

*Vorarbeiten und Studien zu einer  
historisch-kritischen Gustav-Meyrink-Ausgabe*

BAND 2

INAUGURALDISSERTATION ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE  
DER NEUPHILOLOGISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG

## INHALT

<i>Der Albino.</i>	7
<i>Ein Nachtgesicht</i>	
FRÜHE TEXTSTUFE	
HISTORISCH-KRITISCHE EDITION	
ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE	9
GEDANKEN ZUR ENTSTEHUNG DES MANUSKRIPTS	12
ZUR ÜBERLIEFERUNG DER HANDSCHRIFT	16
EDITION DER HANDSCHRIFT	17
<i>Der Albino.</i>	89
<i>Ein Nachtgesicht</i>	
SPÄTE TEXTSTUFE	
HISTORISCH-KRITISCHE EDITION	
GEDANKEN ZUR ENTSTEHUNG DES TYPOSKRIPTS	91
ZUR ÜBERLIEFERUNG DES TYPOSKRIPTS	95
EDITION DES TYPOSKRIPTS	97
<i>Meister Leonhard</i>	151
HISTORISCH-KRITISCHE EDITION	
ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE	153
GEDANKEN ZUR ENTSTEHUNG DES MANUSKRIPTS	155
ZUR ÜBERLIEFERUNG DER HANDSCHRIFT	159
EDITION DER HANDSCHRIFT	161
<i>Der Maskenball des Prinzen Daraschekoh</i>	277
HISTORISCH-KRITISCHE EDITION	
ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE	279
GEDANKEN ZUR ENTSTEHUNG DES MANUSKRIPTS	282

ZUR ÜBERLIEFERUNG DER HANDSCHRIFT	285
ZUR ÜBERLIEFERUNG DER FRAGMENTE	286
EDITION DER HANDSCHRIFT	287
ANHANG	367
INTERPRETATION: <i>... mit Tinte zaubern.</i>	385
VERSUCHE ZU GUSTAV MEYRINKS POETIK	
<i>Armselig der Dichter, dessen Gebiet nicht größer ist als das der sichtbaren Natur!</i>	391
EINLEITENDE WORTE ZUM GANG DER UNTERSUCHUNG	
<i>Was die Oberlehrer aller Kategorien unter Kunst verstehen</i>	394
BISHERIGE FORSCHUNGSANSÄTZE ZU GUSTAV MEYRINK	
<i>Und was das Wort anbelangt, [...]</i>	400
VERSUCH DER FORMULIERUNG EINER POETIK GUSTAV MEYRINKS	
1. <i>Mit Tinte zaubern</i>	413
2. <i>[...] die Fähigkeit, bei geschlossenen Augen mit unfehlbarer Sicherheit schauen zu können</i>	432
MEYRINKS KUNST ALS VISIONÄRE KUNST?	
3. <i>„Es“ schreibt</i>	447
MAGISCHE PRODUKTION UND ABSICHTSVOLLE KOMPOSITION IM WIDERSPRUCH	
4. <i>Aufdringlich soll die tiefere Bedeutung niemals wirken</i>	462
TEXTIMMANENTE SPRACH- UND SCHRIFTMAGIE	
<i>Die allerhöchste Weisheit wandelt im Narrenkleid (?)</i>	479
ABSCHLIESSENDE BEMERKUNGEN	
VERZEICHNIS DER VERWENDETEN LITERATUR	487

*Der Albino.*

*Ein Nachtgesicht*

IN FRÜHER UND SPÄTER TEXTSTUFE

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Der *Albino* als Bühnenstück kann hinsichtlich seiner Entstehungsgeschichte nicht isoliert in seine zwei Textstufen aufgespalten betrachtet werden. Die hier edierten Texte, die in relativ kurzen Abständen hintereinander entstanden, sind die Zweitältesten meiner Auswahl. Dem *Nachtgesicht* liegt die Erzählung *Der Albino* zugrunde, die bereits 1907 publiziert wurde<sup>1</sup> und nicht den Untertitel der Dramatisierung trägt. Das Deckblatt des Typoskripts ist mit der Adresse Meyrinks versehen, der Beichstraße 9 in München. Allerdings war Meyrink dort nachweislich frühestens ab Ende des Jahres 1910 ansässig, das Stück wurde aber bereits im Januar 1909 im Wiener Kabaretttheater *Die Fledermaus* uraufgeführt.<sup>2</sup>

