

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

7/1999

Rombach Verlag Freiburg

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
7/1999

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 7/1999

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

© 1999, Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. K
Freiburg im Breisgau

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach

Herstellung: Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus,

Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 3-7930-9219-4

Inhalt

Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer
Briefwechsel. Teil I: 1891 – 1905
Herausgegeben von Nicoletta Giaccon

7

Hofmannsthals »Andreas« – Nachräge, Nachfragen und
Nachwirkungen. Teil II: Hofmannsthals »Andreas«
im Spiegel früher Kritik (1930 – 1954)
Herausgegeben von Mathias Mayer

101

Peter Matussek
Intertextueller Totentanz
Die Reanimation des Gedächtnisraums in Hofmannsthals
Drama »Der Tor und der Tod«
199

Konrad Heumann
»Stunde, Luft und Ort machen alles« – Hofmannsthals
Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten
233

Jörg Schuster
»Der Burg zerstörtes Wappen« – Historismus und
Modernität in Conrad Ferdinand Meyers Lyrik
289

Gerald Wildgruber
Kunst – Religion – Wissenschaft
Zur Konstellation dreier Terme im Spätwerk Flauberts
307

Daniel Fulda

Menschenfresser im ›modernen Epos‹

Die Krise der Geschichte in der historischen Epik um 1900

(Marie Eugenie delle Grazie, Ricarda Huch, Alfred Döblin)

345

Hofmannsthal-Bibliographie 1.7.1998 bis 30.6.1999

Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid

389

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

Mitteilungen

411

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

413

Anschriften der Mitarbeiter

421

Register

423

Hugo von Hofmannsthal — Yella, Felix und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel

Herausgegeben von Nicoletta Giacón

Einleitung

»Liebe, liebe Yella, geben Sie mir mein Asyl wieder« – diese Worte, die beinahe wie ein flehentlicher Hilferuf wirken, richtete Hofmannsthal im Oktober 1919 an Yella Oppenheimer, nachdem ihn die anstrengenden Proben und die Premiere zur »Frau ohne Schatten« ermüdet hatten, und er bat sie, in »sein« Zimmer auf dem Ramgut in Bad Aussee zurückkehren zu dürfen.

Weit entfernt davon, der mondäne und gesellschaftliche Treffpunkt zu sein, den zu Beginn seiner Bekanntschaft mit der Familie Oppenheimer der Salon des zentral gelegenen Palais Todesco darstellte, blieb das Ramgut ein Zufluchtsort für wenige Vertraute und Freunde, die hier – von der außerordentlichen Schönheit und Ruhe des Ortes und vor allem von der herzlichen Gastfreundschaft Yella Oppenheimers angezogen – einige Tage oder auch Wochen verbrachten. Auf einer damals von nur wenigen Bauernhöfen besiedelten Anhöhe zwischen Alt-Aussee und Grundlsee gelegen, war das Haus geräumig genug, um gleich mehrere Gäste aufnehmen zu können (Abb. 1 und 2):

Das Haus liegt auf einem Hochplateau mit herrlicher Rundsicht, die nicht verbaut werden kann, zwischen Altaussee und Grundlsee. Das alte Herrenhaus aus dem 17. Jahrhundert wurde von einem Münchner Architekten, Prof. Gabriel Seidl, adaptiert und ausgebaut. Es hat im Parterre einen sehr grossen Speisesaal mit direktem Ausgang ins Freie, eine Bibliothek, 2 andere schöne Zimmer, 1 grosse und eine kleine Küche, eine grosse Office, sowie 2 Speisekammern.

Im ersten Stock liegen 5 schöne Schlafzimmer, 1 Bade- und Toilettenzimmer, 2 Wohnzimmer mit anstossendem Kabinett, ein grosser offener Balkon, eine gedeckte Veranda anschliessend an eine Loggia mit wundervoller Aussicht auf den Dachstein und das Tote Gebirge. Auch in diesem Stockwerk läuft der breite hallenartige Gang.

Im zweiten Stockwerk befinden sich 4 Zimmer und 3 Mansardenzimmer. In allen Zimmern sind Kachelöfen und zwar sehr schöne antike.¹

¹ Beschreibung des Ramguts durch Hermann Oppenheimer, einen Sohn Felix Oppenheimers.



Abb. 1: Außenansicht des
Ramguts (Privatbesitz)



Abb. 2: Das Ramgut.
Eßzimmer (Privatbesitz)

8 Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer

Zu den ständigen Gästen, die Yella in persönlicher Freundschaft verbunden waren, zählten vor allem Frauen wie Elsa Bruckmann-Cantacuzène oder Else Gurlitt, die im Gegensatz zu gelegentlichen Gästen oft auch monatelang blieben. Für Hofmannsthal wurde ständig ein Zimmer, in dem er ungestört arbeiten konnte, zur Verfügung gehalten. Anfangs zog er sich dorthin nur für kurze Zeit zurück, während Frau und Kinder im nahe gelegenen Gasthaus Stieger blieben:

Hier auf dem Ramgut, einem schönen bärischen Herrenhaus wo ich bei den Oppenheimers zugast wohne (eigentlich schlafe und arbeite) sind auch die Bruckmanns. Ein paar hundert Schritt unterhalb zwischen Apfel- und Pflaumenbäumen in einem Bauernhaus wohnt Gerty mit den Kindern. Im Dorf unten haust mein Vater und im gleichen Gasthof Rudi Schröder, dessen Freude über unsere Landschaft mich immer entzückt. Auf dem gleichen Hügelrücken wie ich, jenseits eines kleinen Waldes, wohnt Wassermann. Noch eine Viertelstunde weiter sitzen die Franckensteins [...]. Man soupiert manchmal miteinander und geht nachts mit ganz kleinen Laternen, in deren Lichtkreis die Bäume wie lebende Riesen hervortreten, unter den Sternen oder dem ganz dunklen Himmel nachhause.²

Mit der Zeit steigerte sich Hofmannsthals Bedürfnis nach Ruhe und Frieden jedoch derart, daß die Aufenthalte immer länger wurden. So verbrachte er dort oft den ganzen Sommer bis in den Spätherbst hin, teils allein, teils in Gesellschaft einiger enger Freunde wie Mell, Schröder oder Burckhardt. Er durfte sich dort auch aufhalten, wenn die Eigentümer bereits wieder nach Wien zurückgekehrt waren, und betrachtete das Haus dann fast als sein Zuhause.

Hofmannsthals früheste Anwesenheit auf dem Ramgut ist für den Sommer 1908 dokumentiert. Im Gästebuch findet sich unter einem Eintrag Elsa Bruckmann-Cantacuzènes vom 12. September sein Gedicht »Wo kleine Felsen, kleine Fichten«, das, wenn auch bereits 1896 entstanden, offensichtlich für Hofmannsthal die Stimmung jener Tage einfing:

Wo kleine Felsen, kleine Fichten
gegen freien Himmel stehen
könnnt ihr kommen, könnnt ihr sehen
wie wir, trunken von Gedichten,
kindisch schmale Pfade wandern,
sind nicht wir vor allen andern

² Brief vom 25. 8. [1908] an Harry Graf Kessler, in: BW Kessler, S. 190.

doch die unberührten Kinder?
Sind es nicht die Andern minder?
Sind sie wahr in ihren Spielen
jene andern, jene vielen?

