tantris der Narr*. Das Stück wurde Anfang 1908 in Köln uraufgeführt und erhielt im selben Jahr den Volksschillerpreis sowie den halben Staatspreis.⁹ Das Feuilleton war über die Ehrung entsetzt;¹⁰ die anhaltende, die ganze Zeitspanne seines literarischen Wirkens überdauernde Kritik an der Qualität von Hardts Arbeit¹¹ steht dabei in diametralem Gegensatz zur ebenso anhaltenden und weitreichenden Beliebtheit des *Tantris* beim Publikum.¹² In Wien übernahm Joseph Kainz als eine seiner letzten Rollen den Part des *Tantris* in der Aufführung am Burgtheater 1910;¹³ noch 1936 wurde das Stück euphorisch bei seiner Wiederaufnahme in der Burg gefeiert.¹⁴ Hardts *Tantris* ist nicht die einzige Bearbeitung eines mittelalterlichen Stoffes, die er vorlegte,¹⁵ sie ist aber die wirkmächtigste, mit deutlichem Abstand vor

- 8 Ernst Hardt, *Don Hjalmar*. Bericht über vier Tage und eine Nacht, Leipzig 1946.
- 9 Die andere Hälfte des Staatspreises ging 1908 an Karl Schönherr für sein Drama *Erde*.
- 10 Zeitgenössische Urteile sammelt Bruno Pompecki, Ernst Hardt. Versuch einer Würdigung seiner dichterischen Persönlichkeit. Mit einem Bildnis des Dichters, Leipzig 1909.
- 11 Vgl. beispielhaft Harry Schumann, Ernst Hardt und die Neuromantik. Ein Mahnruf an die Gegenwart. Mit einem Geleitwort von Arno Holz, Lötzen (Ostpreussen) 1913, der Hardts charakterliche Eignung zum Dichter in Frage stellt, sowie die Reihe: Moderne Dramatik in kritischer Beleuchtung. In Einzeldarstellungen hg. von Dr. Richard Elsner. Heft 4: Ernst Hardt, *Tantris der Narr*, Berlin 1921 (zuerst 1911), wo Hardts *Tantris* auf S. 21 f. vorgeworfen wird, eine »Vergewaltigung der Tristansage« zu sein.
- 12 Wolf Bierbach, Versuch über Ernst Hardt, S. 369 zählt 300 Aufführungen bis 1933.
- 13 Vgl. auch seinen Brief an Hardt vom 9. Oktober 1907: »Ich habe Ihr Drama nicht gekannt und gehe jetzt nach der Lectüre, wie im Traum herum. Ich bin nicht nur für die Rolle begeistert, was ja vom schauspielerischen Standpunkt begreiflich ist – die Sprache ist es, das Herrlichste, was ich je gelesen habe!«, in: Briefe an Ernst Hardt. Eine Auswahl aus den Jahren 1898–1947, in Verbindung mit Tilla Goetz-Hardt hg. von Jochen Meyer, Marbach 1975, S. 62. Jakob Minor, Das Schillerpreisstück, in: Österreichische Rundschau: Deutsche Kultur und Politik, 17 (1908), S. 392–397, hier S. 397 betont, dass Kainz die Rolle »zu seinen größten Leistungen zählen« dürfe.
- 14 DLA A:Hardt, Zugangsnummer 70.762,1: Telegramm der Burgtheaterdirektion an Hardt vom 5. April 1936: »tantris fand bei publikum und presse groeszten erfolg sein dichter waere sehr gefeiert worden dankbarst direktion burgtheater«.
- 15 Eine Übersicht über die Stücke, allerdings ohne detaillierten Rekurs auf ihre mittelalterlichen Quellen, bietet Jaewon Song, Bühnenwerke.

seiner *Guðrun*-Adaptation von 1911 und seiner *Schirin und Gertraude* (1913).¹⁶ Die Etikettierung als »neuromantisch« trifft für Hardts *Tantris* zwar hinsichtlich der Opulenz seiner Sprache zu; ein Nachruf nennt ihn nicht von ungefähr einen »Juwelier, [einen] Goldschmied unter den Dramatikern«. ¹⁷ Zugleich verdeckt dieses Etikett aber die Besonderheit seiner Mittelalterrezeption, die gar nichts Eskapistisches, Verklärendes oder Utopisches birgt.¹⁸ Hardts Drama ist ganz im Gegenteil eine Ausstellung dysfunktionaler, dyseuphorischer Charaktere, die in einer höchst zugespitzten Psychologisierung in ihrem kommunikativen Scheitern vorgeführt werden – Tristan und Isolde sind bei ihrem Wiedersehen im Stück unfähig, einander zu erkennen und nicht in der Lage, ihrem dystopischen Umfeld zu entfliehen.

Der *Tantris* ist, bezogen auf den Kontext der Sagengeschichte, im Bereich der sogenannten Wiederkehrabenteuer positioniert, die in der besonders prominenten mittelhochdeutschen Fassung Gottfrieds von Straßburg nicht mehr geschildert werden. Das Konzept des seriellen Erzählens von erneuten Treffen der Liebenden findet sich jedoch bei den Fortsetzern von Gottfrieds Roman torso, Heinrich von Freiberg und Ulrich von Türheim, die beide für ihre Arbeit auf den vollständigen Roman Eilharts von Oberg zurückgreifen können.¹⁹ Hardt kombiniert für sein Drama bekannte Elemente, wenn er seinen Helden zuerst als Aussätzigen auftreten²⁰ und dann direkt danach den Hof als Narr besuchen lässt.²¹ Das Stück setzt damit ein, dass Tristan, ein strenges Verbot von Isoldes

16 Fritz Adler, *Das Werk Ernst Hardts*, Greifswald 1921, S. 41 nennt die Stücke gar eine »Trilogie«.

17 Herbert Jhering, *Der dramatische Goldschmied. Dem Andenken Ernst Hardts*, in: *Theater der produktiven Widersprüche 1945–1949*, hg. von dems., Berlin und Weimar 1967, S. 97 f., hier S. 97.

18 Zur Mittelalterrezeption der Neuromantik allg. vgl. Reinhild Schwede, *Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900*, Frankfurt 1987, S. 96 (mit Bezug auf Hauptmann). Vgl. auch spezifisch zu Hardt Wolf Bierbach, *Versuch über Ernst Hardt*, S. 370, der Hardt neuromantischen »Eskapismus« als Gegenposition zum Naturalismus unterstellt.

19 Zum Themenkomplex der Fortsetzungen vgl. allg. Armin Schulz, *Die Spielverderber. Wie »schlecht« sind die *Tristan*-Fortsetzer?*, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 51 (2004), H. 3, S. 262–276.

20 Bei Eilhart von Oberg findet sich dieses Abenteuer in knapper Form vorgebildet in Vers 7263–7284 – Isalde lässt den vermeintlichen Kranken hier schlagen und davonjagen und lacht über ihn; aus Zorn über diese Demütigung vollzieht Tristrant bei Eilhart sodann die Ehe mit seiner Frau: Eilhart von Oberg, *Tristrant und Isalde*, mhd./nhd. von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok, Greifswald 1993.

21 Tristan als Narr wiederum hat eine prominente Rolle in der Fortsetzung Heinrichs von Freiberg, wo die Konstellation des *Tantris* durch den unverhohlenen und durch das Narrenkostüm

Ehemann und seinem eigenen Onkel Marke missachtend, wieder zurückgekehrt sein soll. Das Gerücht veranlasst Marke, seine Frau den Aussätzigen auszuliefern, Tristan befreit sie in Verkleidung aus ihrer misslichen Lage, sie erkennt ihn dabei nicht. Auch kurze Zeit später bei seiner zweiten Rückkehr an den Hof schafft es Isolde nicht, den Mann, der inzwischen im Narrenkostüm auftritt und in der Verkleidung offen seine Identität preisgibt, zu erkennen. Tristans Heirat mit einer anderen Frau hat sie als Untreue so sehr erschüttert, dass ihr ehemaliger Geliebter ihr wesensfremd geworden und damit nicht mehr zu erkennen ist. Erst als er sie verlässt, versteht sie beim Blick auf den ins Morgengrauen enteilen den Helden, was gerade geschehen ist, und bricht fassungslos zusammen, ohne noch einmal mit ihm gesprochen zu haben. Deutlich zeigt sich Hardts Tendenz dazu, die Konflikte der Figuren, die bereits den mittelalterlichen Fassungen des Stoffes zugehören, psychologisch zu überformen und neu zu verorten:²² Sein *Tantris* ist Dokument der Vereinsamung und Verzweiflung, der Lieblosigkeit und einer vergangenen Beziehung ohne Zukunft.

Das Drama erlebte zahlreiche Auflagen und auch Übersetzungen, v. a. ins Englische,²³ und im Marbacher Literaturarchiv sind neben einem 141 Blatt umfassenden Typoskript, das eine erste Fassung des Textes dokumentiert,²⁴ auch Notizen Hardts zur Entstehung des *Tantris* erhalten. Das wichtigste Dokument in diesem Zusammenhang ist ein 56 Blatt umfassender Vortrag, den Hardt undatiert und ohne Hinweis auf den Ort, an dem er gehalten wurde, von Hand niedergeschrieben hat.²⁵ Die frühe Forschung datiert den Vortrag auf den 6. Oktober 1910;

geschützt seine Liebe bekennenden und zugleich gewalttätigen Helden vorgebildet ist (Vers 5015–5718): Heinrich von Freiberg, *Tristan und Isolde* (Fortsetzung des *Tristan*-Romans Gottfrieds von Straßburg). Originaltext (nach der Florenzer Handschrift ms. B. R. 226) von Danielle Buschinger, Übersetzung von Wolfgang Spiewok, Greifswald 1993.

- 22 Die Psychologisierung beschreibt bereits Agnes Waldhausen in ihrem Referat des Stücks: *Tantris der Narr* in: *Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn* 4 (1909), Heft 3, S. 48–80, hier S. 53. Zur selben Thematik äußert sich ähnlich Fritz Adler, *Das Werk Ernst Hardts*, S. 19, der für Hardts Dichten allgemein eine »Psychologie des Unbewußten« veranschlagt.
- 23 *Tristram the Jester*, translated by John Heard, Jr. from the German of Ernst Hardt, Boston 1913. Im DLA Marbach findet sich ein Vertrag vom 15. Januar 1909 zwischen Hardt und Daisy Broicher zur Übersetzung ins (britische) Englische, A:Hardt, Zugangsnummer 89.97.537. Außerdem gibt es Briefe Broichers an Hardt (A:Hardt, Zugangsnummer 89.97.248), die dokumentieren, dass die Übersetzung keinen Anklang bei den englischen Bühnendirektoren fand (»dramas in verse do not draw« schreibt sie am 1. Oktober 1909 als Ablehnungsgrund). Broicher sendet gar ihre Übersetzung an Hardt und überträgt ihm die Bühnenrechte zurück – allein es fehlt ein Exemplar ihres Textes.
- 24 DLA A:Hardt, Zugangsnummer 89.97.12.
- 25 DLA A:Hardt, Zugangsnummer 89.97.93.

er wurde laut Auskunft von Ludwig Schuster vor der Freien Literarischen Gesellschaft Frankfurt am Main gehalten.²⁶ Allerdings gibt bereits Agnes Waldhausen in ihrem Referat zum Stück für die Literarische Gesellschaft Bonn ein früheres Vortragsdatum an, nämlich den 29. Februar 1908.²⁷ Zu diesem Zeitpunkt muss eine erste Fassung des Textes, die Hardt im Zuge weiterer Vortragsreisen ergänzte und bearbeitete, also bereits vorgelegen haben. Dass der in Marbach aufbewahrte Text nicht erst im Oktober 1910 vorgetragen wurde, lässt der Verweis auf eine im Februar 1910 erschienene Besprechung des *Tantris* von Franz Deibel vermuten, den Hardt in seinen Vortrag inseriert und der als eine Verbeugung vor seinem Gastgeber gelesen werden kann: Der Feuilletonredakteur der *Königsberger Allgemeinen Zeitung* korrespondierte mit Hardt und lud ihn auch nach Königsberg ein,²⁸ um dort vor dem Goethebund²⁹ zu sprechen. Deibel deutet zudem die Möglichkeit einer kleineren Lesereise an, da auch in Danzig Interesse an einem Vortrag Hardts bestand. Das Protokoll des Königsberger Goethebundes gibt als

26 Ludwig Schuster, *Neuere Tristandichtungen (Tantris der Narr)*, Darmstadt 1912, S. 79 f. und ihm folgend Ruth J. Dieffenbacher, *Dramatisierungen epischer Stoffe (vom Mittelalter bis zur Neuzeit) in der deutschen Literatur seit 1890*, Heidelberg 1935, S. 62.