Lube macht auf diesen zeitlichen Konflikt aufmerksam und vermutet, dass das im Januar 1909 aufgeführte Stück auf einer früheren Textstufe basierte und die zweite in Form des Typoskripts erst nach der Uraufführung entstanden sei. Er erwägt auch, dass das Deckblatt mit der Adresse nachträglich beigelegt worden sein könnte, trifft hierzu aber keine endgültige Aussage.<sup>3</sup> Klarheit könnte ein Blick in die Zeitschrift *Die Schaubühne* verschaffen, denn hier wurde der *Albino* mit den Stücken *Die schwarze Kugel* und *Tut sich – macht sich – Princess* unter dem Titel *Knickebein – eine nervöse Trilogie* erstmals veröffentlicht, allerdings in einer Version, die von beiden hier edierten abweicht.<sup>4</sup> Die Adressangabe hat möglicherweise keinen direkten Bezug zum Entstehungszeitraum des Typoskripts, sondern weist vielmehr darauf hin, dass Meyrink das Dokument recht lange bei sich verwahrte und noch dazu als sein materielles wie geistiges Eigentum kenntlich machte.

Auf die Anregung Fritz Waerndorfers hin arbeitete Meyrink seine unlängst erschienene Novelle zum Theaterstück um,<sup>5</sup> was allem Anschein nach der Anstoß zur frühen Textstufe des Dramoletts war. Diese überarbeitete er, nachdem er von seiner Italienreise im Frühjahr und Frühsommer 1908 zurückgekehrt war.<sup>6</sup> Eine auf den 24. April 1908 datierte Postkarte Meyrinks an Kubin belegt, dass er zu diesem Zeitpunkt noch in Italien weilte und eine rasche Rückkehr nicht geplant war,<sup>7</sup> sodass die späte Textstufe also in der Jahresmitte oder dem zweiten Halbjahr 1908 entstanden sein muss.

1 *Wachsfigurenkabinett*, 1–34.

2 Vgl. Lube 1980, 83.

3 Ebenda.

4 Vgl. *Schaubühne*, 627–640.

5 Vgl. Binder 2009, 425.

6 Vgl. ebenda, 426f.

7 Vgl. Postkarte Meyrinks an Kubin, Maderno, 24. April 1908, Kubinarchiv im Lenbachhaus, München.

Bedenkt man, dass in der Erzählung ja bereits sehr viele Dialoge enthalten waren und weder die Novelle, noch das Bühnenstück sonderlich umfangreich ist, kann die Umarbeitung nicht allzu lange gedauert haben. Diese frühe Textstufe setzt sich aus vier Akten zusammen, wobei der parodistische vierte Akt optional war, während die späte auf diesen verzichtet. Was Meyrink zu dieser Überarbeitung bewogen hat, ist nicht endgültig aufzuklären.