Dies alte Gedicht aus einer andern Landschaft und einem längst
schwundenen Lebensmoment fiel mir in diesen Tagen unter den
des Ramguts öfter ein. [Abb. 3]

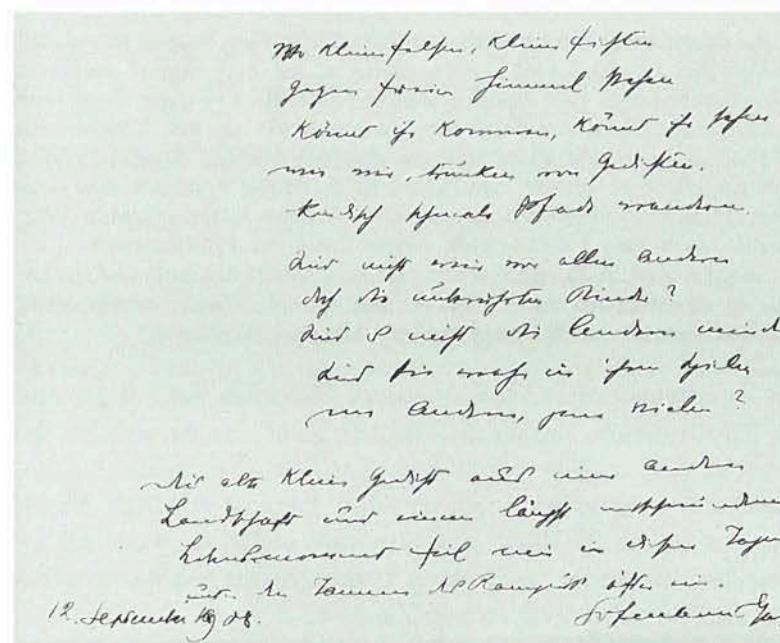


Abb. 3: Hofmannsthals Eintragung im Gästebuch des Ramguts. 12. September 1908 (Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N.)

Auch wenn ein Aufenthalt Hofmannsthals auf dem Ramgut 1908 bezeugt ist – d.h. zu der Zeit, als sich seine Beziehung zu Oppenheimer intensivierte, die dann für ihn im Laufe der Jahre einzigen wahren, intimen Gesprächspartnerin der gesamten FamiliOppenheimer wurde –, so begann seine Bekanntschaft mit der Felix Baron Oppenheimer kennlernte:

Ich hatte ihn [Hofmannsthal, N.G.] zwei Jahre zuvor [1891] in der Fechschule Meister Hartls kennengelernt – die schönen Züge seines Antlitzes, Stirn, Nase und Auge, sind mir noch in deutlicher Erinnerung. Bald darauf erfuhr ich von Dritten, daß er es war, der – noch Gymnasiast – unter dem Pseudonym Theophil Morren das reizende Versspiel »Gestern« veröffentlicht hatte, das ihn mit unglaublicher Schnelligkeit in den Mund der Leute brachte.³

Vom förmlichen Ton der ersten Briefe, in denen es noch pflichtschuldigst beim »Sie« (»mein verehrter Freund«, »mein lieber Baron«) blieb, wechselten beide schnell zum vertraulichen »Du« über, sobald sich die persönlichen Begegnungen – für eine kurze Zeit auch durch das gleiche Studienfach bedingt – häuften. Es ist leicht begreiflich, daß sich Hofmannsthal in dem großen Haus der Familie in der Kärntnerstraße 51, wo Oppenheimer zusammen mit seiner Mutter seit deren Scheidung 1883 lebte, sofort sehr wohl fühlte. Die zentrale Lage des Palais', die prachtvollen Säle und der Glanz gesellschaftlicher Abende paßten gut zu dem jungen Dichter, der bereits im Mittelpunkt des literarischen Interesses in Wien stand.

Das Palais Todesco (Abb. 4) wurde zwischen 1861 und 1864 nach Plänen des Architekten Ludwig Ritter von Förster für die Bankiers Eduard und Moriz Todesco als Repräsentativbau errichtet. Die Innenausstattung stammte zum größten Teil von Theophil Hansen, dem dänischen Architekten der Ringstraße. Andere berühmte Künstler waren daran beteiligt. Carl Rahl wurde mit der Ausschmückung der Deckengemälde beauftragt, Gustav Gaul mit der Dekoration des Ballsaals. Während Eduard und Moriz Todesco hier hochrangige Persönlichkeiten wie Beust, Schmerling, Halm u. a. empfingen, war es Aufgabe der Frauen der Familie, ein kulturelles Ambiente zu schaffen und das Haus in einen Ort der gepflegten Konversation und der Begegnung, d.h. in einen »Salon«, zu verwandeln.

Das gelang Yellas Mutter, Sophie Todesco, einer Tochter Philipp Gomperz', in hervorragendem Maße. Sophies Schwester Josephine hatte mit Leopold von Wertheimstein, dem ersten Prokuristen der Wiener Zweigniederlassung des Bankhauses Rothschild, ebenfalls ei-

³ Felix Freiherr von Oppenheimer, Ferdinand von Saar, Hugo von Hofmannsthal und Albert von Trentini (Worte persönlicher Erinnerung), in: Theater der Welt 1, Nr. 2, Wien 1937, S. 71–74, hier S. 73.



Abb. 4: Palais Todesco. Wien I. Kärntnerstraße 51. Photo 1870er Jahre (Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek)

nen Mann aus der Hochfinanz geheiratet. Nach dem plötzlichen Tod des Sohnes Carl 1866 wurde die Stadtwohnung Wertheimsteins in der Singerstraße fast aufgegeben. Erst mit dem Bau der Villa Arthaber in Döbling pflegte man wieder ein gesellschaftliches Leben. Hier war die Atmosphäre freier und intimer. Besucher kamen und gingen ohne förmliche Einladung und waren, »die Frauen der Familie« immer im Hause zu finden, da

ihrer zarten Gesundheit wegen nur ganz ausnahmsweise Gesellschaft oder Theater oder Konzerte besuchten. So konnte jeder Freund des Hauses in einem beliebigen Abend dort erscheinend, sicher sein, eine kleine Gruppe von Intimen anzutreffen, die sich gegen halb zehn Uhr um den großen Speisetisch des Speisezimmers zu sammeln, den Thee nebst einem kleinen Kuchen, den heutigen Begriffen von Gastereien bescheidenen Abendbrot einzunehmen und in zwangloser und angeregter Weise einige Stunden zu unterhalten und zu pflegen.⁴

⁴ Adalbert Franz Seligmann, Villa Wertheimstein, in: Neue Freie Presse, 22. Februar 1901.



Abb. 5: Sophie Gomperz (1843–1895). Bildnis in mittleren Jahren.
Photo Angerer, Wien (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek)

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 13

Das Palais Todesco war dagegen der ideale Ort der großen Ereignisse, der Soireen mit gedruckten Einladungskarten, der großen und Bälle, für die sich auch die Wiener Lokalpresse interessierte. Auch wenn es kein literarischer Salon im eigentlichen Sinne war, so war es doch durch die glänzende Gastgeberin Sophie Todesco (1855–1925) ein Ort der Begegnung und des Meinungsaustausches zwischen Künstlern, Schriftstellern, Wissenschaftlern und Männern von Staat und Börse. Eduard Hanslick, der führende Musikkritiker jener Zeit, erinnert sich:

Im allgemeinen kein Freund von Soireen, habe ich doch zeitweise Vergnügen in einigen ausgezeichneten Häusern verkehrt. Ich neige allem die Familien Todesco, Wertheimstein und Ladenburg. Sie gehören zur Finanzaristokratie Wiens. Bedeutende Schriftsteller, Künstler, Diplomaten fühlten sich dort heimisch. Die Anziehungskraft ging natürlich von den Frauen aus. Man hat wohl nicht bloß in Wien die Wahrnehmungsmacht, daß in den Familien der jüdischen großen Banquiers die Töchter und Töchter feingebildet, von anmutigem Benehmen und für alles empfänglich sind, während die Herren ihren Geist meistens nur auf der Börse geschult haben und ausschließlich dort verwenden. Dies gilt von den oben genannten Familien, deren Salons zu den gewähltesten umworbensten in Wien gehörten.⁵