27 Agnes Waldhausen, *Tantris*, S. 62.

28 DLA A:Hardt, Zugangsnummer 62.363/4, Brief Deibels an Hardt vom 2. November 1909: »Noch eine Frage: haben Sie Lust, Zeit, im Lauf des Winters nach Königsberg zu kommen, so sendet Ihnen die hiesige Ortsgruppe der Pensionsanstalt der Schriftsteller und Journalisten umgehend eine Einladung zum Vortragsabend mit wie ich hoffe passablem Honorarangebot. Vielleicht ließe sich ein Besuch mit der Wiedereinstudierung des *Tantris* vereinigen? Was meinen Sie dazu? Regen sich neue Pläne?«, sowie DLA A:Hardt, Zugangsnummer 62.363/5, Brief vom 4. Februar 1910: »Die Angelegenheit mit Ihrem Hierherkommen steht jetzt so: Die Pensionsanstalt hat wohl endgültig den Gedanken aufgegeben, sie kann das Geld nicht riskieren. Aber wohl kann das der Goethebund. Es hängt hiervon ab, ob das Staatstheater dem Bund eine Vorstellung des *Tantris* bewilligt, wenn ja, dann bekommen Sie in wenigen Tagen die Anfrage. Wenn dann die kleine Stadt dazu kommt u. vielleicht noch Danzig, wo die Buchhandlung John und Rosenberg allerdings nach der Auskunft die der P.A. hier wurde, nur etwa 100–150 Mark bewilligen kann (Goethebund 250), so wird die Reise nach dem pauvre Osten vielleicht doch noch lohnen. Ich hoffe immer noch darauf!« und sodann DLA A:Hardt, Zugangsnummer 62.363/6, Brief vom 2. April 1910: »Lieber Ernst Hardt: Endlich komme ich zu einem Wort der Erwiderung auf Karte und Brief. Wie ich die wenigen gemeinsamen Tage noch nachgenossen habe brauche ich wohl nicht zu sagen; ich habe jetzt erst wie zu gut verspürt, was ich so im Lauf des Jahres hier zu vermissen habe und würde mich sehr freuen, wenn die Begegnung jetzt der Anfang einer Reihe wäre, die durch kleinere Pausen nur getrennt ist.«

29 Christian Tilitzki, *Die Albertus-Universität Königsberg. Ihre Geschichte von der Reichsgründung bis zum Untergang der Provinz Ostpreußen*, Band 1: 1871–1918, Berlin 2012, S. 385 nennt den 1901 begründeten Bund »das größte Vortragsforum der Stadt.«

Vortragsdatum den 18. März 1910 an,³⁰ was allerdings nicht ausschließt, dass Hardt denselben Text zu späteren Gelegenheiten weiter in dieser Form verwendet haben kann, z. B. in Frankfurt im Oktober 1910.³¹

Primäres Ziel der hier folgenden Wiedergabe des Vortrags ist die Lesbarkeit und Zugänglichkeit, weshalb darauf verzichtet wird, die ursprüngliche Mise en page beizubehalten: Hardt richtet die ersten 42 Blätter zweispaltig ein und gliedert den eigentlichen Text durch marginale Hervorhebung zentraler Punkte. Erst ab Blatt 43 (das doppelt erhalten ist; eine erste Fassung des Blattes hat er gestrichen, trotzdem aber nicht der Loseblattsammlung des Manuskripts entnommen) fehlen die Marginalien, was eine Zweiteilung des Vortrags mit sich bringt: In den ersten knapp zwei Dritteln des Textes dienen die Seitenbemerkungen, die zentrale Begriffe des Haupttextes herausheben, wohl als Gedächtnisstütze für den Redner. Im letzten Drittel verzichtet er darauf; hier geht es um die Wiedergabe des Dramas selbst, das ihm vertraut genug gewesen sein dürfte, um auf solche Hilfskonstruktionen zu verzichten.

Hardts Marginalien sind in Fußnoten wiedergegeben, die jeweils an das letzte Wort im Text anschließen, auf das sie sich beziehen. Alle Seitenbemerkungen sind ohne Ausnahme Wiederholungen der Kernpunkte des jeweiligen Abschnitts im Haupttext, sie bieten keine zusätzliche Information. Unterstreichungen und Auszeichnungen sowie Streichungen und Korrekturen Hardts sind beibehalten; der gestrichene bzw. ergänzte Text wird in Fußnoten näher erläutert. Aufgelöste Abkürzungen werden durch eckige Klammern markiert. Eigenwilligkeiten der Orthographie werden beibehalten, da sie das Sinnverstehen nicht beeinträchtigen und (wie im Falle des »Misverstehens«) augenscheinlich von Hardt durch-

30 Vgl. dazu die Retrospektive: Die ersten 30 Jahre des Goethebundes Königsberg. Nach den Protokollen und Sammelheften zusammengestellt von Oscar Schwonder, Königsberg 1931, S. 33: »Am 18. März Vortrag des damals sehr gefeierten Dichters Ernst Hardt über die Tristansage und -dichtung, nebst Rezitationen.« Für den 19. März ist zudem eine »Sonderaufführung im Stadttheater« »in beflügelter Darstellung (Fr. Schertoff, Herr Jacoby u. a.), in Gegenwart des lebhaft begrüßten Dichters« vermerkt. (Die Sperrung findet sich im Original.)

31 Fehler wie z. B. in der Auflistung der Bearbeitungen des Tristanstoffes im Mittelalter lassen darauf schließen, dass Hardt eine ältere Fassung des Textes abgeschrieben hat: Er verwechselt dabei augenscheinlich im Abschnitt und will Chrétiens Dichtung als »bis auf ein paar hundert Verse« verloren sehen (Bl. 40), er bemerkt den Fehler, streicht den Anfang des Satzes (das »bis auf«) und gibt dann korrekt im nächsten Absatz an, dass Thomas' Fassung »bis auf ein paar hundert Verse« nicht erhalten ist. Ähnlich funktionieren wohl auch nachträgliche Einfügungen ins Manuskript (z. B. Bl. 36, aber auch Bl. 46). Der Umstand, dass der Text ab Bl. 43 neu aufgestellt wird, lässt darauf schließen, dass Hardt ab hier sein Material spezifisch für den Goethebund Königsberg neu aufgestellt (und dabei auch Deibels Besprechung des Dramas mit einbezogen) hat.

gänglich geboten werden. Nicht nachgewiesen werden von Hardt selbst korrigierte Verschreibungen oder Streichungen, sofern sie nicht eine Veränderung des Sinns oder Argumentationsgangs dokumentieren. Anmerkungen zu Hardts Vortrag beschränke ich im Fließtext auf Verstehenshilfen und kurze Hinweise auf Literatur, die ihm im Rahmen seiner Arbeit zur Verfügung gestanden haben könnte. Eine erste, vorläufige Interpretationsskizze, die Vortrag und Drama zusammen in den Blick nimmt, entwerfe ich im Anschluss an den Abdruck.

Deutsches Literaturarchiv Marbach, A:Hardt, Zugangsnummer 89.97.93: Hardt, Ernst: Prosa o.T., Vortrag über *Tantris der Narr*, 56 Bl.

<Bl. 1> M[eine] D[amen] u[nd] H[erren] [,]

Einem Wunsche des Vorstandes Ihrer Gesellschaft folgend, möchte ich Ihnen Einiges über die Sagenquellen erzählen, die meinem letzten Drama: *Tantris der Narr* – zu Grunde liegen. Ich möchte versuchen vor Ihnen mit dem Verstande die Wege nachzugehen, die andere Kräfte sich gebahnt hatten, und Ihnen zeigen, welcher Art die Freiheit und die Abhängigkeit des Werkes von seinem Stoffe ist.

Erlauben Sie mir vorher³² <Bl. 2> jedoch das Verhältnis des Dramas zu einem gegebenen Stoff ganz im Allgemeinen vor Ihnen zu entwickeln.

Im Gegensatz zu der Epoche des bürgerlichen Prosadrama's,³³ die wir eben durchlebt haben, werden Sie in der jüngsten dramatischen Entwicklung öfter und öfter Werke finden, deren Titel, deren Inhalt Sie von fern an eine Musik erinnert, die Sie irgend wann schon einmal gehört, Werke, deren Grundstoff bei näherer Untersuchung <Bl. 3> nicht eine Erfindung des Dichters sondern vielmehr ein Gegebenes ist, das³⁴ er in seiner Weise neu gestaltet hat – sogar Gerhard Hauptmann hat seit Jahren einen Weg eingeschlagen,³⁵ der ihn mitten in diese Entwicklung versetzt.³⁶

32 Marginalie: Verhältnis d[es] Drama's z[um] geg[egebenen] Stoff

33 Marginalie: Jüngste Entwicklung

34 Korrigiert aus »dass«.

35 Marginalie: Gerhard Hauptmann

36 Ähnlich urteilt zeitgenössisch z. B. H. Friedrich, *Worin kann die alte Romantik der Neurromantik zum Vorbild dienen?*, in: *Monatsblätter für deutsche Literatur* 5 (1900/01), S. 561–565, zu Hauptmanns *Hannele* ebd., S. 562. Reinhold Schwede, *Wilhelminische Neurromantik*, S. 96 attestiert Hauptmann (mit Blick auf seinen *Armen Hartmann*) »Konjunkturbewußtsein«. Hardt nennt hier nicht Hofmannsthal, der um 1900 der wichtigste Exponent des Versdramas gewesen ist, auf das er hier zumindest implizit durch die Abgrenzung vom Prosadrama anspielt: Rüdiger Zymner, Artikel »Versdrama«, in: *Reallexion der Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Band 3, hg. von Jan-Dirk Müller u. a., Berlin 2003, S. 763–765, hier S. 764.

Sie dürfen den erwähnten Umstand³⁷ an unserer jüngsten dramatischen Produktion durchaus als ein Kennzeichen des Reifens, der Erhöhung und der Veredelung des dichterischen <Bl. 4> Geistes auffassen, der heute bei uns in Deutschland an der Arbeit ist, denn ich hoffe Ihnen zeigen zu können, dass das grosse tragische Versdrama zu seiner Entstehung eines solchen gegebenen Stoffes bedarf.³⁸

Halten Sie sich zunächst die Bedeutsamkeit der Tatsache vor das Gefühl: in der gesammten dramatischen Kunst der vergangenen grossen Kulturperioden findet sich nicht <Bl. 5> ein einziges Drama, dessen Stoff seinen Quell im Kopfe des Dichters gehabt, keiner all jener grossen starken Dramatiker ist auf den Einfall gekommen, auf ein ausgedachtes, selbst erfundenes Schicksal ein Drama zu stützen.

Man könnte zunächst wähnen,³⁹ dieser Umstand entspränge der Bestimmtheit des Stoffgebietes, auf das in früheren Zeiten die gesammte Kunst verwiesen war. <Bl. 6> Wenn Sie die Vorwürfe der antiken Bildhauerkunst⁴⁰ und der Malerei⁴¹ in der Renaissance überblicken, werden Sie verstehen, was ich damit meine.

Der Künstler war gehalten – fast immer auf unmittelbare, vereinzelt auf mittelbare, stumm vereinbarte Bestellung vaterländische Religion⁴² und vaterländische Heldengeschichte zu gestalten, denn auch die Liebe zum Ringerkörper in der Antike war Liebe <Bl. 7> zur Heldengeschichte. Jeder strahlende marmorne Jünglingsleib barg und pries einen Achilles. – Man könnte meinen, sagte ich,⁴³ so seien also auch die Dramatiker jener Zeiten nur deshalb auf Sagen angewiesen gewesen, weil sie allein jenes allgemein begehrte Stoffgebiet in sich begriffen.