Die späte Textstufe nähert sich insbesondere in Hinblick auf Meyrinks handschriftliche Anmerkungen und Änderungen wieder stärker der Prosavorlage an. Vielleicht war die frühe Textstufe zunächst nicht als Teil einer Trilogie, sondern als Einzelstück konzipiert. In diesem Fall wäre der satirische Einschlag des vierten Aktes künstlerisch sinnvoller<sup>8</sup> gewesen als im Rahmen der *Knickebein-Trilogie*, wo eventuell *Tut sich – macht sich – Prinzess* den „mildernden“ humoristischen Part übernehmen sollte. Darauf lässt zumindest ein Brief Meyrinks an Langen schließen, in dem er betont, dass das Publikum bei alleiniger Aufführung des Albino „lausbubenhaft erschreckt“ würde und daher die Aufführung aller drei *Knickebein*-Stücke als Trilogie unumgänglich sei.<sup>8</sup> Nachdem der vierte Akt der frühen Textstufe, wie Meyrink selbst schreibt, nicht als Konzession an das Publikum, sondern eher als das Gegenteil zu verstehen sei,<sup>9</sup> liegt dessen Streichung in der späten Überarbeitung nahe: Schließlich sollten sich die Zuschauer alle drei Stücke ansehen und nicht durch einen Seitenhieb auf den eigenen Kunstgeschmack vergrault werden.

Nimmt man an, dass die späte Textstufe in der vorliegenden Form Anfang 1909 zur Aufführung kam, dann lässt sich der Entstehungszeitraum des Albino als Bühnenstück in beiden Textstufen auf von Mitte bis Ende 1908 (das Stück musste ja noch geprobt werden und muss daher spätestens Ende 1908 vorgelegen haben) eingrenzen. Nicht nur die erste Dramatisierung der Novelle, sondern auch deren Umarbeitung ging vermutlich recht zügig vonstatten.

Ein Brief, der auf den 28. Dezember 1908 datiert ist und den Meyrink an Albert Langen adressierte, zeigt, dass der Autor den Verleger bat, die beigefügten Stücke der *Knickebein-Trilogie* auf eine bevorstehende Reise nach Berlin mitzunehmen. Dort sollte sie Langen auf Wunsch Meyrinks Max Reinhardt, dem Direktor des Deutschen Theaters, überreichen.<sup>10</sup> Meyrink erwähnt den vierten Akt, sodass es aller Wahrscheinlichkeit nach die frühe Version des Stücks gewesen ist, den er dem Brief beilegte:

Die 3 Stücke, [Tut sich, macht sich, – Prinzess Der Albino und die schwarze Kugel], die ich Reinhart [*sic!*] einzureichen bitte, lege ich bei, desgl. den IV. Akt des Albino. Ob Sie diesen auch Reinhart senden wollen oder nicht, überlasse ich natürlich ganz Ihnen. Er ist lediglich eine Farce und kann ja vielleicht einmal gespielt werden, – zum

8 Meyrink an Langen, 28. Dezember 1908, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Signatur: Slg. Darmstaedter 2m 1903: Meyrink, Gustav.

9 Vgl. Seite 31 recto des Autographs.

10 Vgl. Binder 2009, 431f.

Und was das Wort anbelangt, [...]

#### VERSUCH DER FORMULIERUNG EINER POETIK GUSTAV MEYRINKS

„[...] so ist es nicht nur ein Verständigungsmittel Schwätzbedürftiger, sondern etwas unendlich viel Größeres und auch – Gefährlicheres! Es kann schaffen und vernichten: oder zumindest die Ursache dazu legen.“<sup>40</sup> lautet der Auszug aus Meyrinks Romanfragment *Das Haus des Alchimisten* weiter. Diese Worte sind die passende Einleitung, um sich auf die Suche nach Meyrinks künstlerischer Maxime zu begeben. Getreu diesem Zitat will ich das oder genauer: sein Wort als „etwas unendlich viel Größeres“ begreifen und den Autor selbst zu Wort kommen lassen. Dies soll durch das Zusammentragen und die Auswertung der Texte oder Textauszüge geschehen, in denen er selbst zu seinem Schaffen und der Wirkung seiner Kunst Stellung genommen hat. Schon dieses erste Zitat belegt seine Reflexion der sprachlichen Äußerung, wenn auch vor einem okkulten Hintergrund. Trotz der geheimnisvollen Anmutung, die Meyrink seinem Text mit dem Hinweis auf die den Worten innewohnende Gefahr verleiht, liegt die Assoziation zum „weltschöpfenden Verbum der Genesis“<sup>41</sup> nahe.