Neben musikalischen Abenden fanden dort auch Theateraufzüge statt, an denen gelegentlich – so am 28. Februar und 2. März 1888 – auch der junge Hofmannsthal teilnahm. An diesen Tagen wurde nach einer nicht neuen Tradition im Hause Todesco – »leben und sterben« aufgeführt, in denen hochgestellte Persönlichkeiten der Gesellschaft Figuren bekannter Gemälde verkörperten.⁶

Hofmannsthal, der zu dieser Gelegenheit einen Prolog und einen Epilog geschrieben hatte, nahm am letzten Bild – Hochzeitszumut – Frederik Hendrik Kaemmerer – teil. Josephine Winter beschreibt diesen Abend in ihren Memoiren so:

Ein besonders bemerkenswertes Fest wurde gegen das Frühjahr 1888 von Baronin Jella Oppenheimer veranstaltet. Die Vorbereitungen beschäftigten alle Mitwirkenden wie das erwartungsvolle Publikum wochenlang. Die schönen jungen Damen, die besseren Schwestern, Gertrud Auspitz und viele andere junge Mädchens und von der Gesellschaft gefeierte junge Frauen verkörperten die

⁵ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, 1. Bd., Berlin 1894, S. 209f.

⁶ Siehe Anm. 10.



Abb. 6: Felix Oppenheimer als »Romeo« anlässlich der Aufführungen »Lebender Bilder« am 28. Februar und am 2. März 1893 im Palais Todesco (Privatbesitz)

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 15

von Werken berühmter moderner Meister, die von den Malern Hirschl und L. H. Fischer gestellt wurden. Die Vorführung fand im Saal der Baronin Sophie Todesco statt. In Alma Tademas »Phædre Xanthe« wirkte Frau Dora Fournier, Gabillons Tochter, mit ihrem tend rotblonden Haar vor blauem Meereshintergrund, in Benjamins »Theodora« Frau Julia v. Keyl hinreißend schön; ungemein das zarte Kinderprofil Gertruds in Gabriel Max' »Licht«, sehr Christine Kaizl, Hebbels Enkelin, und Felix Oppenheimer, die »Romeo und Julia« darstellten. Es war echte Leidenschaft, mit schlanken Jüngling zu seiner Dame aufblickte. [...] eingerahmt Ganze von zarten, klingenden Versen Hofmannsthals, gesprochen Baronesse Alix Pitha als Muse.

An die Bilder schloß sich ein glänzendes, von über zweihundert besuchtes Ballfest, auf dem die Mitwirkenden zum Teil in ihren prächtigen Kostümen erschienen.⁷ [Abb. 6, 7]

Abende wie dieser, welcher der Darstellung »lebender Bilder« glich, mit einem großen Ball beschlossen wurde, oder Privatkonzerte, in denen Anton Rubinstein spielte, wurden zum Symbol der erreichten sozialen Stellung und wirtschaftlichen Macht der jüdischen Familien, denen lange Zeit der angemessene Eintritt in die Gesellschaft versagt blieb. Hinzu trat der Wunsch zu zeigen, daß man nicht nur dem auch ein entsprechend hohes kulturelles Niveau erreichen sollte. Unter diesem Gesichtspunkt mußte die Darstellung der »lebenden Bilder« so akurat wie möglich sein, um dem Zuschauer zu ermöglichen, anhand der dargestellten Figuren das entsprechende Bild zu erraten, was seinerseits wiederum als Zeichen gewertet werden konnte. Es wundert daher nicht, daß die Vorbereitungen, die sehr viel Anpruch nahmen, tagelang dauerten und viel Kraft kosteten. Hofmannthal, der am 22. Februar an Schnitzler schrieb: »Alle 200 Bilderproben von 7–2 Uhr Nachts – aber sehr lustig«,⁸ schreibt genan Mizi Sobotka, die Proben würden ihm eine schreckliche Angst bereiten. Daß er die Inszenierung ernst nahm, geht aus seinen Vorbereitungen hervor, ein passendes Kostüm zu finden. An Richard Hofmann schrieb er am 8. Februar 1893: »Ich habe bei den letzten Bildern Directoirecostüm: haben Sie zufällig Kleinigkeiten, die mir leihen könnten, Monocle oder den Knotenstock mit der

⁷ Josefine Winter, *Fünfzig Jahre eines Wiener Hauses*. Wien/Leipzig 1927, S. 102.

⁸ BW Schnitzler, S. 37.



Abb. 7: »Romeo und Julia« nach Hans Makart. »Lebendes Bild«
(Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek)

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 17

oder eine Zeitung von 1796, um sie in die Tasche zu stecken. Ich werde mir jedenfalls erlauben, Sie zu einer Costüm und Nuancenbe einmal zu mir zu bitten⁹. Damit sich Beer-Hofmann eine Vorstellung von den benötigten Accessoires machen konnte, schickte Hofmannsthal dem Brief die Zeichnung eines Directoire-Kostüms bei.¹⁰ Es muß ein prachtvolles Fest gewesen sein, wenn das »Vorstellungsalbum des Wiener Salons« vom 12. März 1893 nicht auf die genaue Auflistung der Teilnehmer verzichtete.

Nach 1893 festigte sich die Freundschaft mit Felix Oppenheim, und der Briefwechsel ist Ausdruck der häufigen Kontakte. Was die Freundschaft zugrunde lag, ist heute schwer zu sagen, auch wenn die Briefe Oppenheimers an Hofmannsthal fast völlig fehlen. Der Ton war immer sehr vertraulich, wird aber selten herzlich oder intim. Einmal zu Anfang ihrer Bekanntschaft mußte Hofmannsthal seinen Freund beschwichtigen, weil sich Oppenheimer vernachlässigt fühlte, obwohl er wohl spürte, daß der berühmte Freund der Gebende war. Oppenheimers Heirat wird der Ton – wohl auch aufgrund der Veränderungen, die er inzwischen übernommen hatte – »geschäftsmäßiger«. Inzwischen, ab ca. 1909, war nämlich Oppenheimer zum Hofmannsthals wichtigstem Briefpartner in der Familie Oppenheimer geworden. Trotz oder gerade wegen des Altersunterschiedes von zwanzig Jahren herrschte von Anfang an ein herzlicher, freudiger Ton vor. Hofmannsthal war sich dieser Affinität zu verständnisvollen mütterlichen Frauen bewußt, wenn er schreibt: »wie ich ja so gerne Leben [in] Frauen über 75 eine so besonders erfreuliche Gesellschaft gefunden habe!«

⁹ BW Beer-Hofmann, S. 15.