Nein, dem ist nicht so. Die Zeit, in der der grösste Dramatiker⁴⁴ aller Zeiten gelebt, <Bl. 8> zwang den Künstler nicht dergestalt in ein Stoffgebiet, und dennoch hat Shakespeare nicht einen einzigen Stoff seiner zahllosen Dramen selbst erfunden, um den Kern zu treffen, nicht ein einziges der Schicksale, die durch seine Werke rollen, hat seine Quelle in seinem Kopf oder in seinem Herzen, dh. in seiner Willkür gehabt.

37 Marginalie: Veredelung

38 Marginalie: Bedeutung d[er] Tatsache: Dramen aller Kulturperioden.

39 Marginalie: Bestimmtheit des Stoffgebietes

40 Marginalie: Antike

41 Marginalie: Renaissance

42 Marginalie: Vaterländische Religion

43 Marginalie: Nicht des Stoffgebietes wegen.

44 Marginalie: Shakespeare

Die in ihm schlummernde dramatische Intuition⁴⁵ und Genialität ist immer nur frei <Bl. 9> geworden auf Grund eines Schicksales, das er als ein Gegebenes hingenommen, es wurde das gesetzgebende Fundament seines Werkes.⁴⁶

Da es sich – wie ich au[s]führte,⁴⁷ ebenso bei allen grossen Dramen⁴⁸ der Weltliteratur verhält, besteht also die Tatsache: ein solches gegebenes Schicksal wurde das grundlegende Gesetz⁴⁹ aller grossen Dramen, die bisher in der Welt geschaffen worden sind, alle dramatische Intuition⁵⁰ <Bl. 10> hat sich bisher geheftet nicht an ein selbst erfundenes, sondern an ein als Gesetz hingenommenes Schicksal.

Sie wissen, dass kein Künstler⁵¹ aus Nichts schafft, sondern eines Eindruckes bedarf, der seine Intuition wachruft. Nehmen Sie den Lyrikern den Mond, wie viele schlechte und gute Gedichte wären vernichtet!

Des Dramatikers Intuition⁵² scheint also an ein Schicksal gebunden zu sein, das er als ein Gesetz, <Bl. 11> eine Notwendigkeit über seine Willkür stellt. Es bedarf des Eindruckes: So geschah,⁵³ damit er produktiv wird.

Es leuchtet ohne Weiteres ein, dass ein erfundenes Schicksal immer eine Fiktion bleibt, ein: Angenommen, es geschah so,⁵⁴ und auf dieser Grundlage ist noch niemals ein grosses Drama gewachsen, diese Unsicherheit des Fundamentes stört das Gebäude bis in die letzten Fugen hinauf. – Goethe⁵⁵ <Bl. 12> diffiniert das Drama: Handelnde Charaktere⁵⁶, die etwas erwirken oder erleiden.⁵⁷ Das bedingt sich zwar gegenseitig, aber wenn beides der Willkür unterworfen ist, so stört es sich auch gegenseitig.⁵⁸ Beim Drama ist

45 Marginalie: Intuition

46 Marginalie: Schicksal, gesetzgebende Fundament

47 Im Text steht »auführte«.

48 Marginalie: alle Dramen der Weltliteratur.

49 Marginalie: Schicksal = Gesetz.

50 Marginalie: Intuition

51 Marginalie: Nicht aus Nichts

52 Marginalie: Intuit[ion] des Dramatikers. Die Frequenz der Nennung dieses Stichworts in den Marginalien weist auf die Bedeutung hin, die Hardt ihm beimisst.

53 Marginalie: So geschah

54 Marginalie: Angenommen, so geschah

55 Marginalie: Goethe

56 Verbessert aus dem gestrichenen »Menschen«.

57 Diesen Wortlaut bietet Goethe nicht, Hardt greift hier auf aristotelische Grundgedanken zurück, modifiziert sie aber, indem er Handlung und Charakter amalgamiert. Eine ähnliche Formulierung bietet, wiederum mit Blick auf Goethe, Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin 1916, S. 117 (zum *Werther*): »Während ein Drama schon gar nicht entsteht, wenn nicht ein handelnder Mensch da ist [...]«.

58 Marginalie: Beim Drama Schicksal gegeben

das, was erlitten oder erwirkt wird, das Schicksal also⁵⁹ gegeben, wo die Handelnden Charaktere gegeben sind, werden wir später sehen.

Aus dem Gesagten erhellt von selbst, dass das grosse Drama,⁶⁰ dh. ein Werk tragi- <Bl. 13> schen Inhaltes, das sich des höchsten sprachlichen Ausdruckes, des Verses, bedient, sich ohne weiteres in die Sphäre der Historie und der Sage als in die Luft verwiesen sieht, in der es am Gewaltigsten gedeihen kann.

Sein geläuterter, verklärter Ausdruck,⁶¹ der über das gewöhnliche Leben erhoben ist, findet eine gleich erhobene geläuterte Wirklichkeit. Es bedarf ferner der grossen Schicksale⁶² – und grosse <Bl. 14> Schicksale haben gewöhnlich nur grosse Personagen. Eine Zeitungsnotiz⁶³ über eine menschlich noch so beträchtliche Begebenheit – meldet eben nur eine Begebenheit, umgeben von allen Wirkungen des gemeinen Zufalles – und ein solches Geschehen wird niemals die fast mystische Gewalt eines Schicksales, einer ehernen und bedeutungsvollen Notwendigkeit haben, die sich die Menschheit in <Bl. 15> der Edelstein besetzten Kapsel einer Sage aufbewahrt hat.

Wenn Sie das Wort Faust⁶⁴ aussprechen, erschüttert Sie etwas Ehrwürdiges, das weit über die Umrisslinien der Goethischen Gestalt hinausgeht und dennoch erst durch sie in die Welt gekommen ist. Versuchen Sie einen Augenblick lang zu denken, der Inhalt der Iphigenie⁶⁵ trüge nicht das Gesetz dieses Namens, und Ihnen wird an dem Werk irgend etwas zerbrechen, das unwiderbringlich <Bl. 16> für Ihr Gefühl ist. Der Satz⁶⁶ von Arno Holz,⁶⁷ dass die Geburtswehen einer Kuh für die Kunst gleichbedeutend seien mit den Todesschmerzen eines Helden, hat wohl kaum noch Anhänger unter uns.

59 »das Schicksal also« wurde später eingefügt.

60 Marginalie: In die Sage verwiesen

61 Marginalie: Geläuterter Ausdruck

Geläuterte Wirklichkeit.

62 Marginalie: grosse Schicksale

63 Marginalie: Zeitungsnotiz

64 Marginalie: Faust

65 Marginalie: Iphigenie

66 Marginalie: Arno Holz

67 Der Naturalist Arno Holz ist der direkte Antipode Hardts. Holz brachte seine Abneigung gegen die Neuromantik im Geleitwort zu Schumanns Hardt-Monographie zum Ausdruck. Das Zitat, das Hardt ihm hier attribuiert, stammt allerdings aus Conrad Alberti, Der moderne Realismus in der deutschen Literatur und die Grenzen seiner Berechtigung, Hamburg 1889, S. 18: »[...] es gibt keine künstlerischen Stoffe zweiten und dritten Ranges, sondern als Stoff steht der Tod des größten Helden nicht höher als die Geburtswehen einer Kuh«.

Lassen Sie mich auch noch⁶⁸ ein Wort über eine solche Verbindung und Abhängigkeit der dichterischen Intuition in der Komödie sagen. Sie wissen, dass diese Gattung des Drama's in unserer euro- <Bl. 17> päisichen Kultur sich herleitet von zwei Römern: Plautus und Terénz.⁶⁹ – Sie schufen, wie alle Kunst Rom's, Nachahmungen griechischer Kunst, aber man kannte ihr Vorbild nur dem Namen nach: es war der Grieche Menander.⁷⁰ – Man hat nun vor Kurzem einige beträchtliche Fragmente von ihm gefunden⁷¹ und kann jetzt die Entwicklung der Komödie von dieser ihrer Quelle her verfolgen. In den Stücken <Bl. 18> der drei genannten Dichter sehen Sie erfundene Begebenheiten,⁷² erfundene Schicksale, ihr Reiz besteht gerade in der eigenartigen Verschlingung und Verwirrung der Fäden – aber fast mit Staunen entdecken Sie, dass diese toll und willkürlich verschlungenen Begebenheiten⁷³ gelebt werden von Menschen, die der Dichter nicht frei erfunden, sondern als ein Gegebenes, Festumrissenes hingenommen hat. Diese Komödienmenschen <Bl. 19> sind nicht willkürliche Individualitäten, sondern als bestimmende Gesetze aufgenommene Typen:⁷⁴ Ammen, verführte Mädchen, betrogene Ehemänner und was dergleichen mehr ist. Denken Sie nun an die Werke des größten Komödiendichters⁷⁵ der neuen Zeit, an die Werke Molières, Sie werden dieselbe Entdeckung machen, seine Menschen sind Typen: Geizhalse, Gezierte Frauen, Heuchlerische Priester.⁷⁶ Wo immer Sie ein wahrhaft starkes Lustspiel antreffen, ich nenne <Bl. 20> unsere beiden besten deutschen: den zerbrochenen Krug von Heinrich von Kleist und den Biberpelz von Gerhard Hauptmann, Sie werden stets finden, dass der Dichter gestrebt hat, einem Typus zu seinem individuellsten,⁷⁷ dh. eben zu seinem typischs-

68 Marginalie: Komödie

69 Marginalie: Plautus, Terénz

70 Marginalie: Menander

71 Hardt bezieht sich damit wohl auf die Funde von Papyri in Kairo im Jahr 1905 (Teile der Dramen *Epitrepontes*, *Perikeiromene* und *Samia*), vgl. dazu die zeitgenössischen Darstellungen von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf, *Zum Menander von Kairo*, Berlin 1907 (Sonderausgabe aus den Sitzungsberichten der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 49) sowie Alfred Körte, *Zu dem Menander-Papyrus in Kairo*, in: *Berichte über die Verhandlungen der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse*, Bd. 60, (1908), Heft 3, S. 88–141.

72 Marginalie: Erfundene Begebenheiten

73 Marginalie: nicht frei erfundene Menschen.

74 Marginalie: Typen

75 Marginalie: Molière

76 Marginalie: Jedes Lustspiel

77 Das Wort ersetzt das zuvor gestrichene »typischsten«.

ten Ausdruck zu verhelfen. Die komische Intuition scheint⁷⁸ also zu gutem Gelingen nur an einem menschlichen Typus produktiv zu werden! Welch seltsame Gesetze des <Bl. 21> Schaffens: in der Tragödie⁷⁹ sahen Sie, das, was erlitten oder erwirkt wird, als ein Gegebenes, die handelnden Charaktere dagegen der freien dichterischen Phantasie überantwortet, in der Komödie finden wir das⁸⁰ Umgekehrte, hier sind die Charaktere dem Dichter auferlegt als Gesetze, ihre Schicksale hingegen seiner Willkür anheimgegeben.

– Willkür in Beidem scheint nur in der niedrigsten <Bl. 22> Gattung des Dramas herrschen zu dürfen:⁸¹ in der Burleske,⁸² im Schwank – Sie wissen, dass der genialste aller Schwankdichter – Aristophanes – diese Willkür in⁸³ fast göttlicher Ausgelassenheit geübt hat.

Wir wollen nun zum⁸⁴ Drama zurückkehren, um das Wesentliche zu erörtern. Ich möchte Ihnen zeigen, dass der herrlichste Stoff und der grösste Dramatiker zusammen gebracht, noch lange kein grosses Drama ergeben, <Bl. 23> sondern dass diese Synthese sich nur Kraft eines freien schöpferischen Aktes⁸⁵ vollzieht, der den Stoff völlig neu erstehen lässt, dass er im Werke wieder alle Eigenart einer Ursprünglichkeit besitzt.