Meyrink versteht es, das Wort, das für ihn als Schriftsteller die Lebensgrundlage darstellte, in einen im weitesten Sinne magischen Kontext zu setzen. Typisch für ihn ist in diesem Zusammenhang die offenkundige Mystifizierung, wozu nicht zuletzt der Verweis auf die Gefahren der Worte seinen Teil beiträgt. Charakteristisch für seinen Sprach- wie Magiebegriff ist die explizierte Unmittelbarkeit, in der sich magische Vorstellungen gemeinhin konstituieren. Das Wort allein hat das Potenzial zur Erschaffung oder Vernichtung, und selbst wenn seine Wirkung weniger direkt sein sollte, so kann es immerhin noch den Grundstein dazu legen. Dieses Zitat ist insofern bemerkenswert, als hier das Wort losgelöst von der Spezifizierung, ob nun geschrieben oder gesprochen, das Zaubermittel ist. Mit der Betonung der unmittelbaren Wirkung verleiht er dem Wort als Abstraktum und Konkretum gleichermaßen magische Macht und knüpft gedankliche Verbindungen zu Zaubersprüchen und der Sprache innewohnenden evokativen Kräften.

In diesem Zitat wie den folgenden reflektiert Meyrink über die Sprache und nimmt, teils explizit, teils implizit, Stellung zu seinem Schaffen. Wenngleich der Schwerpunkt der Autokommentare jeweils etwas anders gelagert ist, wird schnell erkennbar, dass der Grundtenor stets derselbe bleibt – und das über Jahre hinweg. Fritsche schätzt den Schriftsteller sicherlich richtig ein, wenn er schreibt, dass Meyrink „nicht nur als Dichter gewürdigt werden wollte“.<sup>42</sup> Der Auszug aus dem *Haus des Alchimisten* mit der Meyrink eigentümlichen geheimnisvollen Aura ist so bezeichnend, weil er, trotzdem es sich um einen fiktionalen Text handelt, einen gewissen Wahrhaftigkeitsanspruch transportiert: So hat der Autor dem Fragment vorangestellt, dass der Romanhandlung stets ein tieferer mystischer

40 Bayerische Staatsbibliothek München, Meyrinkiana IV, 1, d, γ, zweites Kapitel, 10.

41 Ulrich Ernst, *Sprachmagie in fiktionaler Literatur*. Textstrukturen – Zeichenfelder – Theoriesegmente, in *Arcadia*. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft (Berlin 1995), Band 30, Heft 2, 113–185, im Folgenden zitiert als Ernst 1995, 177.

42 Vgl. Fritsche 1935, 23.

Sinn innewohnen müsse.<sup>43</sup> Die Grenze zwischen der künstlerischen Freiheit des phantastischen Schriftstellers und dem Magier Gustav Meyrink verschwimmen hier.

Eine frühe Aussage seiner Schriftstellerei und seiner Kunstauffassung hat Meyrink 1912 im Vorwort zu Felix Schloemp's *Gespensterbuch* hinterlassen. Hier schreibt er:

Armselig der Dichter, dessen Gebiet nicht größer ist als die sichtbare Natur.

[...]

Diese Wesen [die Gespenster; *eigene Anmerkung*] herauszulösen, daß sie ihren feinen schimmernden Staub, das Unfaßbare Eigentümliche, das ihnen anhaftet, nicht verlieren, bedingt beim Dichter vor allem die Fähigkeit, bei geschlossenen Augen mit unfehlbarer Sicherheit schauen zu können.

[...]