¹⁰ Die elf aufgeführten Bilder waren:

1. Bild: Jakob und Rahel, gestellt von Maler Adolf Hirémy-Hirschl (1860–1930)
2. Bild: Phaon und Xante, nach Lawrence Alma Tadema (1836–1912)
3. Bild: Licht, nach Gabriel Max (1840–1915)
4. Bild: Theodora, nach Benjamin Constant (1845–1902)
5. Bild: Melusine, nach Moritz von Schwind (1804–1871)
6. Bild: Romeo und Julia, nach Hans Makart (1840–1884)
7. Bild: Siesta am Mediceerhofe, nach Hans Makart
8. Bild: Musikalische Gesellschaft, nach Caspar Netscher (1639–1684)
9. Bild: Ländliche Unterhaltung, nach Jean Baptiste Pater (1695–1736)
10. Bild: Kriegsbeute, nach Jaroslav Čermák (1831–1878)
11. Bild: Hochzeitszug, nach Frederik Hendrik Kaemmerer (1839–1902)



Abb. 8: Maria Gräfin Demblin mit ihrem Gatten Felix Freiherr von Oppenheimer.
Photo Adele, Wien (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek)

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 19

gefunden habe: Josephine v. Wertheimstein, Marie v. Olfers
Marie Taxis, Yella Opp[enheimer].«¹¹

An Felix Oppenheimer wandte sich Hofmannsthal oft, um praktischer Natur zu lösen: um bedürftige Personen so zu unterstützen, wie er es allein nicht gekonnt hätte, oder um als Mittler zwischen Hofmannsthal und Personen aus der Diplomatie, die in irgendeiner Weise nützlich sein könnten, zu dienen. Es ist schwer vorstellbar, dass Oppenheimer eine Rolle als Gesprächspartner für die Entstehung und Ausarbeitung der literarischen Arbeiten des Freundes gespielt haben könnte. Zu unterschiedlich, ja gegensätzlich war der Kreis der Interessen, die beide verfolgten.

Felix Oppenheimer wurde am 20. Februar 1874 als Sohn des Grundbesitzers und Herrenhausmitglieds Ludwig Freiherr von Oppenheimer und seiner Frau Gabriele (Yella) von Oppenheimer von Todesco, in Wien geboren. Nach ersten Kindheitsjahren, auf dem böhmischen Gut Kleinská, dem Besitz des Vaters, verbrachte, zog er nach der Scheidung der Eltern 1883 mit seiner Mutter nach Wien und lebte im Palais Todesco, dem Elternhaus der Mutter. Nach dem Besuch des Schottengymnasiums studierte er an der Wiener Universität Jura (Dr. jur. 1898) und war von 1901 bis 1904 im Justizministerium tätig.

Am 23. Juni 1900 heiratete er Marie Alexandrine Henriette de Gräfin Demblin (Abb. 8), Mysa genannt, eine Frau von lebhaftem, heiterem Charakter, die ihr Leben mit Leichtigkeit und mit einer gewissen Meisterschaft meisterte, während ihr Mann nicht selten unter tiefen Depressionen litt. Aus dieser Ehe stammten drei Kinder: Hermann (1900–1977) – der von der Mutter das heitere Gemüt erbte, vom Vater die Verantwortungssinn erzogen wurde und gerade deshalb Yellas Lieblingsneffen wurde, der sich in ihren letzten Lebensjahren, als ihr Sohn bedroht war, sehr für sie einsetzte – Mariette (1902–1940) und Ludwig Felix (1908–1972). (Abb. 9)

Nach seinem Austritt aus dem Staatsdienst 1904 gab Oppenheimer von 1908 bis 1918 zusammen mit Leopold von Chlumecky und Glossy die »Österreichische Rundschau« heraus. Seine wirklich wichtige Aufgabe, an der er bis zu seinem Tode 1938 arbeitete, sah er

¹¹ Brief vom 11. 8. 1928 an Josef Redlich, in: BW Redlich, S. 110.

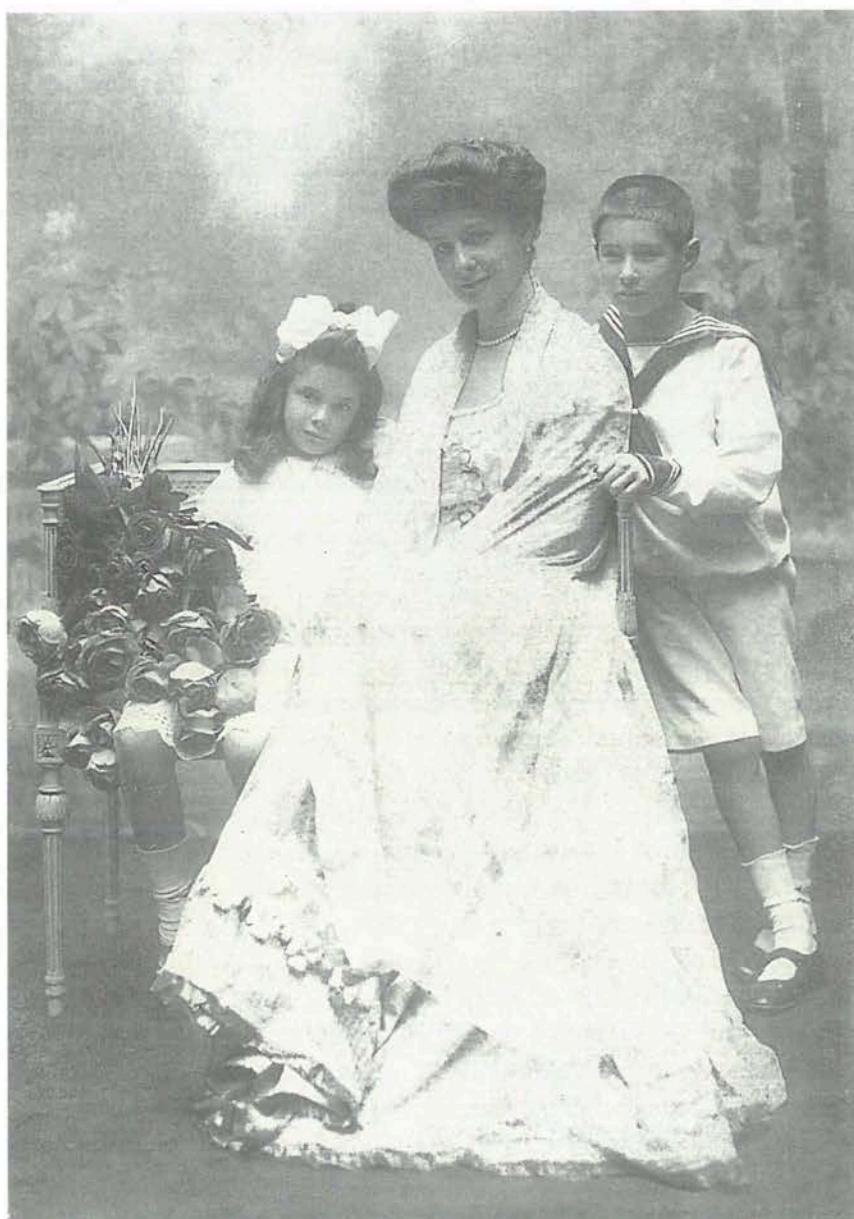


Abb. 9; Mysa Oppenheimer mit den Kindern Marie Gabrielle und Hermann
(Privatbesitz)

in der Förderung von Kunst und Wissenschaft in seiner Heimat durch die Tätigkeit als Präsident des »Vereins der Museumsfreunde in Wien«, der 1921 gegründet wurde.

Auch wenn er auf eine diplomatische Karriere verzichtet hätte, löste er sich doch von diesen Kreisen nie. Sie blieben ein Teil seines Lebens, sowohl im gesellschaftlichen Verkehr als auch als tatkundliche Mäzenatische Unterstützer bei der Realisierung seiner Ideale. Nützt ein Blick auf die Mitgliederliste des Vereins, um sich des ehrlichen Charakters dieses Zirkels bewußt zu werden.