Wählen Sie, welches grosse Drama Sie wollen:⁸⁶ Was hat der Dramatiker darin mit dem Stoff getan? Hat er die Worte zu den Menschen gefunden, die das Schicksal in der Fabel leben? Hat er neue persönlich geschaut und erfasste Menschen in das⁸⁷ <Bl. 24> gegebene Schicksal hineingeschaffen? Löst er ferner die dramatischen Momente aus dem epischen Fluss der Vorlage und drängt sie aneinander? Kurz, »dramatisiert«⁸⁸ er die Sage? Wo immer eine solche äussere, ich möchte sagen, handwerkliche Beziehung zwischen Stoff und Dramatiker geherrscht hat, ist das Werk – im höchsten Sinne – misslungen. Eines der ehrwürdigsten Beispiele eines solchen Misslingens sind die Nibelungen⁸⁹ von Hebbel.⁹⁰ <Bl. 25> Welches ist nun aber der Anstoss zu dem

78 Marginalie: Komische Intuition am Typus produktiv.

79 Marginalie: Tragödie

80 »das Umgekehrte« ersetzt das durchgestrichene »sie«.

81 »dürfen« wird nachträglich anstelle des durchgestrichenen »können« eingefügt.

82 Marginalie: Schwank.

83 »in« ersetzt ein gestrichenes »mit«.

84 Marginalie: Drama

85 Marginalie: Fr[eier] schöpf[erischer] Akt

86 Marginalie: Vorgang

87 Verbessert aus »dies«.

88 Marginalie: dramatisiert

89 Die *Nibelungen* wurden 1863 mit dem erstmals vergebenen Schillerpreis ausgezeichnet.

90 Marginalie: Nibelungen

Prozess,⁹¹ der den Stoff in seine kleinsten Bestandteile auflöst, durch das Blut des Dichters treibt, dort seine besondere Farbe gewinnen und endlich im Werke zu einem ursprünglich neuen Gebilde gerinnen lässt? Denn so muss geschehen, wenn das Werk gültig sein soll.

Ich wüsste kein weittragenderes Beispiel zu wählen⁹² als den Hamlet Shakespeares. Welches seiner Werke ist individueller, eigentümlicher, ursprünglicher in der Erfindung? Ist <Bl. 26> nicht jede innere Regung, jeder äußere Schritt der Gestalten dieses Dramas wie ein Zucken der Seele des Dichters, kurz, nicht das ganze Werk Blut von seinem Blute, ja Essenz seines Blutes?

Und dennoch!:

Die Sage vom Prinzen Amleth⁹³ steht in dem dänischen Chronisten Saxo Grammaticus;⁹⁴ Shakespeare lernte sie in der novellistischen Bearbeitung des Franzosen Belleforest kennen, welche⁹⁵ 1596 in einer englischen Übersetzung vorlag.⁹⁶ Die <Bl. 27> Novelle berichtet wie das Drama von der Ermordung des Königs von Dänemark durch seinen Bruder, von der Thronbesteigung dieses Bruders und seiner Vermählung mit der Wittve des Ermordeten. – In der Novelle wie im Drama wird Hamlet, der Sohn des ermordeten Königs, vom Geist seines Vaters zur Rache angetrieben, ja, in <Bl. 28> der Novelle wie im Drama stellt er sich dann verrückt, um seine Feinde durch solchen erkünstelten Blödsinn zu täuschen. In der Novelle wie im Drama wird der Hofspion Pollonius umgebracht und die Begleiter auf der englischen Reise finden ein gleiches Ende, kurz, bis auf wenige Nebenzüge und bis auf den Schluss deckt sich die äussere Handlung Schritt um Schritt!

91 Marginalie: Prozess?

92 Marginalie: Hamlet

93 Marginalie: Saxo

94 Zu Saxo Grammaticus vgl. Heiko Ueckers Eintrag in: Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen, hg. von Peter W. Marx, Stuttgart und Weimar, 2014, S. 1–3. Bei Saxo Grammaticus findet sich die Amlethus-Geschichte im dritten und vierten Buch der *Gesta Danorum*.

95 Marginalie: Belleforest 1596

96 Francois de Belleforest übertrug Saxos Geschichte ins Französische und erweiterte sie dabei maßgeblich, nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ durch die Einführung der Melancholie, vgl. dazu den Eintrag von Ralf Haekel, Francois de Belleforest, in: Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen, hg. von Peter W. Marx, Stuttgart und Weimar, 2014, S. 3–5, es handelt sich in seinen *Histoires Tragiques* um die dritte Geschichte des fünften, 1570, erschienenen Bandes. Haekel betont ebd., S. 3: »Belleforest ist neben dem verlorenen *Ur-Hamlet* als Hauptquelle für den *Hamlet* zu sehen«, allerdings datiert die erste Übertragung der Geschichte ins Englische als *The Hystorie of Hamblet* auf 1608, die Übersetzung ist »uneindeutig von Shakespeares Drama beeinflusst«: Wie Belleforest als Bearbeiter Saxos auf Shakespeare eingewirkt hat, lässt sich nicht klären; eine Übersetzung von 1596, die Hardt annimmt (und die einen einfachen Weg für einen solchen Einfluss aufzeigen würde), gibt es nicht.

Und dennoch ist der <Bl. 29> Hamlet Shakespeares eigenstes, urpersönlichstes Werk! Wie ist das möglich? Welche Kraft hat das vermocht.

Wie, ich muss diesen Vergleich gebrauchen, wie knüpft⁹⁷ sich die Lebensschnur, durch die der Balg einer solchen gegebenen Handlung bis in die kleinsten Hautfalten hinein angefüllt wird mit dem rotesten Blute des Dichters?

Lassen Sie mich ganz trocken und persönlich sprechen. Ich glaube, das, <Bl. 30> was Shakespeare beim Durchlesen der Novelle zunächst dichterisch reizte,⁹⁸ war der verstellte Prinz, der gespielte Blödsinn!

An dieser in der Sage⁹⁹ unwesentlichen, nebensächlichen, bedeutungslosen, für die spekulierende Phantasie aber unendlich anregenden Stelle hats ihn gepackt!

In dem nächsten Pulsschlag seiner Intuition steckt schon der Keim seines Werkes:¹⁰⁰ anstatt zu handeln, stellt der Prinz sich blödsinnig. <Bl. 31> Wie Blitze nachts eine Landschaft erhellen, mags dann weitergegangen sein, bis seine grandiose ethische Erfindung des contemplativen Helden, der nicht handeln, der die Brücke von der Empfindung zur Tat nicht schlagen kann, jeden bedeutungslosen Zug der Sage durch diese Grundidee bedeutungsvoll machte, und eines der kühnsten und seltsamsten Werke erschuf, das die Menschheit besitzt.

Da haben Sie das, was <Bl. 32> ich die Lebensschnur nannte. Mit anderen Worten: Nicht äussere Berührungspunkte, nicht dramatische Technik macht einen Stoff zum abhängigen Gut des Dramatikers, sondern das intuitive Hineinerleben, Hineinschaffen einer ethischen Idee, welche der Sage einen neuen Brennpunkt¹⁰¹ verleiht, um den sich alle Atome des Stoffes – zu einem neuen Gebilde lagern müssen. – Ich sagte vordem, der <Bl. 33> Schluss des Hamlet sei im Drama verschieden von dem Ausgange¹⁰² der Novelle. Das ist ein für fast alle Dramen charakteristischer Zug. Sobald nämlich erst einmal eine neue ethische Idee von dem Stoff Besitz ergriffen hat, versinkt und zerfällt zu Staub Alles, was ihr entgegensteht, und wäre es auch der Kern des Quellstoffes.

Hat sich eine solche persönliche ethische Vorstellung erst einmal des Stoffes bemächtigt, so verhält er sich zum Werke¹⁰³ wie das Chaos zur Erde

97 Marginalie: Lebensschnur

98 Marginalie: gespielte Blödsinn

99 Marginalie: nebensächlicher Punkt der Sage

100 Marginalie: anstatt zu Handeln.

101 Marginalie: Brennpunkt

102 Marginalie: Schluss verschieden.

103 Marginalie: Chaos zur Erde

des <Bl. 34> siebenten Tages. Hat die Idee nicht diese durchdringende, verwandelnde Kraft, wird sie dem Stoff von aussen aufgezwungen, so bekommt das Werk einen unheilbaren Bruch, wie sie es sogar¹⁰⁴ an einem so herrlichen Werk wie dem Ring des Gyges¹⁰⁵ beobachten können. – Aber welches Drama Sie wählen wollen, den Faust Goethes, die Antigone¹⁰⁶ von Sophokles oder das Drama eines Geringeren, sofern es nur im geistigen Sinne technisch <Bl. 35> gesund ist, ist der gegebene¹⁰⁷ Stoff durch einen solchen ethischen Zauberstab¹⁰⁸ in ein Geschöpf des Dichters verwandelt – und da dieses einen freien schöpferischen Akt voraussetzt, der nicht vom Verstande, nicht vom Können, kurz von keiner geistigen Kraft abhängig ist, die unserem Kommando untersteht, so kann niemand zu gutem Gelingen einen Stoff, eine Sage hernehmen und sie dramatisieren, sondern sie wird sein Werk durch <Bl. 36> ein dichterisches Erleben, für das er bestenfalls Gott und seinem eigenen menschlichen Leben¹⁰⁹ zu danken hat.

Was ich hier vor Ihnen ausgeführt, ist von eminenter Bedeutung¹¹⁰ für das Verständnis der Dramen, die unsere jüngste Litteraturentwicklung uns bringen wird. – Sie wissen, dass jede Kunst sich ihre Kritiker erst langsam schafft und erzieht. Das hat der Naturalismus getan, die jüngste deutsche Produktion hat dazu noch keine Zeit gehabt. So ist es natürlich, dass für sie nur vereinzelt die grundlegenden kritischen <Bl. 37> Voraussetzungen vorhanden sind – Einer der namhaften oder sagen wir, öfter genannten berliner Kritiker¹¹¹ fragte jüngst Schmidtbonn¹¹² in einer Besprechung seines Grafen von Gleichen¹¹³ in vorwurfsvollem Tone: Warum er neuen Wein in alte Schläuche gegossen habe? Also, warum er etwas getan, was vor ihm Aeschylus, Sophokles, Euripides, Shakespeare, Corneille, Racine, Goethe, Schiller und Heinrich von Kleist getan hatten. Die Antwort hätte lauten müssen: Weil

104 Das Wort ist nachträglich eingefügt.

105 Gemeint ist damit wohl die Bearbeitung des Stoffes durch Friedrich Hebbel, dessen Drama *Gyges und sein Ring* 1856 gedruckt wurde und 1889 erstmals zur Aufführung kam.

106 Marginalie: Faust
Antigone

107 Das Wort ist nachträglich eingefügt.

108 Marginale: ethischer Zauberstab

109 »und seinem eigenen menschlichen Leben« ist nachträglich eingefügt.

110 Marginalie: Kritiker

111 Dabei handelte es sich wohl um Friedrich Düsels Besprechung des Stücks in Westermanns illustrierten deutschen Monatsheften 105 (1908/1909), S. 795–801.

112 Marginalie: Schmidtbonn

113 1913 erschien Hardts eigene Fassung des Stoffes unter dem Titel *Schirin und Gertraude* als Lustspiel.

aller gute dramatische Wein erst beim Anblick eines solchen alten <Bl. 38> Schlauches aus dem Boden schiesst.

Lassen Sie mich nun zu unserem engeren Thema kommen.¹¹⁴ Mein Drama ist in der Sphäre der alten Sage von Tristan und Isolde¹¹⁵ gewachsen. Sie soll keltischen Ursprunges sein, doch lässt sich ein gültiger Beweis dafür nicht erbringen. Man muss sich damit begnügen, festzustellen, dass das, was von der Sage greifbar vorhanden ist, im 12. Jahrhundert in Frankreich entstand. Die Jongleurs, dh. herumziehende Sänger und Spielleute fielen wie die hung- rigen Raben über <Bl. 39> den schönen Stoff her und dichteten hunderte von Episoden und Versionen. Eine fest geschürzte Zusammenfassung schuf zuerst ein Spielmann namens Béroul,¹¹⁶ sie ist bis auf wenige Fragmente ver- loren gegangen.