Ja, ja, – so bloß vorlügen läßt sich eine Gespenstergeschichte nicht. – Da muß man zumindest erst einmal selber dran glauben.<sup>44</sup>

Der implizite Anspruch Meyrinks, visionäre Kunst zu schaffen, tritt in diesem Zitat besonders deutlich zu Tage. Meyrinks Begriff des Schauens hat nichts mit dem organischen Sehvermögen zu tun, allein deswegen, weil es mit geschlossenen Augen zu geschehen hat. Dem serapiontischen Prinzip gemäß, das seiner Äußerung offensichtlich Pate gestanden hat,<sup>45</sup> artikuliert er die innere Vision als seine dichterische Maxime. Er rückt seine phantastische Literatur und eine gelungene Gespenstergeschichte durch die Betonung, dass der Autor selbst an Übernatürliches glauben müsse, aus dem Bereich der reinen Fiktion. Nur eine erlebte und ‚geglaubte‘, also in jeder Hinsicht authentische Gespenstergeschichte ist wertvoll. Der Glaube an übernatürliche Wesen allein ist zwar grundlegende Voraussetzung, um diese Authentizität zu erreichen, doch erst das persönliche Erleben ist der unabdingbare ‚Feenstaub‘. Nicht nur an dieser Stelle geriert er sich als der „Fanatiker des Erlebnisses“<sup>46</sup>, als den ihn Herbert Fritsche bezeichnet hat. Ein derartiges übernatürliches Erlebnis kann der Dichter aber nur haben, wenn er der inneren Vision mächtig ist.

Diese drei Faktoren, der Glaube an das Übernatürliche, das Sehen mit geschlossenen Augen und das persönliche Erlebnis, charakterisieren aber nicht nur die gelungene Gespenstergeschichte, sondern in erster Linie natürlich den Dichter. Der Autor phantastischer Literatur, sofern diese tatsächlich als solche gelten will, ist also zu keinem Zeitpunkt nur ‚literarischer Handwerker‘, sondern qualifiziert sich notwendigerweise durch seine persönliche ‚Durchdringung‘ von Magie und übernatürlichen Erkenntnissen und Erlebnissen. Wie ernst es ihm ist, hat Meyrink bereits in der Selbstrezension zu seinen *Orchideen* deutlich gemacht. Da er sich an dieser Stelle unter anderem auf die Novelle *Der Mann auf der Flasche* bezieht, auf der wiederum *Der Maskenball des Prinzen Daraschekoh* beruht, lasse ich den Autor erneut für sich sprechen:

43 Vgl. Bayerische Staatsbibliothek München, Meyrinkiana IV, 1, c, a.

44 *Gespensterbuch*, VI–VII.

45 Vgl. hierzu Binder 2009, 349.

46 Vgl. Fritsche 1935, ohne Seitenzahl.



Durch Jahre langes qualvolles Bemühen habe ich mir die Fähigkeit errungen, nach Belieben Visionen vor mein inneres Auge zu rufen, und der Wunsch, diese Gesichte so dicht wie nur möglich an die Seele des Lesers zu rücken – wie man etwa, einen Abdruck zu schaffen, die photographische Platte an das lichtempfindliche Papier fügt –, zwang mich, manchmal abgerissene Szenen und Sätze zu bilden. Sollen die Geschichten (und ich meine damit besonders [...] „Der Mann auf der Flasche“) die Wirkung auslösen, die ich beabsichtige, sollen sie die magische Reproduktion auf der Netzhaut der Seele wirken, so genügen nach der Lecture einige Momente abwartenden Augenschließens, um die Visionen lebendig werden zu lassen. Alle aber, denen die Gabe des inneren Schauens versagt ist, müssen sich wohl an dem erzählerischen Inhalt genügen lassen.<sup>47</sup>

Bereits in diesem frühen Autokommentar verknüpft der Autor das postulierte visionäre, eher passive Element seines Schaffens mit einer magischen Wirkung auf den Leser. Das auf übersinnlichem Wege Empfangene soll auch beim Textrezipienten magische Wirkung entfalten – tut es dies nicht, so liegt die Ursache in der mangelnden Fähigkeit des Lesers zur inneren Vision. Zusätzlich versieht Meyrink seine okkultistische Kunsttheorie mit konkreten Anweisungen, wie das innere Gesicht hervorzurufen ist, und unterfüttert sie zudem mit dem Hinweis darauf, dass die abgerissenen Sätze ‚visionären Notwendigkeiten‘ entsprangen. Nirgendwo sonst hat er auf seinen Stil so deutlich Bezug genommen und diesen darüber hinaus als Resultat der inspirierenden Gesichte beschrieben.