Seine bedingungslose Treue zur Monarchie auch nach 1918 sah ihn in der Krone das »größte politische Kapital« sehen. Nostalgisch trauerte er um ein längst untergegangenes Österreich, während es nunmehr

armes jetziges Oesterreich, [...] verurteilt scheint, diesen Namen zu tragen, damit der Gegensatz zu dem, was derselbe einstmals bedeutet hat, seine furchtbaren Tragik immer wieder vor Augen trete.¹²

Seine skeptische Haltung gegenüber dem allgemeinen Wahlrecht und seine Zugehörigkeit zu den höchsten gesellschaftlichen Kreisen bestimmen ihn nicht daran, an das gemeinsame Wohl aller, an einen wahren sozialen Wohlstand auch der weniger begüterten Schichten zu glauben und dafür zu arbeiten, auch wenn sich dieses Engagement nicht in eine direkte politische Aktivität umsetzte, sondern eher in einer tiefen inneren Überzeugung führte, aus der heraus er als persönlicher Mäzen tätig wurde, wie es seiner aristokratischen Lebensweise und Auffassung entsprach.

Vor diesem Hintergrund engagierte er sich z.B. für die katastrophale Wohnsituation der Arbeiter, unternahm eine Studienreise nach England, um zu sehen, wie dort diesem Problem begegnet wurde. Nach seiner Rückkehr nach Wien an der Gründung der gemeinnützigen Wohnungsbaugesellschaft beteiligt, die später die Volkswohnungen in Wien-Brigittenau errichtete. Auch zu Kunstmuseen und Kultur sollte nicht nur ein kleiner, elitärer Kreis Zutritt haben, sondern sie sollten allen offenstehen. Daneben trat die spontane Hilfe jenen, die sich in einer Notlage befanden. Aus heutiger Sicht überrascht die Selbstverständlichkeit, mit der Hofmannsthal, C.

¹² Felix Oppenheimer, Österreich, wie es war und ist. Wien 1933, S. 10.

heimer und vermutlich auch andere ihrer Gesellschaftsschicht völlig Unbekannten, die sich brieflich an sie wandten oder von deren Leid sie wußten oder erfahren hatten, Hilfe zukommen ließen. Reichten Hofmannsthals Mittel für eine Hilfe nicht aus, wandte er sich an vermögendere Freunde, u.a. auch an Felix und Yella Oppenheimer. Die Fürsorgepflicht, wie sie durch Eltern und Erziehung tradiert wurde, berücksichtigte bei jeder Entscheidung (wie dem späteren Verkauf des Landguts Kleinskal) auch das Wohl und Wehe der Bediensteten im Sinne von »Schutzbefohlenen«.

Oppenheimers Vater Ludwig (Abb. 10), dessen Familie aus der Hansestadt Hamburg stammte, wurde am 21. August 1843 in Leipzig als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns geboren. Nach dem Besuch von Gymnasien in Leipzig und Berlin studierte er Staatswissenschaft und Nationalökonomie an der Universität Leipzig. Am 1. Januar 1867 gelangte er in den Besitz der Allodialherrschaft Kleinskal in Böhmen, die seine Eltern für ihn gekauft hatten, und erwarb kurz danach die österreichische Staatsbürgerschaft.

Die Idee, nach Österreich überzusiedeln, mag viele Gründe gehabt haben. Einer dürfte die Tatsache gewesen sein, daß ein Freund der Familie, der sächsische Minister Freiherr von Beust, am 30. Oktober 1866 von Kaiser Franz Joseph zum österreichischen Minister des Auswärtigen und des Kaiserlichen Hauses ernannt wurde. Darüber hinaus hegte der Vater tiefe Sympathien für dieses Land, wie sein Aufsatz »Österreich im Herbst 1866« in der Cottaschen »Deutschen Vierteljahrsschrift«¹³ deutlich bewiesen hatte. Er blieb bis zu seinem Tode überzeugter Österreicher.

Der Besitz in Böhmen mit seinen 1405 ha Fläche, mit Feldern, Wäldern, Wiesen, Flüssen und Bächen war von außerordentlicher Schönheit, wie Yella auch später immer wieder betonte, befand sich 1867 allerdings in einem beklagenswerten Zustand. Das Schloß war unbewohnbar, und die Straßen mußten erst befahrbar gemacht werden. Aber Oppenheimer, der dieses Gut zu seinem zukünftigen Wohnsitz bestimmt hatte, begann die Wiederherstellungsarbeiten sofort mit großem Eifer und Einsatz. In den folgenden Jahren nahm er

¹³ Ludwig Oppenheimer, Österreich im Herbst 1866, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 1866, (Nr. 116), Heft IV.

Abb. 10:
Ludwig Freiherr von Oppenheimer
(1843–1909).
Bildnis in reiferen Jahren.
Photo Pietzner, Wien
(Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek)



Abb. 11: Yella Oppenheimer mit ihrem Sohn Felix (Privatbesitz)

24 Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer

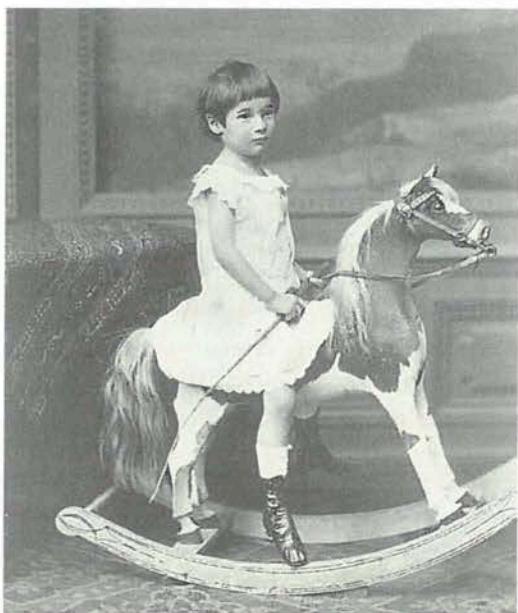


Abb. 12:
Felix Oppenheimer, 1876
(Privatbesitz)



Abb. 13:
Felix Oppenheimer.
Photo Angerer, Wien
(Privatbesitz)

als Obmann der Gablonzer Bezirksregierung aktiv am politisch
ben der Gegend teil. 1873 wurde er vom verfassungstreuen
grundbesitz in den Landtag und Reichsrat entsandt. 1895 wurde
Herrenhaus berufen und war damit zusammen mit Julius Ritt
Gomperz der zweite jüdische Repräsentant dort.

Im Frühjahr 1872 verlobte er sich mit Gabriele (Yella) von Co, die er am 7. April 1872 in Wien heiratete. 1874 kam als Kind aus dieser Ehe Felix zur Welt. (Abb. 11–13) Die Familie zunächst in Kleinskal, einem Ort, den Yella sehr liebte, aber nach ihrer Scheidung für immer verließ, um in ihr Wiener Elternhaus zurückzukehren. 1942, am Ende ihres Lebens, schrieb Yella, verraten für eine nationalsozialistische Behörde, die zu ihrer Verfolgung gesetzt worden war, folgende autobiographische Skizze:

Geboren am 19. August 1854 in Baden bei Wien, habe ich meine Kindheit u. Jugend in häuslicher Erziehung bei meinen Eltern Baron Eduard und Sophie Todesco Wien I. Kärntnerstrasse 51 in dem von ihnen durch sie erbauten Hause verbracht.

1872 verheiratete ich mich mit dem Großgrundbesitzer u. Herrenherrn, Mitglied Baron Ludwig Oppenheimer. Die Jahre von 1872 bis 1883 habe ich auf dem Besitz meines Mannes Kleinskal i. Böhmen verlebt und währenddessen bestrebt das Schreibwesen in Bezug auf die deutsche Sprache zu fördern, für die Jugend überhaupt zu sorgen u. mich der Armen u. Kranken zu nehmen. 1883 wurde meine Ehe in gegenseitigem Einvernehmen geschieden und ist mein Sohn, mein einziges Kind mir zugesprochen worden. 1883 bin ich weiter in der Wohnung im Hause meiner Eltern in Kärntnerstraße 51 bis Juni 1942 verblieben.