Der deutsche Eilhard von Oberg¹¹⁷ hat in den siebenziger Jahren des 12. Jahrhunderts eine solche Spielmannsversion ins Deutsche übersetzt. Sie ist verloren gegangen¹¹⁸

Der französische Kunstdichter¹¹⁹ Chrétien von Troyes hat ebenfalls ein zusammen- <Bl. 40> hängendes Gedicht verfasst. Es ist¹²⁰ verloren gegangen.

114 Marginalie: Engeres Thema

115 Marginalie: Tr[istan] u[nd] Isol[de]

116 Marginalie: Béroul

117 Marginalie: Eilhard von Oberg.

118 Die Überlieferungslage des Eilhartschen *Tristrant* ist schwierig, weil frühe Handschriften nur als Fragmente erhalten sind; vgl. Eilhart von Oberg, *Tristrant*. Synoptischer Druck der ergänzten Fragmente mit der gesamten Parallelüberlieferung, hg. von Hadumod Bußmann, Tübingen 1969. Den Text als verloren anzunehmen, ist allerdings auch zu Hardts Zeit nicht der aktuelle Forschungsstand, hatte doch bereits 1877 Franz Lichtenstein eine Edition vorgelegt: Eilhart von Oberg, hg. von Franz Lichtenstein, Straßburg und London 1877. Vgl. dazu zeitgenössisch zu Hardt: Wolfgang Golther, *Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit*, Leipzig 1907, dort das Kapitel: Der *Tristrant* des Eilhart von Oberg, seine Vorlage und seine Bearbeitungen, S. 76–98.

119 Marginalie: Chrétien von Troyes

120 Hardt streicht hier die Einschränkung »bis auf«: Chrétien selbst schreibt sich ein Werk über Marke und Isolde zu, das jedoch nicht erhalten ist: Chrétien de Troyes, *Cligès*. Auf der Grundlage des Textes von Wendelin Foerster übers. u. komm. von Ingrid Kasten, Berlin und New York 2007, Prolog, V. 1–8: »Cil qui fist d'Erec et d'Enide, / Et les Commandemanz Ovide / Et l'Art d'Amors an romanz mist / Et le Mors de l'Espaule fist, / Del roi Marc et d'Iseut la blonde [...]« (»Der Dichter von *Erec und Enide*, der die *Regeln* Ovids und die *Kunst der Liebe* in die Volkssprache übertrug, der vom »Schulterbiss« erzählte und von König Marke und der blonden Isolde«). Vgl. dazu auch Kastens Kommentar, ebd., S. 372: »Bearbeitungen der Geschichten aus Ovids *Metamorphosen* und des Tristan-Stoffs von Chrétien sind nicht erhalten. Mutmaßungen über den Charakter der Werke bleiben daher bloße Spekulation. Nicht auszuschließen ist auch, dass es sich bei der Liste der »verlorenen« Werke um einen »fiktionalen« Scherz handelt [...]«.

In der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts¹²¹ schrieb der französische Minnesänger Thomas ein grosses, sehr schönes und ergreifendes Tristanepos, es ist bis auf ein paar hundert Verse verloren gegangen.¹²²

Wir besitzen von diesem Gedicht jedoch eine englische,¹²³ eine norwegische¹²⁴ und eine deutsche Übersetzung. Die deutsche ist des Gottfried von Strassburg¹²⁵ bekanntes Epos.¹²⁶ – Er starb jedoch,¹²⁷ ehe er seine Übertragung <Bl. 41> vollendet hatte.

Im 13. Jahrhundert schrieben zwei andere deutsche Dichter:¹²⁸ Ulrich von Türheim und Heinrich von Freiberg unter Benutzung jener zuerst genannten französischen Spielmannsversionen einen Schluss an das unvollendete Gedicht.¹²⁹ – Damit schliesst die mittelalterliche Überlieferung der Sage, erst

121 Marginalie: Thomas

122 Vgl. Joseph Bédier, *Le roman de Tristan par Thomas*, 2 Bände, Paris 1902 (Textband) und 1907 (Kommentarband). Im Kommentarband nennt Bédier als bekannte Textfragmente: *Cambridge*, *Sneyd 1* und *2*, *Turin*, *Straßburg 1–3* und *Douce* (Introduction, S. 1–9).

123 Vgl. die damals aktuelle Ausgabe: *Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage*, hg. von Eugen Kölbing. Zweiter Theil. *Sir Tristrem*, Heilbronn 1883.

124 Vgl. die damals aktuelle Ausgabe: *Die nordische und die englische Version der Tristan-Sage*, hg. von Eugen Kölbing. Erster Theil. *Tristrams saga ok Isondar*, Heilbronn 1878. Die nordische Fassung wurde lange Zeit herangezogen, um den unvollständigen Text des *Tristan* von Thomas zu vervollständigen und zumindest den Handlungsablauf zu rekonstruieren, vgl. etwa die Ausgabe: *Thomas, Tristan*. Eingel., textkritisch bearb. u. übers. von Gesa Bonath, München 1985.

125 Marginalie: Gottfried

126 Es gab zu Hardts Zeit mehrere verfügbare Ausgaben (und auch Übersetzungen) des *Tristan* Gottfrieds: *Gottfried's von Straßburg Tristan*, hg. von Reinhold Bechstein, 2 Bde., 3. Aufl., Leipzig 1890/91; *Tristan und Isolde und Flore und Blanscheflur*. Erster Teil: *Tristan und Isolde von Gottfried von Straßburg*, hg. von Wolfgang Golther, Stuttgart 1888; *Gottfried von Straßburg, Tristan*, hg. von Karl Marold, Erster Teil: Text, Leipzig 1906.

127 Damit folgt Hardt den Angaben, die die Fortsetzer von Gottfrieds Epos geben – sowohl Ulrich von Türheim (V. 4) als auch Heinrich von Freiberg (V. 32) erklären den Abbruch des Erzählens bei Gottfried durch seinen Tod. Anders als die Fortsetzer hat die Forschung allerdings vielfältige Spekulationen darüber angestellt, ob der Fragmentstatus des Werks auch andere Ursachen gehabt haben könnte; einen knappen Überblick bietet Tomas Tomasek, *Gottfried von Straßburg*, Stuttgart 2007, S. 225–227. Ich beziehe mich auf die Ausgabe: *Ulrich von Türheim, Tristan und Isolde* (Fortsetzung des *Tristan*-Romans Gottfrieds von Straßburg). Originaltext (nach der Heidelberger Handschrift Pal. Germ. 360), Versübersetzung und Einleitung von Wolfgang Spiewok in Zusammenarbeit mit Danielle Buschinger, Greifswald 1992.

128 Marginalie: Ulrich von Türheim
Heinrich von Freiberg

129 Ulrichs und Heinrichs Fortsetzungen waren weniger leicht zugänglich als Gottfrieds Text; Golther bietet im zweiten Band seiner Ausgabe von 1888 nur eine Paraphrase von Ulrichs Fortsetzung und Auszüge aus Heinrichs Text. Komplette liegen beide vor in: *Gottfrieds von*

sehr viel später ist in Frankreich wie in Deutschland¹³⁰ eine wirre Zusammenstoppelung der einzelnen Episoden untermengt mit anderen Fabeln in einem Prosaroman über- <Bl. 42> gegangen, der bei uns als Volksbuch fortlebte.¹³¹ – Sie sehen, so viele Hände sich auch mühten, die schöne Vase zerbrach¹³² wieder und wieder. Aber die Scherben flogen in alle Winde. Keine Sage ist im Mittelalter beliebter gewesen, sogar der byzantinische Hof¹³³ liess sich eine Übersetzung auf neugriechisch anfertigen. Sie ist erhalten.¹³⁴

Gottfried von Strassburgs Epos zusammen mit der Fortsetzung des Heinrich von Freiberg umfasst gegen hundertundsechs tausend Verse.¹³⁵ Ich kann also nicht im entfernten- <Bl. 43> ten daran denken, Ihnen eine Inhaltsangabe zu machen, dazu reicht unsere Zeit nicht aus.¹³⁶ <Bl. 43*>¹³⁷ Die Sage

Strassburg Werke aus den besten Handschriften mit Einleitung und Wörterbuch hg. durch Friedrich Heinrich von der Hagen. Erster Band: Tristan und Isolde mit Ulrichs von Turheim Fortsetzung, Breslau 1823, Zweiter Band: Heinrichs von Friberg Fortsetzung von Gottfrieds Tristan. Gottfrieds Minnelieder. Die alten französischen, englischen, wallisischen und spanischen Gedichte von Tristan und Isolde, Breslau 1823. Die moderne Forschung geht davon aus, dass beide Fortsetzer v. a. Eilharts Version der Geschichte genutzt haben. Eine ähnliche Ansicht wie Hardt vertritt hingegen Golther in der Einleitung seiner Gottfried-Ausgabe von 1888, S. I–XIX, hier S. V: »Die mhd. Gedichte sind in Bezug auf Stoff und Inhalt reine Übersetzungen der französischen Vorlagen [...]«.

130 Marginalie: Prosaroman

131 Die französische Prosa hat – anders als Hardt das darstellt – keine Bedeutung für das sog. »Volksbuch« von *Tristrant*: Der deutsche Prosatext (zuerst 1484 gedruckt) basiert auf der Verfassung Eilharts von Oberg.

132 Marginalie: schöne Vase

133 Marginalie: neugr[iechische] Überset[zung]

134 Vgl. zu diesem Text: Friedrich Heinrich von der Hagen, Über ein mittelgriechisches Gedicht von Artus und den Rittern der Tafelrunde, in: Abhandlung der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1848, S. 243–260.

135 Hardts Berechnungen sind falsch: Gottfrieds Text umfasst 19548 Verse, Ulrichs Fortsetzung 3731, Heinrichs 6890. Selbst wenn Eilharts Fassung hinzugerechnet wird (9750 Verse), ist diese Zahl bei weitem nicht erreicht. Denkbar wäre, dass Hardt hier den voluminösen französischen *Tristan en prose* mit einrechnet.

136 Der Rest des Blattes ist gestrichen, Hardt nummeriert das Folgeblatt neu als Bl. 43. Der durchgestrichene Text ist identisch mit dem des neuen Blattes 43* und lautet: »Die Sage gliedert sich ihrem Inhalte nach in drei Teile [Marginalie: 3 Teile der Sage]: Die Begegnung Tristans mit Isolde, ehe sie Markes Frau geworden, ihr Leben mit einander, während sie es ist, und ihre Wiederbegegnung, nachdem Tristan Isolde Weishand zum Weibe genommen hat. – Der Schwerpunkt meines Drama's ruht zum wesentlichen in dieser dritten Schicksalswende.

Im ersten Teil [Marginalie: Erster Teil] kommt Tristan zwei Mal zu der irländischen Königstochter Isolde«

137 Mit diesem Blatt, hier 43* in Abgrenzung zum oben aufgeführten ursprünglichen Bl. 43, wechselt die Mise en page: Hardt füllt das ganze Blatt aus und gibt keine Marginalien mehr.

gliedert sich ihrem Inhalte nach in drei Teile: Die Begegnung Tristans mit Isolde, ehe sie Markes Frau geworden, ihr Leben mit einander, während sie es ist, und ihre Wiederbegegnung, nachdem Tristan Isolde Weishand zum Weibe genommen hat – Der Schwerpunkt meines Drama's ruht zum wesentlichen in dieser dritten Schicksalswende.

Im ersten Teile kommt Tristan zwei Mal zu der irländischen Königstochter Isolde: das eine Mal auf wunderbare Weise als verwundeter Riesenbesieger, den ihre geheime Arzneikunst heilt, das zweite Mal, um für Marke um sie zu werben. Nach mancherlei Abenteuern führt er sie zu Schiff, und hier ergreift beide die berühmte verzehrende <Bl. 44> Leidenschaft zu einander, welche die Sage in einem Zaubertrank symbolisiert, dem beide schuldlos erliegen.