Eine weitere Stellungnahme zu seiner Schriftstellerei und Kunst im Allgemeinen hat Meyrink 1926 in einer Selbstbeschreibung in der Zeitschrift *Der Zwiebfisch* abgegeben. Der scherzhafte bis bissige Ton des Autokommentars fügt sich gut in das satirische Magazin ein und zeigt Meyrink zum einen als Satiriker, als der er ja lange Zeit sein Geld verdiente, und gleichzeitig als magischen Schriftsteller:

Selbstbeschreibung des Autors Gustav Meyrink

Stellung zu Literatur und Dichtkunst: keine. Er gibt an, dass seine eigenen Werke damit nichts zu tun haben. Er sagt: was er schreibt, sei „Magie“ – Suggestion – und nicht an die Regeln und Rezepte von „Kunstaufbau“ oder dergleichen gebunden, – habe also nur sehr wenig Berührungspunkte mit dem, was die Oberlehrer aller Kategorien unter „Kunst“ und Literatur verstünden. Er glaubt auch nicht, daß es möglich sei, über seine Werke ein einheitliches Urteil zu fällen, denn eben weil sie Magie – Suggestion seien, müßten sie in jedem einzelnen Leser verschiedene Bilder, Gedanken, Einfälle und Gefühle erwecken. Gerade das sei ihr Zweck und das Bestreben, „Kunstregeln“ und -Rezepten gerecht zu werden, liege ihnen fern.

Stellung zum Theater: er gibt gerne zu, daß auch das Theater mit Kunst nicht das allergeringste zu tun hat, aber er steht ihm dennoch so ablehnend wie möglich gegenüber.<sup>48</sup>

47 *Zukunft*, 62.

48 Gustav Meyrink, *Selbstbeschreibung des Autors Gustav Meyrink*, in *Der Zwiebfisch*. Zeitschrift über Bücher, Kunst und Lebensstil, 19. Jahrgang, Heft 1 (München 1926), im Folgenden zitiert als *Zwiebfisch*, 25–26.



Indem er dem Text, der *de facto* aus seiner eigenen Feder stammt, die Anmutung eines Interviews gibt, unterstreicht er dessen vorgebliche Objektivität und verschleiern mit diesem Kniff die allzu offensichtliche Selbstdarstellung. Mit der Beschreibung seines Œuvres macht es sich Gustav Meyrink recht leicht und zieht seinen Kritikern mit einem durchschaubaren Manöver den Boden unter den Füßen weg: Indem er sein Werk explizit außerhalb der Kunst positioniert, glaubt er, es vor der Kunstkritik bewahren zu können. Wenn Meister Meyrink ein sich steigerndes mangelndes Interesse an herkömmlichen Gestaltungsprinzipien und Formalia attestiert,<sup>49</sup> muss man ihm unweigerlich zustimmen. Und dass Magie und Suggestion ohnehin über jede Form von Kritik und Urteil erhaben sind, versteht sich von selbst. Die Schlussfolgerung allerdings, dass seine Werke ihrer magischen und suggestiven Eigenschaften wegen in jedem Leser andere Gefühle und Visionen entstehen lassen müssen, ist nahezu hanebüchen, denn ist nicht jeder Eindruck, sei er durch „Magie“ oder Kunst (sofern man diese als gegensätzliche Pole auffassen möchte) hervorgerufen, ein subjektiver?