1887, als Felix erst 13 Jahre alt war, machte die Mutter ihr Testament und legte einige persönliche, nur für den Sohn bestimmte Briefe in denen sie ihm Ratschläge für den Fall ihres Todes gab. In diesen Briefen scheint die Sorge einer geschiedenen Frau durch, welche die alleinige Last für die Erziehung und Entwicklung eines Sohnes über sich trug. Es kommt aber auch der Charakter einer Frau zum Vorschein, dessen Vorsicht darauf gerichtet ist, Werte an den Sohn weiterzugeben, die übereinstimmend mit der Klassen- und Religionszugehörigkeit hinausgingen und wesentlich auf zwei grundlegenden Prinzipien fußten: immer nach seinem eigenen Gewissen zu handeln (»Lerne, geliebtes Kind, nur in Dir selbst nach dem Lohn zu suchen, warte nicht auf äußere Zeichen, diese sind nur das eigene, ehrliche Empfinden, das eigene Gewissen«).

Richter sein!«), und zweitens, das eigene Wohl und Glück zu verfolgen, ohne die Bedürfnisse der Nahestehenden zu vernachlässigen.

Daraus ergibt sich das Bild einer Frau, zu der Hofmannsthal nicht zufällig eine große Nähe fühlte. Das persönliche Verhältnis, das in einem Vierteljahrhundert gewachsen war, hat dabei – wie er an Ottonie Degenfeld schrieb – eine Rolle gespielt:

Aber es sind doch eigentlich so wenige Menschen, die mir wirklich nahe sind – die ich nicht entbehren will – und einen, den treuesten reifsten besten Freund hab ich ja schon verloren. – Da sind Sie und Jella O. Vielleicht ist Ihnen die Zuneigung sonderbar, mit der ich an dieser alten Frau hänge: aber wenn Sie sie kennen würden – wozu allerdings Zeit gehört, und ich kenne sie seit 25 Jahren! – Sie würden es verstehen.¹⁴

Yella erinnerte ihren Sohn Felix an seine humanitären Verpflichtungen: keine Gaben, keine Wohltätigkeit allein (obwohl es diese auch gab), sondern Hilfe zur Selbsthilfe:

Die wahre Hülfe liegt im Verständnis, im richtigen Empfinden, in der echten Teilnahme. Häufig ist mit Rath und That mehr getan als mit Geld. Geld ist die kleinste Münze, die wir zu verschenken haben und erhält erst ihren Werth wenn wir sie mit vollem, warmen Herzen, mit verständiger Überlegung, mit Zartheit und dem wahren Wunsch zu helfen, geben.

Im Briefwechsel mit Hofmannsthal kommt Yellas Großzügigkeit eher indirekt zum Ausdruck, etwa als Zusagen für Hilfeleistungen, um die er sie gelegentlich bat. Ihre Fürsorge ergibt sich deutlicher aus einem Brief, den Mysa Oppenheimer ungefähr im September 1939 an Gauleiter Bürckel schrieb und in dem sie darum bat, ihre alte und kranke Schwiegermutter in ihrer Wohnung in der Kärntnerstraße wohnen zu lassen. (Yella hatte nach dem Verkauf des Palais' dort eine kleine Wohnung für sich behalten können.) In diesem Brief werden die Wohltaten, die Yella während ihres langen Lebens leistete, aufgelistet:

Was die Familie meiner Schwiegermutter für Wien und ihre engere Heimat an Stiftungen, Widmungen u.s.w. gegeben, wäre zu viel um es aufzuzählen. [...] Das *Badener Asyl* eine interkonfessionelle Stiftung (Todescostiftung) ihrer Eltern (Baden, Johannesgasse) für Kurbedürftige, hat sie während der Dauer des Krieges aus eigenen Mitteln als Spital installiert und geführt. Nach Schluss des Krieges hatte sie nicht mehr die Mittel es zu er-

¹⁴ Brief an Ottonie Degenfeld vom 2. 8. 1923, in: BW Degenfeld [1986], S. 474.

halten und hat es mit Garten und Inneneinrichtung der Stiftung tigkeitszweck zu den selben Zwecken geschenkt, da die Gemeinde Baden-Baden die Erhaltungskosten die Schenkung abgelehnt hatte.

Ihre Tante Wertheimstein hat das Kinderasyl »Zillingsdorf« der Kinderfreunde (ebenfalls interkonfessionell) später Hartack mit Nikolaus Dumba gegründet und meine Schwiegermutter ist nachher als Präsidentin eingetreten, hat es durch circa 30 Jahre und weitgehendst durch persönliche Arbeit und finanziell unterstützt. Während des Krieges 1914–1918 hat sie in Aussee eine Küche und erhalten, die natürlich jedem Bedürftigem zugänglich war, gesehen von allen anderen unzähligen privaten Unterstützungenpendien, in welchen Fällen immer nur nach der Bedürftigkeit, ohne Rücksicht auf Konfession entschieden wurde und waren es in der Arier.

Kleinskal, der Ort, den Ludwig Oppenheimer so liebte und ihn auch als erster Ort, an dem er nach dem Verlassen des Elternhauses Fuß gefaßt hatte und an dem sein unabhängiges Leben und sozialer Aufstieg begann, große symbolische Bedeutung hatte, oft zum Streitpunkt zwischen Mutter und Sohn. Der Besitz von Kleinskal war nicht unproblematisch. Zwischen der Möglichkeit, daß einen kostenintensiven Besitz oder ein Vermögen zu vererben, der Vater die zweite Lösung:

das volle Verständnis für die Selbstverleugnung, die in jener Entschließung lag, einer Entscheidung, die allein die Liebe zu mir geben konnte, hat mir gerade damals, wo es ihm am wohlsten gelegen hätte, gefehlt und der Mangel solch zeitgerechter Einsicht hat, so mein Vater ihn mir auch vergeben möchte, mich mit manchen Selbstvorwürfen in der Folge belastet.¹⁵

Aus den Briefen Yellas an ihren Sohn versteht man ihre Befürchtungen, daß Felix aus reinem Sohnesstolz das Gut hätte übernehmen wollen, anstatt ein finanziell sorgenfreies Leben zu führen. »Es ist mir sehr schwer, Ihnen zu schreiben, Kleinskal«, schreibt sie dem Sohn in einem Brief vom 31. Juli 1915.

kann ich dir nur dringend rathen, dich bitten deinen ganzen Einfluß zu zubieten damit dein Vater den Besitz verkauft, die Dinge baldigkeiten, so lange noch etwas davon zu retten ist. [...] Ich selbst kenne große bestehenden Reize eines so schönen, großartigen Besitzes,

¹⁵ Felix Oppenheimer, Baron Ludwig Oppenheimer. Ein Blatt der Erinnerungen seines Sohns. Im Selbstverlage des Verfassers. Wien 1915, S. 35.

die Sehnsucht nach dem Stück Erde an dem ich selbst heute noch wärmer hänge als an irgend einem anderen Ort der Welt, nie verloren und habe tausendfach erwogen durch welche Mittel dir dieser Besitz sorgenlos zu erhalten wäre; sei versichert kein Opfer wäre mir dafür zu schwer geworden!