Der zweite Teil zeigt in unzähligen Episoden ihre Heimlichkeiten und die rasende, sich steigernde Eifersucht Markes. Schliesslich reisst ihm sozusagen die Geduld, und er verurteilt so Isolde wie Tristan zum Feuertode. Sie werden getrennt zum Richtplatz geführt. Während Tristan sich durch den Sprung von einem Felsen rettet, kommt Isolde auf den Scheiterhaufen und eben soll das Feuer angelegt werden. Da zieht ein Trupp Siecher vorbei und ihr Anführer bittet sie sich für sich selber und den Haufen aus: »da der Tod doch eben nur eine kurze Qual sei.«¹³⁸ Und <Bl. 45> Marke schenkt sie ihm. – Ich habe diesen Zug in das Drama in anderer Verkettung herübergenommen, denn die Gestalt Markes, die in allen Fassungen der Sage psychologisch oberflächlich behandelt wird, lag mir besonders am Herzen. – Mich dünkt, Marke kämpfte nicht gegen Tristan und Isolde, sondern gegen Gott, weil Gott ihnen beistand. Gott tat dieses, weil vor ihm ein von der Natur gewaltig gewollter und geschlossener Bund heiliger ist, denn ein Bund den menschliche Satzung zusammengab. In dieser Auffassung eines Kampfes wider Gott, die der Sage allerdings ein neues moralisches Gesicht verleiht, schien mir nichts psychologisch ergründender, denn das wahnwitzige Unterfangen Markes, eines der schönsten Werke dieses ihm feindlichen Gottes zu schänden. Seine <Bl. 46> berühmte Milde und Weisheit war ihm uranfänglich wenig auf den Leib gewachsen, sie ist die letzte, die grösste Tat des Wiking, durch die er

138 Es handelt sich nicht um ein direktes Zitat aus einer Fassung, allerdings kommt der Satz der entsprechenden Passage der Zeitlerschen Übersetzung des Bédierschen Texts nahe: »Und sobald diese Flamme zusammengesunken, ist ihre Qual zu Ende« (Joseph Bédier, *Der Roman von Tristan und Isolde*. Mit Geleitwort von Gaston Paris. Autorisierte Uebersetzung von Julius Zeitler, Leipzig 1901, S. 97). Bei Bédier (*Le Roman de Tristan et Iseut, traduit et restauré par Joseph Bédier. Préface de Gaston Paris, Paris 1900*) findet sich das Zitat auf S. 130. In der deutschen Tradition schildert Eilhart die Episode; die Argumentation des Siechen findet sich in V. 4434–4447 (Ausgabe Buschinger/Spiewok). Gottfried bietet diese Erzählung nicht.

sich wider Gott zu behaupten sucht sein Tun davor verzweifelter Kampf,¹³⁹ und nicht, wie ein Breslauer Professor¹⁴⁰ in frecher Geschmacklosigkeit¹⁴¹ behauptet hat, der Niederschlag meiner sich in diesem Zuge manifestierenden sadistischen Veranlagung. –

Im weiteren Verlauf jagt Tristan die Isolde den Siechen ab und flieht mit ihr in einen Wald, wo sie ein Jahr mit einander leben. Nach dieser Zeit gewährt ihnen Marke freies Geleit, Isolde erweist in einem Gottesgericht ihre Unschuld und Tristan wird verbannt.

Im dritten Teil finden wir Tristan auf allerlei Abenteuern, bis er endlich Isolde Weisshand zur Frau nimmt, aber nur in einer Scheinehe. Sein Schwager <Bl. 47> stellt ihn deshalb zur Rede, Tristan gesteht ihm seine Liebe zu Isolde Blondhaar und versichert ihm, er würde Alles verstehn und verzeihen, sobald er sie nur ein Mal von Angesicht zu Angesicht gesehn. Sie beschliessen eine Fahrt nach Kurnwal, begegnen der Isolde, wobei der Schwager sich in Brangäne verliebt, während Tristan Isolde aufs Neue besitzt. Ein Missverständnis – Tristan sollte vor einem Ritter geflohen sein, der ihn beim Namen Isoldens anrief – macht sie dann sehr böse auf ihn. Um das Missverständnis aufzuklären, verummumt sich Tristan in den Mantel eines Siechen und schleicht sich auf den <Bl. 48> Schlosshof. Isolde lässt ihn durch Knechte

139 Die Worte »sein Tun davor verzweifelter Kampf« sind nachträglich eingefügt.

140 Gemeint ist damit Max Koch, ab 1890 Inhaber des Lehrstuhls für Literaturwissenschaft an der Universität Breslau und ab 1895 ordentlicher Professor ebd., vgl. zu ihm Hans-Joachim Schulz, »Koch, Max« in: Neue Deutsche Biographie 12 (1979), S. 272f. Koch hatte Hardt gleich zweimal für den *Tantris* kritisiert, zuerst in: Max Koch, Der neue Schillerpreis, in: Der Türmer: Monatsschrift für Gemüt und Geist 11, (1908/09) H. 1, S. 561–565, hier S. 566, wo er ihm eine zeittypische »Vorliebe für das Perverse und Sadistische« unterstellt, zum zweiten Mal in dem von ihm betreuten Band der Geschichte der Deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, von Friedrich Vogt und Max Koch. Dritte, neubearbeitete und vermehrte Aufl., 2. Bd.: Die neuere Zeit. Vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, von Max Koch, Leipzig und Wien 1910, S. 572, hier konkret zur Figurenzeichnung des Marke: »Das Motiv aber, demzufolge der sadistisch veranlagte König Marke aus Mißtrauen, ohne Schuldbeweise, seine Gattin nackt den Aussätzigen zur Schändung vorwirft, ist schon in der Erzählung so widerlich, daß es im Drama ganz unerträglich und unzulässig ist.« Wichtig ist dabei zweierlei: Zum einen tadelt Koch die »sadistische« Anlage bereits in der mittelalterlichen Version des Stoffes, die auch Eilhart bietet; es handelt sich also nicht um eine auf Hardt allein bezogene Kritik, wie er fälschlich annimmt. Kochs Ärger über Hardt verleitet ihn aber auch zu Ungenauigkeiten: In der Rezension von 1908/09 unterstellt er, dass Tristan die Ehe mit Isolde Weißhand in den mittelalterlichen Fassungen des Stoffes nicht vollziehe (dies wohl um die moralische Verkommenheit Hardts auszustellen), was jedoch nicht korrekt ist (S. 564, vgl. ebd. auch seine unklaren Aussagen zu den unterschiedlichen Wirkmöglichkeiten des Tranks).

141 Die Worte »in frecher Geschmacklosigkeit« sind nachträglich eingefügt.

fortprügeln. Dann erfährt sie, dass sie ihm unrecht getan und lässt ihn auffordern, in der Verkleidung eines Narren zu ihr zu kommen. Er tuts, niemand erkennt ihn, und sie leben ein paar Wochen mit einander bis Marke neuen Verdacht schöpft. Tristan kehrt nun zu Isolde Weisshand zurück, besteht¹⁴² ein neues Abenteuer, wird auf den Tod verwundet und sein Schwager zieht aus, um Isolde Blondhaar mit ihrer Heilkunst herüberzuholen. Es ereignet sich die bekannte Geschichte mit dem schwarzen und dem weissen Segel, Tristan stirbt und die zu spät eintreffende Isolde bricht über seiner Leiche zusammen. <Bl. 49> Schon in dieser Übersicht erkennen Sie den wesentlichen Unterschied der Teile. Während den beiden ersten durch alle bunten Episoden hindurch ein zielbewusstes, sinnvolles Geschehen zu Grunde liegt, bringt der letzte Teil ein wirres Nebeneinander von spielerischen Motiven, die kaum einen Sinn haben. Man hat das immer empfunden und moderne Übersetzer wie Herz¹⁴³ und Kurtz¹⁴⁴ haben die alten Formen verworfen und einen neuen Schluss gedichtet.

Ja, wenn Sie die verschiedenen mittelalterlichen Versionen miteinander vergleichen, merken Sie an leisen Änderungen der einzelnen Motive, dass die Spielleute selber die Sinnlosigkeit <Bl. 50> dieses krausen Geschehens empfanden.

Das Hauptmotiv ist wohl die Vermählung Tristans mit Isolde Weißhand. Doch es ist, als fürchteten sich die Dichter, die schöne ewige Liebe der ersten Teile zu zerstören und so liessen sie die Ehe nur eine Scheinehe sein.¹⁴⁵ Aber Isoldens Benehmen gegen Tristan ist dann doch wieder die Art der eifersüchtigen Frau gegen einen Mann, der sie verraten hat. So geht es hin und her, ohne dass man der Sage froh werden könnte.

Eine der Episoden, die am meisten zu spielerischer Ausgestaltung reizten, war die Verkleidung Tristans als Narr, es finden sich kaum zwei völlig übereinstimmende in der Überlieferung. <Bl. 51> Eine aus dem 12. Jahrhundert

142 Nach »besteht« ist gestrichen: »unterwegs«.

143 Gemeint ist Wilhelm Hertz. Es handelt sich um folgende Ausgabe: Gottfried von Straßburg, Tristan und Isolde, übers. von Wilhelm Hertz, Stuttgart 1877 (2., durchgesehene Aufl. 1894). Hertz schließt der Übertragung von Gottfrieds Text einen knappen Schluss nach Thomas (bzw. der nordischen Sage) an, der sich nur stilistisch, aber nicht in der Stoßrichtung von den mittelhochdeutschen Schlüssen unterscheidet.

144 Tristan und Isolde. Gedicht von Gottfried von Straßburg. Uebertragen und beschlossen von Hermann Kurtz, Stuttgart 1844. Auch Kurtz nutzt die Version des Thomas für seinen Schluss der Dichtung.

145 Der Vollzug der Ehe ist in allen deutschen Fassungen des Stoffes im Mittelalter erzählt – er resultiert aus den Prügeln, die Tristan in seiner Verkleidung als Siecher bezieht, etwa bei Eilhart Vers 7310 f.: »und nam zuo wib / sin [Kehenis', seines Schwagers] swester durch den zorn« (Ausgabe Buschinger/Spiewok).

erhaltene Version, sie liegt in einem selbstständigen französischen Spielmannsliede vor und ist seltsamer Weise auch in das deutsche (von Simrock neu herausgegebene) Volksbuch übergegangen,¹⁴⁶ scheint die Verwirrung noch zu steigern.

Hier dringt nämlich Tristan, ohne dass Isolde es weiß, als Narr an den Hof König Markes und wird nun auch von ihr nicht erkannt, obwohl er mit allen Mitteln danach strebt. Auch als der alte Hund Tristans den Narren für seinen Herrn erkennt, zweifelt sie noch und erst, als er ihr einen Ring vorzeigt, den¹⁴⁷ sie ihm einst geschenkt, erkennt sie ihn – und das alte, <Bl. 52> nun wirklich hässliche Lied wird fortgelebt: er bleibt mit und bei ihr.

Dieser letzten Episode verdanke ich die ethische Idee, die das Drama geformt hat. Da ich die Kenntnis des Werkes wenigstens bei einem Teil von Ihnen voraussetzen darf, ist es mir leicht, nun noch mit wenigen Worten darzulegen, wie weit sich der Verstand die Züge der Dichtung erobern darf. Erlauben Sie mir jedoch, die Zuflucht zu fremden Worten zu nehmen, welche, wie mir scheinen will, dem Kern einigermaßen nahe gekommen sind. In einer ausführlichen Besprechung des Werkes sagt Dr. Deibel:¹⁴⁸

[»]Tantris der Narr ist das Drama der Untreue. Untreue trennt die Menschen, wirft Wälle zwischen ihnen auf, die nicht mehr einzureissen sind, und macht sie <Bl. 53> einander fremd bis zur Unkenntlichkeit.