Diese Selbstbeschreibung führt deutlich vor Augen, dass Meyrinks Selbsteinschätzung nicht unbedingt geeignet ist, sein künstlerisches Schaffen in einen literaturgeschichtlichen Gesamtzusammenhang einzuordnen oder dessen Hintergründe anderweitig zu erhellen. Für bezeichnend halte ich vielmehr, dass er mit den Begriffen *Magie* und *Suggestion* nicht bloß auf die Wirkung seiner Texte Bezug nimmt, sondern diese selbst mit Magie und Suggestion gleichsetzt. Dies kann als Anzeichen dafür gelten, dass er seine Kunst als nicht instrumentell auffasst, denn seine Texte sind nicht Zaubermittel, sondern Magie selbst, gelten ihm als Manifestation einer übernatürlichen Kraft. Seine Haltung zu seiner Kunst, die sich hieran ablesen lässt, verdeutlicht das nächste Zitat noch stärker.

Anders als im Vorwort zu Schloempes *Gespensterbuch* steht im *Zwiebelfisch* weniger die impressive als die expressive Komponente seines Werkes im Vordergrund. Das Hauptaugenmerk liegt nun nicht so sehr darauf, dass die Texte innerer Vision entstammen, sondern auf deren magischer und somit unmittelbarer Wirksamkeit. Insofern korrespondiert diese Selbstbeschreibung mit seiner Aussage im *Haus des Alchimisten*, denn die dort thematisierte direkte Wirkung der Worte zeichnet sich auch hierin ab. Während in dem Fragment jedoch diese magische Wirkung im Allgemeinen expliziert wird, stellt er in der *Selbstbeschreibung* die Wirkung auf den Textrezipienten in den Mittelpunkt seiner Ausführungen.

Trotz der unterschiedlichen Beiklänge, die er den Texten gegeben hat, zeichnet sich bereits eine Grundtendenz ab. Zunächst ist sein eher unspezifisches Vokabular bezeichnend. *Magie*, *Suggestion* und *Vision* werden zwar nicht gleichbedeutend gebraucht, aber letztlich schöpft er, wenn man so möchte, stets aus demselben verbalen ‚Hexenkessel‘. In diesem tummeln sich Visionen, Gespenster und allerhand andere magische Ingredienzien, aus denen er seine Werke braut. Er erhebt also den Anspruch, visionär inspirierte Kunst zu schaffen, selbst übernatürliche Erlebnisse verschiedenster Art gehabt zu haben und mit seinen Texten auf magische, also unmittelbare Weise wirken zu können. Die Verquickung von persönlichem übernatürlichem Erleben und magisch inspirierter wie inspirierender Kunst ist somit künstlerischer Grundsatz.

49 Vgl. Meister 1987, 209 und 211.

Der Vorhang geht auf .

Man hört ein Triangel in der Hande des blauen Vogelmenschen silbern läuten.

(wie erwachend)

Ariost: Noch sechzig Minuten bis zur ersten Logenstunde. 5

Der dort wurde Maha-Sahib gerade vor hundert Jahren, -

auf ein Bild a. d. Wand } vor - hundert - Jahren.  
deutend }

Kleine Pause) : Die hellere Stimme eines Jungen aus dem Dunkel von  
l i n k s , spöttisch: 10

War da unser Orden schon zerfallen ? - Ich meine,  
wann sanken wir zu Zechbrüdern herab, wie wir's  
heute sind ?

Ariost, traurig } ----- es wird in den letzten Dezennien gewesen sein.--  
stockend } Vielleicht ---- vielleicht kam es so - nach und - 15  
nach.