Yellas Fürsorglichkeit traf auf die Ablehnung des Sohnes, die weniger von einer objektiven Analyse der Situation als durch ein abstraktes Ehrgefühl diktiert war: »Du müßtest dein Vermögen opfern ehe du Kleinskal übernimmst«, schrieb Yella im gleichen Brief,

oder der größte Theil deines Einkommens würde aufgebraucht um die Zinsen der Schulden zu decken und die Hoffnung sie abzuzahlen würde illusorisch und du würdest schon an den Versuchen verbluten. [...] Dein Vermögen giebt dir die Möglichkeit Gutes zu wirken, stellt dich unabhängig und läßt dir die freie Wahl deines Berufs. Dadurch bist du viel glücklicher gestellt als so viele Andere, die sich um das tägliche Leben zu erhalten, gegen ihre Neigung zu einem Beruf zwingen müssen, der – weil nur durch äußere Rücksichten bestimmt, ihre besten Anlagen erstickt.

Die umsichtigen Ratschläge, die Yella gab und deretwegen sie nicht zuletzt für Hofmannsthal zu einer mütterlichen Freundin wurde, fanden damals beim Sohn, der starrköpfig auf seinem Standpunkt beharrte, kein Gehör. Daß die Auseinandersetzung zwischen Yellas Erfahrung und Felix' Wunsch, das Gut nicht aufzugeben, über Gebühr hart war, erhellen die letzten Sätze des letzten erhaltenen Briefes, den Yella am 6. Februar 1920 dem Sohn schrieb:

Indem ich nach langen Jahren wieder in die Blätter Einblick nehme, hoffe ich der Inhalt wird Dir zur Erkenntnis und zur Einsicht über die Kleinskaler Frage helfen und Dich endlich verstehen lassen, welche Beweggründe mich geleitet haben und wie ungerecht und unrichtig Deine Vorwürfe, Deine Einstellung mir gegenüber in dieser Frage waren! Es sei Dir verziehen!

Ich segne Dich und Deine Kinder

Treu Deine Mutter

Es giebt keinen Erdenfleck, der mir so teuer war wie Kleinskal, ich habe mich mit blutendem Herzen davon losgerissen.

Auch Yella fiel es also nicht leicht, sich von Kleinskal zu lösen; sie hat dort seit ihrer Ankunft viel Gutes für die Bewohner bewirkt, das ihre Lebensbedingungen verbesserte. In ihrem Sohn Felix sah sie darin ihren Nachfolger und riet ihm:

Die Armut dort ist groß, die Bevölkerung durch Noth und Elend gekommen, unterwürfig aus Furcht oft falsch aber deshalb nicht schlecht. Oft zeigt sich Neid und Verleumündung, das alles aber darf von dem angestrebten Ziele nicht abschrecken, auch darf Unzufriedenheit nicht entmutigen. Wenn du in die Ursachen, in die Wurzeln dieser giftigen Pflanzen eindringst, den Boden betrachtest auf dem sie wachsen, wirst du stets die Erklärung all der häßlichen Übel finden und Toleranz, vor allem aber den Antrieb zu verbessern. Das Volk ist gleich den Kindern einsichtsvoller, liebender Strenge, es muß Geduld und Freiheit fühlen und so allmälig veredelt werden, die Leute müssen das Leben in ihrer Menschenwürde erlangen. Für die junge Generation kann geschehen indem du die Schule pflegst und ausbeißerst und wenn die kleinen Kinder durch einen Kindergarten sorgst, führst du eine Schule bessereres, gesünderes Material zu. Hilf der Armut indem du möglichst viel Arbeit sorgst, laß dir angelegen sein gesunde Wohnungen zu bauen. Diese sind ein dringendes Bedürfnis weil die physisch und sittlich zu Grunde gehen so lange oft mehrere Familien in einem engen Raum, dicht zusammen gedrängt, ihr Leben fristen.

Kleinskal wurde 1902 verkauft, als die Bedingungen für einen Kauf günstig waren. Oppenheimers Vater zog daraufhin nach wo er 1909 starb.

Trotz Meinungsverschiedenheiten zwischen Mutter und Sohn, vieler Unterschiede kann man nicht sagen, daß Felix nicht auf die Schläge seiner Mutter beherzigt hätte:

Wähle deinen Beruf frei und unbeeinflußt von jeglichen Nebenräten, schlage die Laufbahn ein, zu welcher du wahre Befähigung und Lust fühlst [...] Bleibe nie auf halbem Wege stehen, sei gründlich und überzeuge dich stets selbst, höre nie auf Vorurtheile, sei den Armen und Segen, bringe ideales Streben mit dem wirklichen Leben in Einklang.

Als Oppenheimer die diplomatische Karriere aufgab, um Rechtsanwalt und dann Präsident des »Vereins der Museumsfreunde in Wien« zu werden, folgte er im Grunde dem Rat seiner Mutter.

Er war 37 Jahre alt, als er 1911 den »Österreichischen Staatsverein« gründete. Bis zu seinem Tode im Alter von 64 Jahren widmete er sich mit voller Kraft fast ausschließlich der Entwicklung und Ausbau dieses Vereins und der Organisation von Ausstellungen, die in die Geschichte eingingen und in denen neben den Wunschen des Bildes »seines« Österreichs zu tradieren, auch das Bemühen trat, die Kultur breiten Schichten zugänglich zu machen. Was heutzutage

selbstverständlich empfunden wird, war bei Gründung des Vereins 1911 ein absolutes Novum. Dahinter stand die Erkenntnis, daß »die staatlichen Kunstsammlungen nur dann wahrhaft lebendig erhalten werden können, wenn die Bürger selbst durch tätige Anteilnahme an ihrem Ausbau arbeiten«.¹⁶ Die Vorbilder des Vereins waren die »Rembrandtvereinigung« in Amsterdam, der »Kaiser-Friedrich-Museums-Verein« in Berlin, die »Amis du Louvre« und der Londoner »National Art-Collection Fund«. Viele Mitglieder und Mäzene kamen aus dem Adel (Karl Graf Wilczek, Karl Graf Lanckoronski, Johann Fürst zu Liechtenstein), aus Handel und Industrie sowie aus dem Bankgewerbe. Der erste Vorsitzende war Paul von Schoeller, Felix Oppenheimer sein Vertreter, Hugo von Noot Schatzmeister.

Ursprünglich war nur beabsichtigt gewesen, die Österreichische Staatsgalerie durch den Ankauf bedeutender Kunstwerke zu unterstützen. Nach dem Ersten Weltkrieg und dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie änderte sich die Situation, denn die Privatsammlungen des Kaisers gingen in staatlichen Besitz über, und damit gab es für den Verein keinen Grund mehr, sich auf eine einzige Sammlung zu beschränken.

Neben den satzungsgemäßen Aufgaben, vorhandene Lücken des öffentlichen Kunstbesitzes durch Erwerbungen und Stiftungen zu schließen, galt das Interesse vor allem der öffentlichen Kunstpfllege und einer breiten Information über Kunst. So traten Ausstellungen immer entschiedener in den Vordergrund.

Ohne den Staatsgalerieverein aufzulösen, wurde 1921 der »Verein der Museumsfreunde« gegründet, dessen erster Präsident Graf Colloredo-Mannsfeld wurde. In den Zwanziger Jahren gehörte auch Hofmannsthall dem Vorstand an. Neben dem Ankauf von Werken wurden im Rahmen der Tätigkeit des Vereins Ausstellungen, Vorträge und Führungen organisiert.

Die erste große und erfolgreiche Ausstellung, die der Verein organisierte, hieß »Von Füger bis Klimt« und zeigte einen repräsentativen Querschnitt der Entwicklung der österreichischen Malerei in den letzten 200 Jahren. Sie war zunächst für das Frühjahr 1922 geplant, mußte dann aber auf den Herbst 1923 verschoben werden, weil durch den

¹⁶ Verein der Museumsfreunde in Wien. Tätigkeitsbericht 1919–1924, S. 3.