146 Tristan und Isolde, in: Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederhergestellt von Karl Simrock. Vierter Band, Frankfurt a.M. 1846, S. 227–417. Anders als der Titel suggeriert, bietet Simrock keine mittelhochdeutsche Fassung der Geschichte, sondern eine Nacherzählung im Deutsch seiner Zeit, die auf dem Prosaroman fußt, welcher wiederum auf Eilharts Version beruht. Der Prosaroman war in der Edition Pfaffs greifbar: Tristrant und Isalde. Prosaroman des fünfzehnten Jahrhunderts, hg. von Friedrich Pfaff, Tübingen 1881, dort S. 184–190 zu Tristan als Narr.

147 Korrigiert aus »dem«.

148 Deibel veröffentlichte an verschiedenen Orten Besprechungen von Hardts Drama, z. B. in: Das Literarische Echo 11 (1908/1909), Sp. 233–239. Das Zitat im Vortrag scheint auf einen Artikel zurückzugreifen, der im Februar 1910, also kurz bevor der Vortrag gehalten wurde, erschien: Franz Deibel, Ernst Hardt, in: Nord und Süd vereint mit Morgen. Deutsche Halbmonatsschrift, 34. Jahrgang, Bd. 132, Heft 400, 2. Februarheft 1910, S. 308–317, hier S. 316 und lautet dort: »er hat das Drama der Untreue geschrieben. Untreue trennt, die einst sich liebten, wirft Wälle zwischen ihnen auf, die nicht mehr einzureißen sind, macht sie fremd bis zur Unkenntlichkeit. Der Verräter Tristan, der sich Isolden Weißhand vermählt hat, ist nicht mehr der Tristan der blonden Isot von Irland, entspricht physisch und psychisch nicht mehr dem Bilde, das Isolde von ihm einst im Herzen getragen hat. Seine Seele ist entstellt und siech, seine Untreue macht Isoldens Herz ihm fremd, ihr Auge blind.« (Sperrung im Original.) Die frühe Forschung liest das Zitat als Hardts eigene Darstellung, vgl. Ludwig Schuster, Tristandichtungen, S. 79 f. und ihm folgend Ruth Dieffenbacher, Dramatisierungen, S. 62.

Tristan entspricht physisch und psychisch nicht mehr dem Bilde, dass Isolde seit zehn Jahren von ihm im Herzen getragen hat; Der in der Liebe zu Isolde Weisshand untreu geworden ist, kehrt zurück, äusserlich und innerlich entstellt – und seine Untreue macht Isoldens Herz blind – in dieser Ewigkeit kann sie ihn durch die Maske der Treulosigkeit nicht mehr erkennen.«

Sie wissen, dass man viel, allzuviel darüber gegrübelt hat, ob Isolde den Tristan nicht mehr erkennen könne, oder nur nicht mehr erkennen wolle.¹⁴⁹ Wer mit seinem Gefühl bis in den letzten Grund des Werkes hinuntersteigt, wird dort irgendwo den uralten und ewigen Kampf <Bl. 54> und Zwiespalt zwischen dem monogamen und dem polygamen Geschlecht finden – und dann begreifen, wie gerade in dem verhängnishaften: Nichterkennenkönnen gegenüber dem individuell-charakterhaften Nicht erkennen wollen die Schwere und Bedeutsamkeit des Vorgangs zu suchen ist. – Er wird auch begreifen, warum der, der als ein Büsser zu Isolde kam, vor dem typisch weiblichen in ihr wieder zum Helden werden und männlich gehen muss.

Jedenfalls wird Ihnen aus meinen Worten ganz im Allgemeinen aufgestiegen sein, in welcher ethischen Idee der dritte Teil der alten Sage seine <Bl. 55> Erlösung gefunden hat – vor dieser Idee barg er seit achthundert Jahren das Drama von Tristan dem Treulosen.

÷

E.H.

Der Vortrag Hardts ist augenscheinlich in zwei ungleiche Teile untergliedert – wer ausführliche Einlassungen zum *Tantris*, seinen Quellen und seiner Ausgestaltung erwartet, muss bis ins letzte Drittel des Texts geduldig bleiben. Die Aufmerksamkeit der im Manuskript anvisierten Hörerinnen und Hörer wird vor allem auf die Dramenkunst im Allgemeinen gelenkt, und hier erweist sich Hardt mit relativ konventionellen Äußerungen als Kind seiner Zeit: Antike, Shakespeare und Goethe sind die Leitsterne der Argumentation, die im Besonderen das Allgemeine und in der konkreten Ausformung die zugrundeliegende Idee aufzuweisen versucht.

Kernbegriffe sind Intuition und Stoff, die gemeinsam den Rahmen der erfolgreichen Adaptation spannen: Eine bloße Dramatisierung des gegebenen Stoffes, wie sie Hardt z.B. für Hebbels *Nibelungen* unterstellt, reicht dabei nicht aus. Notwendig ist nicht handwerkliche Brillanz allein, sondern das, was Hardt im einprägsamen Bild des ethischen Zauberstabs fasst – eine Anverwandlung des

¹⁴⁹ Bruno Pompecki, Hardt, S. 22 nennt die Problematik des Erkennens und Verkennens »undramatisch«.

bekanntes Stoffes an die eigenen Bedürfnisse und Vorstellungen des Dichters bzw. der Dichterin. Das Drama entsteht so im Zusammenspiel von gegebenem Schicksal, freien Charakteren (das unterscheidet es von der Typenkomödie à la Molière) und dem freien schöpferischen Akt, der vor allem in einer Auflösung des Stoffes in seine kleinsten Bestandteile (Bl. 25) besteht, die dann neu formuliert werden. Ausgangspunkt für diese Bearbeitung ist nach Hardt der je individuelle Zugriff auf den Stoff, der den Rezipientinnen und Rezipienten je unterschiedliche ästhetische und kognitive Widerhaken zu bieten hat: Der »gespielte Blödsinn« (Bl. 30) ist es für Shakespeare, für Hardt selbst ist es, in den Worten Franz Deibels, das Drama der Untreue, das der Tristanstoff in seinem letzten Drittel vorführt. Der »ethische Zauberstab« als kreative Aneignung des alten Stoffes wird so eine produktive Leistung, die etwas Neues aus Altem entstehen lässt. Der neue Wein in alten Schläuchen ist gleichzusetzen mit der neuen Ausfüllung alter Themenfelder, mit neuen Schwerpunktsetzungen aus der autonomen Intuition des Dichters bzw. der Dichterin heraus.

Das ist die Voraussetzung dafür, Hardts Drama vor der Folie seines Vortrags zu lesen. Allerdings ist in zwei Bereichen Vorsicht geboten, eine direkte Übertragung der theoretischen Annahmen auf den Text des Dramas ist nicht möglich. Denn erstens äußert sich Hardt nicht zur kulturgeschichtlichen Verortung des Autors bzw. der Autorin, er fokussiert allein die Intuition als geniehafte Gabe, und zweitens setzt er einen ›Sinn‹ bzw. Wesenskern des Stoffes als gegeben voraus, an dem sich der Autor bzw. die Autorin abarbeiten, den er oder sie kreativ weiterentwickeln und umformen kann. Ebenso wie den modernen Interpretinnen und Interpreten vormoderner Stoffe muss aber auch für die Autoren des Mittelalters (um im konkreten Rahmen der *Tantris*-Adaptation zu bleiben) eine Uneinheitlichkeit im Umgang mit dem ›Stoff‹ angenommen werden, es gibt nicht die eine, gültige Fassung des Tristanstoffs, mit der gearbeitet werden kann. Beide Punkte möchte ich abschließend kurz erläutern.

Anders als Shakespeare, dessen *Hamlet* er im Kontext von Saxo Grammaticus und de Belleforest verortet, mithin mit genauer Benennung einer begrenzten Zahl genutzter Quellen verbindet, bearbeitet Hardt den Tristanstoff in einem Umfeld, das auf immer stärkere akademische Durchdringung des Mittelalters sinnt, das kritische Ausgaben der relevanten Texte produziert und das auch intensive Quellenstudien betreibt. Sein *Tantris* kann auf ausgiebige Vorarbeiten durch andere Autoren ebenso rekurren wie auf eine lange, vielfältige Tradition der künstlerischen Aneignung und Neuformulierung der Geschichte um Tristan und Isolde – wobei auffällt, dass Hardt Wagners rezeptionsgeschichtlich übermächtige Fassung des Stoffes als Bezugsgröße überhaupt nicht zur Kenntnis nimmt und wohl bewusst vollständig ausblendet. 1908, als das Drama erscheint, ist der Tristankomplex so leicht zugänglich wie noch nie zuvor seit seiner Wiederentde-

ckung im 18. Jahrhundert mit der ersten Edition durch Christoph Heinrich Myller 1785.¹⁵⁰ Das Wissen über Gottfried, über den Tristan, seine Quellen und die verschiedenen Fassungen stieg durch das 19. Jahrhundert hindurch nahezu exponentiell an. Besonders um und nach 1900 war ein wahrer Boom an Forschungsliteratur zu verzeichnen,¹⁵¹ und auch Bearbeitungen des Stoffes waren zu dieser Zeit bereits Legion.¹⁵² Hardts Drama steht damit als Zwerg auf den Schultern von Riesen,¹⁵³ und sein Vortrag zollt dem ›Stoff‹ den notwendigen Tribut, wenn im letzten Drittel der Ausführungen umfangreich Auskunft über die Sagengeschichte und den Handlungsbergang gegeben wird.¹⁵⁴

Hardts Angaben sind dabei nicht immer unbedingt auf der Höhe der Zeit, sie spiegeln aber ein Interesse am Stoff, das über die bloße Kenntnisnahme einer Übersetzung hinausgeht. Dass Hardt den kompletten *Tristan* Gottfrieds auf mittelhochdeutsch gelesen hat, lässt sich daraus nicht rückschließen, allerdings zitiert er Gottfrieds Text an anderer Stelle genau:¹⁵⁵ »Isôt ma drûe, Isôt m'amîe, en vûs ma mort, en vûs ma vie«,¹⁵⁶ so dass mit einer grundsätzlichen Vertraut-

150 *Tristan*. Ein Rittergedicht aus dem XIII. Jahrhundert von Gotfrid von Strazburc zum ersten Mal aus der Handschrift abgedruckt, in: Sammlung deutscher Gedichte aus dem XII., XIII. und XIV. Jahrhundert, hg. von Christoph Heinrich Myller, Bd. 2, Teil 1, Berlin 1785, S. 1–141.

151 Vgl. auch den Forschungsbericht von Wilhelm Röttiger, Der heutige Stand der Tristanforschung. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Wilhelm-Gymnasiums zu Hamburg. Ostern 1897, Hamburg 1897.

152 Siegfried Grosse und Ursula Rautenberg, Die Rezeption mittelalterlicher deutscher Dichtung. Eine Bibliographie ihrer Übersetzungen und Bearbeitungen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, Tübingen 1989, S. 31–43 zählen für Gottfrieds *Tristan* allein fünf Übersetzungen mit mehreren Auflagen, siebzehn epische Bearbeitungen, vierzehn Dramatisierungen (neben Wagner), neun lyrische Bearbeitungen und für das sog. »Volksbuch« drei Neubearbeitungen, dazu kommen noch sechs Travestien, eine davon ist direkt auf Hardt bezogen, es handelt sich um den Privatdruck von Kory Elisabeth Rosenbaum, *Tantris der Narr*. Schauspiel in verschiedenen An- und Aus-, Um- und Auf-, Winkel- und Schachzügen. Autorisierte Übersetzung aus dem Hardtischen, London 1909.

153 Selbstverständlich übt auch die zeitgenössische Literatur maßgeblichen Einfluss auf Hardt aus – diesen dritten Aspekt neben Mittelalterforschung und anderen Adaptationen des Stoffes blende ich hier aus, vgl. dazu Sulamith Sparre, *Todessehnsucht und Erlösung. Tristan und Armer Heinrich* in der deutschen Literatur um 1900, Göttingen 1988, S. 105–111 mit besonderem Fokus auf die frühen Dramen Maeterlincks.

154 Eine umfangreiche Zusammenfassung dieser Bemühungen, die bereits in Golther, *Tristan und Isolde*, breit dargeboten werden, gibt zeitgenössisch Gertrude Schoepperle, *Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1913.