Baal-Schem: - heimlich und <sup>zu den Jungen</sup> hastig flüsternd: Du hast eine Wunde  
berührt im Herzen des Meisters <sup>Pherekydes</sup> - sprich 20  
von solchen Dingen nicht ≠ - Pherekydes !

laut u. ablenkend): Und wie hiess der Maha-Sahib im profanen Leben ?  
mit einem Blick nach oben

Der 7 te Alte: Graf Ferdinand Paradies ! Graf Ferdinand  
~~Paradies !~~ Ja, das waren illustre Namen in jenem  
versunkenen Jahrhundert. Spork, -- Norbert Wrbna, -- 25  
Wenzel Kaiserstein, -- der Dichter Ferdinand van der  
Roxas ! - Sie alle celebrierten das Ghonsla - den  
Logenritus der "asiatischen Brüder" im alten Ange-  
lusgarten. Vom Geiste Petrarca's umweht und Cola  
Rienzo's, die auch unsere Brüder waren ! 30

einfallend  
Ismael Gneiting: So ist es ! Im Angelusgarten. Nach Angelus  
de Florentia benannt, Kaiser Karls des IV. Leibarzt,  
bei dem Rienzo Asyl fand bis zu seiner Auslieferung  
an den Papst. 35

Und wisst Ihr auch, dass von uns Sat-Bhai's , den  
alten "asiatischen Brüdern", sogar Prag <sup>gegründet wurde</sup> und - und -  
und Allahabad, ~~kurz~~ alle jede Städte, deren Name so  
viel bedeutet, wie die Schwelle ~~gegründet wurden~~ ? ! 40  
Gott im Himmel, welche Taten, welche Taten ! !

Der Vorhang geht auf.

*Man hört ein Triangel in der Hand des kleinen Vogelweiden silberne Klänge.  
(wie erwaschend)*

Ariost: (Noch sechzig Minuten bis zur ersten Logenstunde.

*auf ein Bild v. d. Wand  
deutend* Der dort wurde Maha-Schib gerade vor hundert Jahren, -  
vor - hundert - Jahren.

*Kleine Paime* Die hellere Stimme eines Jungen aus dem Dunkel von  
l i n k s, spöttisch:

War da unser Orden schon zerfallen? - Ich meine,  
wann sanken wir zu Zechbrüdern herab, wie wir's  
heute sind?

*triest, traurig  
stotternd* ----- es wird in den letzten Dezennien gewesen sein. --  
Vielleicht ---- vielleicht kam es so - nach und -  
nach.

*zu den Tänzern*  
Baal-Schem: - heimlich und hastig flüsternd: Du hast eine Wunde  
berührt im Herzen des Meisters-Pherekydes, - sprich  
von solchen Dingen nicht - Pherekydes!

*mit einem Blick nach oben*  
*mit einem absehblickend* Und wie hiess der Maha-Schib im profanen Leben?

Der 7 te Alte: (Graf Ferdinand Paradies! Graf Ferdinand  
Paradies! - Ja, das waren illustre Namen in jenem  
versunkenen Jahrhundert. Spork, -- Norbert Wrbna, --  
Wenzel Kaiserstein, -- der Dichter Ferdinand van der  
Roxas! - Sie alle celebrierten das Ghonsla - den  
Logenritus der "asiatischen Brüder" im alten Ange-  
lusgarten. Vom Geiste Petrarca's umweht und Cola  
Rienzo's, die auch unsere Brüder waren!

*einfallend*  
Ismael Gneiting: So ist es! Im Angelusgarten. Nach Angelus  
de Florentia benannt, Kaiser Karls des IV. Leibarzt,  
bei dem Rienzo Asyl fand bis zu seiner Auslieferung  
an den Papst.

Und wisst Ihr auch, dass von uns Sat-Bhai's, den  
alten "asiatischen Brüdern", sogar Prag <sup>gegründet wurde</sup> und - und -  
und Allahabad, ~~kurz~~ alle jene Städte, deren Name so  
viel bedeutet, wie die Schwelle ~~gegründet~~ <sup>gegründet</sup> wurden? !  
Gott im Himmel, welche Taten, ~~welche Taten~~ <sup>Das Original findet sich in der</sup>

Münchener Stadtbibliothek. Monacensia. Literaturarchiv.  
Diese Aufnahme darf nur mit schriftlicher  
oder mündlicher Einwilligung der Monacensia  
veröffentlicht oder vervielfältigt oder zu diesen  
Zwecken an Dritte weitergegeben werden.