155 DLA A:Hardt, Zugangsnummer 62.342: Ernst Hardt, Notizen zu *Tantris*.

156 Rüdiger Krohn, *Gottfried von Straßburg, Tristan*, Bd. 3: Kommentar, Nachwort und Register, 8. Aufl. Stuttgart 2008 weist auf S. 266 auf eine ähnliche Stelle im Turiner Fragment des *Tristan* von Thomas hin (V. 121 f.), die allerdings nicht identisch mit dem Gottfriedschen Text ist – Hardt zitiert hier eindeutig Gottfried. Ich nutze die Ausgabe: Gottfried von Straß-

heit mit der mittelhochdeutschen Überlieferung zu rechnen ist. Dennoch bleibt festzuhalten, dass er – ebenso wie einer seiner schärfsten Kritiker, der Breslauer Literaturwissenschaftler Koch – in entscheidenden Punkten irrt, etwa wenn er unterstellt, dass in der mittelalterlichen Tradition die Ehe zwischen Tristan und Isolde Weißhand nicht vollzogen würde, dass er also für sein Drama etwas Neues als moralischen Ausgangspunkt voraussetze. Neu ist dabei lediglich der Schwerpunkt, den Hardt auf die Untreue Tristans legt. In den mittelhochdeutschen Fassungen des Stoffes ist sie vorhanden, da die Ehe durchaus vollzogen wird, sie bleibt aber bis zum entscheidenden Moment der Sterbeszene unproblematisch.

Die Aussagen zur Untreue sind die einzigen, die er zu seinem »ethischen Zauberstab« macht. Die Spannung zwischen weiblicher Monogamie und männlicher Polygamie ist für ihn der Ausgangspunkt seiner Bearbeitung. Tristan erscheint als »Büsser« und kann dann, konfrontiert mit dem typisch Weiblichen in der Person Isoldes, »männlich« gehen (Bl. 54). Das klingt stark nach einer eigenen Setzung im Vergleich zu den übrigen Fassungen des Stoffes, eine Art Emanzipation aus dem potentiell endlosen Zyklus der seriellen Wiederkehrabenteurer, die bereits im Mittelalter in verschiedener Weise produktiv gemacht worden sind:¹⁵⁷ Hardt scheint einen Schlusspunkt zu setzen, wenn der Mann sich von den Ansprüchen der Frau emanzipiert, doch ist diese vermeintliche Befreiung nur temporär angelegt. Im Schlussmonolog Isoldes vor ihrem Zusammenbruch nach Tristans Weggang wird auf ein Wiedersehen vorausverwiesen: »Nun geht Herr Tristan in die Welt zurück ... / Bis daß er stirbt ... / dann küß ich ihn.«¹⁵⁸ Dass Isolde den sterbenden Tristan küssen wird, ordnet den eigentlich erratischen, unverfügbaren Block des Wiederkehrabenteurers, das Hardt bietet, in die Tradition ein. Das trostlose Szenario des Dramas wird abschließend auf den in der Stofftradition bewahrten und dem kollektiven Gedächtnis bekannten Tod des Helden hin ausgerichtet.

Hardt schafft somit einen Seitenarm der Tradition neu, indem er etablierte Elemente des Stoffes (Tristan als Narr, Tristan als verkleideter Siecher) neu kombiniert. Der Fokus auf einen »unwesentlichen, nebensächlichen, bedeutungslosen« (Bl. 30) Punkt, der als Widerhaken fungiert, wird dabei durch die Polygamie-Problematik gegeben, die allerdings nicht bis ins Letzte durchdacht ist – denn wenn Tristan Isolde verliert und zu seiner Frau zurückkehrt, lebt er selbst auch

burg, Tristan und Isold, hg. von Walter Haug und Manfred Günther Scholz. Mit dem Text des Thomas, hg., übers. u. komm. von Walter Haug, 2 Bde., Berlin 2012.

157 Vgl. etwa die Episode Tristan als Mönch in der Edition von Betty C. Bushey: *Tristan als Mönch*. Untersuchungen und kritische Edition, Göttingen 1974.

158 Ernst Hardt, *Tantris*, 5. Akt, 3. Szene, S. 159.

monogam. Wichtiger ist wohl, dass sie Hardt Anlass für eine Psychologisierung des Dramas bietet: Isolde kann Tristan nicht mehr erkennen, weil er untreu geworden ist, dies wird plastisch in bildmächtigen Szenen umgesetzt, in denen der ehemalige Geliebte neben der immer noch von ihm geliebten Isolde steht und sie nicht begreift, mit wem sie es zu tun hat.¹⁵⁹ Die Hauptfrage der mittelalterlichen Fassungen, ob und wenn ja wie lange und in welchem Maße die illegitime Liebe durch den Genuss des Minnetranks gerechtfertigt werden kann, verschiebt Hardt in den Bereich der Erinnerung.¹⁶⁰ Seine Sicht auf die Liebe ist eine retrospektive, nach dem Scheitern der Paarbeziehung angesiedelte. Das ethische Dilemma des Ehebruchs, das die mittelalterlichen Autoren umtreibt und (im Falle Gottfrieds) zu einer umfassenden Ästhetisierung inspiriert, tritt in den Hintergrund. In den mittelalterlichen Fassungen des Stoffes sind die Wiederkehrabenteuer, die Hardt als totale Dekonstruktion des Paares anlegt,¹⁶¹ völlig anders konzipiert: Isolde hat dort überhaupt kein Problem damit, dass Tristan eine Ehefrau hat. Die beiden treffen sich immer wieder zu kurzen Stelldicheins, bei denen vor allem die Extravaganz der Herbeiführung des Treffens in Verkleidung, durch List, verbunden mit Flucht etc. im Vordergrund steht. Hardt negiert die Voraussetzungen der Wiederkehrabenteuer und durchbricht ihre Logik, indem er sie problematisiert: Isolde kann Tristan nicht erkennen, weil er untreu geworden ist.¹⁶²

Diese Grundannahme von Hardts Stück weist Parallelen zu Gottfrieds Fragmentabschluss des *Tristan* auf; bedauerlicherweise gibt Hardts Vortrag keinen Einblick, ob er sich dieser Korrelation bewusst gewesen ist. Am Ende von Gottfrieds Text sinniert der Protagonist über die Möglichkeit, durch eine Ehe zum glück-

159 Elena Poletti, *Love, Honour and Artifice. Attitudes to the Tristan material in the medieval epic poems and in selected plays from 1853 – 1919*, Göppingen 1989, S. 94 benennt folgerichtig die Unfähigkeit Isoldes, Tristan zu erkennen, als eine von drei »sources of irritation«, die anderen beiden sind die Brutalität Markes und »the role of the concept pair Treue – Untreue«, alle drei Aspekte sind augenscheinlich auf das Engste verknüpft und nur in der Theorie zu trennen.

160 Elena Poletti, *Love*, S. 311.

161 Dies dürfte auch der einzige Berührungspunkt sein, den Hardts Drama mit dem Hörspiel von Ingomar Kieseritzky und Karin Bellingkrodt hat: *Tristan und Isolde im Wald von Morois oder der zerstreute Diskurs*, Graz 1987 – hier wird die Liebe in der Minnegrotte ad absurdum geführt, indem die Protagonisten auf ihre jeweiligen (überzeichnet dargestellten) Genderrollen zurückgeworfen werden und an den Rollenmustern scheitern. Für den Hinweis auf diesen Text danke ich Lea von Berg-Steinbrecher herzlich. Zum Hörspiel vgl. Matthias Meyer, *Desaster in der Minnegrotte. Tristan und Isolde im Diskursgestrüpp*, in: *Tristan – Tristrant. Mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60ème anniversaire*, hg. von André Crépin und Wolfgang Spiewok, Greifswald 1996, S. 313–327.

162 Das ist auch der Schlussvers von Isoldes Eingangsgesang zu Beginn des 1. Aktes: »Herr Tristan ist untreu geworden ...« (Ernst Hardt, *Tantris*, 1. Akt, 1. Szene, S. 9).

lichen Mann zu werden. Er erhofft sich ein »vrôlichez leben«,¹⁶³ fröhlicher als das eines einsamen Liebhabers, dessen Geliebte ja selbst einen Ehemann zu Hause hat, der sie trösten kann: Hier ist die Grundlage einer psychologisierenden Lesart der Beziehung gegeben, bei Gottfried führt sie in eine unauflösbare und (aus welchen Gründen auch immer) nicht auserzählte Aporie, Hardt gestaltet sie in dramatischer Form als Wiederkehrabenteuer *post festum* aus.

Dem Anspruch, eine »Erlösung« zu bieten und zugleich eine bislang verborgene Lösung für den Stoff zu offerieren, wie Hardt am Ende seines Vortrags postuliert, wird das Drama allerdings nicht gerecht, und es kann ihm nach den vorgegangenen Äußerungen zur Methode der Adaptation bekannter Stoffe durch individuelle Intuition auch nicht gerecht werden: Hardts *Tantris* ist Kind seiner Zeit, eine Aktualisierung des Stoffes mit Blick auf einen Aspekt aus der Fülle der möglichen Anknüpfungsmöglichkeiten und bei weitem nicht der einzige zeitgenössische Versuch einer Adaptation.¹⁶⁴ Der »ethische Zauberstab« hat zwar das Ziel, das Allgemeine im Individuellen neu hervorzuheben; er ist dabei aber eine Einzelleistung unter vielen und muss als solche gewürdigt werden.

Hardt gibt in diesem Zusammenhang in seinem Vortrag eine auch für die aktuelle Mediaevalismus-Debatte¹⁶⁵ wichtige Nuance der Rezeption vormoderne Stoffe zu bedenken: Die Aktualisierung der Tradition ist skalierbar, es gibt keine eindeutigen Zuschreibungen von Sinn, die über das einzelne Werk hinaus Geltung beanspruchen können. Hardts Ideal ist der Mittelweg zwischen einer totalen Transposition in die eigene Zeit und der Archaisierung, das Spannungsfeld aus Tradition und Intuition bildet die Grundlage der ethischen Idee als Leitlinie der Bearbeitung. Dass diese Ethik sich nicht einfach nur in der Rezeption alter Stoffe erschöpft, sondern dass der neue Text auf die Vorgänger zurückweist und neue Perspektiven auf alte Texte eröffnen helfen kann, ist das besondere Verdienst dieser Sichtweise und gibt der Lektüre des *Tantris* auch 110 Jahre nach dem Erstdruck noch einen Sinn. Hardt fügt einer umfangreichen Tradition eine neue

163 Gottfried, *Tristan*, V. 19547.

164 Georg Kaiser lässt 1913 Marke als irren König die Liebesbeziehung von Tristan und Isolde durch seine permanenten Bemühungen um ihr Wohlergehen torpedieren und offeriert umfangreiche Monologe Markes, die sein Innerstes nach außen kehren und ihn als Opfer und Täter zugleich porträtieren: Georg Kaiser, *König Hahnrei*, Potsdam 1913.

165 Neue Impulse hat die seit den 1980er Jahren andauernde Beschäftigung mit dem Fortleben mittelalterlicher Stoffe in moderner Kunst und Kultur jüngst durch die Beiträge von David Matthews, *Medievalism. A Critical History*, Cambridge 2015 und Richard Utz, *Medievalism. A Manifesto*, Kalamazoo 2017 erhalten, die besonderen Wert auf die kulturelle Einbettung der Adaptationen mittelalterlicher literarischer Werke, aber auch kultureller Praktiken in den gegenwärtigen Kontext legen. Notwendig bleibt eine Historisierung dieser Mediaevalismus-Idee, für die Hardt wichtige Impulse bietet – dieses Thema möchte ich an anderem Ort vertiefend behandeln.

Bedeutungsschicht hinzu, seine Psychologisierung der Figuren erhellt implizite Anlagen der mittelhochdeutschen Texte, die hier zu einer neuen, umfassenden Ausgestaltung gelangen. Vor allem die Idee vom »ethischen Zauberstab« erweist sich als Schlüssel zu diesem Konzept und sollte bei zukünftigen Analysen seines Werkes, auch seiner anderen Adaptationen mittelalterlicher Stoffe, stärker berücksichtigt werden.