Zusammenbruch der Währung das dafür erforderliche Gelde ausreichte. Der Erfolg der Füger-Ausstellung veranlaßte den jungen Organisator, Carl Moll, eine andere große Ausstellung aufzutragen, die im Frühjahr 1924 unter dem Titel »Italienische Renaissance« stattfand, allerdings ohne den erwarteten großen Erfolg. Neben den Ausstellungen war es das ausgedehnte Vortragswesen, das den Verein ein immer neue Freunde zuführte. So hielt Hugo von Hofmannsthal 1922 einen Vortrag über »Die Mission des Vereins«, und Julius Graefe sprach 1924 über van Gogh. Zu den wöchentlichen Vorträgen und gesellschaftlichen Abendveranstaltungen traten Führungen wichtige private und öffentliche Kunstsammlungen und Wiener sowie kunsthistorische Exkursionen zu Stiften und Schlössern.

Trotz großer finanzieller Schwierigkeiten, die sich nach der Einführung der österreichischen Krone ergaben, wurde in rascher Folge eine weitere Ausstellung nach der anderen organisiert.

Die drei großen Ausstellungen, an deren Organisation Oppenheim besonders beteiligt war, fanden in den Jahren 1930 – 1933 statt. Die erste große Sensation brachte die Kaiserin-Maria-Theresia-Ausstellung in Schönbrunn. Eröffnet wurde sie am 13. Mai 1930 zum Geburtstag der Kaiserin, durch eine Rede des Bundespräsidenten Klemens von Klotz. Der Erfolg dieser Ausstellung, die fünf Monate dauerte und durch Hunderttausende von Besuchern unbestritten war, hing in Zusammenhang damit gab es wissenschaftliche Vorträge, Musikabende und Theateraufführungen u.a.m.

Auch der im Jahre 1930 abgehaltene Gesellschaftsabend im Oberen Belvedere stand im Zeichen der großen vaterländischen Veranstaltung. Er brachte den von Kammerschauspieler Raoul Aslan mit schönster Vokalmusik vorgetragenen Essay Hugo von Hofmannsthal's über Maria Theresia, dem eine von dem Direktor der Oper dirigierte Symphonie von Gustav Mahler voranging.¹⁷

Am 28. April 1933 wurde die Prinz-Eugen-Ausstellung im Museumsaal des Oberen Belvedere feierlich eröffnet. Auch sie wurde von einem Zyklus von Vorträgen über die Figur des Prinzen begleitet.

Oppenheimers Tätigkeit als Präsident des Vereins wurde durch die dritte und größte dieser kulturhistorischen Veranstaltungen, die Kaiser-Franz-Joseph-Ausstellung in Schönbrunn gekrönt,

¹⁷ Verein der Museumsfreunde in Wien. Tätigkeitsbericht 1928–1930, S. 6.

23. Mai 1935 eröffnet wurde. Für jemanden wie Oppenheimer, der die Monarchie als das »größte Kapital, das wir in Österreich haben« im Gegensatz zu dem »sehr zu Unrecht ›Österreich‹ benannten armen Nachfolgestaat des alten großen Reiches«¹⁸ betrachtete, war diese Ausstellung nicht nur eine Würdigung des »vergessenen Kaisers«, sondern ein »Pietätsakt, auf den jeder – welchem Volksstamm er angehört und in welchem Lager er immer stehe – einstimmen kann, der auch nur ein Mindestmaß historischen Bewußtseins sein Eigen nennt«.¹⁹

Mit dieser wirksamsten und meistbesuchten Ausstellung, die als »Monument des Kaisers« gedacht war, endete auch Oppenheimers Tätigkeit für den Verein.

Dabei war sein Einsatz für den Aufbau des Vereins leidenschaftlich gewesen. Er nahm seine Aufmerksamkeit ganz in Anspruch und präsentierte vielleicht für ihn die einzige Art und Weise, um einerseits ein allgemeines Interesse an der Kunst, als allgemeiner Besitz aller betrachtet, zu erwecken und zu erhalten und um andererseits in sich selbst eine Welt lebendig zu erhalten, von der er fühlte, daß sie un wiederbringlich untergegangen war und nur noch in seiner Erinnerung fortlebte.

Am 13. März 1938 verlor Österreich seine Eigenstaatlichkeit. Innerhalb weniger Tage wurden alle Organisationen, Vereine und Verbände unter kommissarische Verwaltung gestellt und alle Konten gesperrt. Bereits am 17. März 1938, also nur 4 Tage danach, wurden Dr. Franz Sedlacek und Robert Streit mit der kommissarischen Leitung des Vereins beauftragt. An die Mitglieder erging ein Rundschreiben, in welchem alle mit der »neuen Ausrichtung« einverstandenen Museumsfreunde aufgefordert wurden, ihre Mitgliedschaft zu erneuern, nicht ohne dabei anzugeben, ob sie »Parteigenossen« seien, also der NSDAP angehörten. Von den damals 1396 Mitgliedern erklärten nur 296 schriftlich den Wiedereintritt. 216 zumeist jüdische Mitglieder traten aus. Einige Änderungen im Statut wurden eingeführt. Überdies wurde folgendes bestimmt: »Die Ernennung der Vereinsleiter und deren Mitarbeiter wird von der Zustimmung des zuständigen Hoheitsträgers der NSDAP abhängig gemacht. Die Satzungen sind auf

¹⁸ Felix Oppenheimer, Österreich, wie es war und ist. Wien 1933, S. 2.

¹⁹ Felix Oppenheimer, Der Kaiser, zum 2. Dezember 1908. [...]. Wien 1935, S. 30. Vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien. Tätigkeitsbericht 1934–1936, S. 6.

das Führerprinzip in der Vereinsleitung umzustellen. Der Ariograph ist einzuführen«.

Die neue Leitung bemühte sich, eine Ausstellung »Zum 10.1.1938« als Unterstützung der Volksabstimmung zu veranstalten. Verein wurde gebeten, dafür 1500 RM zur Verfügung zu stellen. Klingt daher grotesk, daß der Beauftragte für bildende Kunst, L. Blauensteiner, »seine Genehmigung an Herrn Dr. Franz Sedlacek dem Ersuchen weiterleitete, in dieser Angelegenheit mit dem (schen) Präsidenten der Museumsfreunde, Herrn Felix Oppenheimer Kontakt aufzunehmen«.

Die letzten Zeugnisse, wie sie aus Briefen Yellas an ihren Enkel Hermann überliefert sind, zeigen uns Oppenheimer als einen Menschen, dessen Lebenswerk zerstört war und der sich vor dem Nichts verzweigte. Die Depressionen, unter denen er zeit seines Lebens gelitten hat, verstärkten sich angesichts einer Realität, an der er nicht nur nicht mehr teilhatte, sondern von der er ahnte, daß sie ihn ganz zu vertilgen trachtete.

Ich kann es nur dem Zustand zuschreiben, der sich in letzter Zeit eingestellt hat. Ich kann es mir nicht erklären, warum er so richtig geltend gemacht hat. In gewissem Sinn geht es besser, insofern er nicht mehr im Bett liegt, der Zustand wie er während der Autofahrt war, zu überwunden scheint. Wenn es nur bald so weit ist, dass Papa wieder etwas tun kann. Das grosse Fragezeichen steht noch immer, womit?, da die Außenwelt, die ihm so wichtig war, weg fällt! Man kann nichts mehr tun, er ist der so machtlos

berichtete Yella ihrem Enkel Hermann am 29. Oktober 1938. Und am 27. September 1938 schrieb Mysa an ihre Kinder:

Nun bekommt Papa verschiedene Beruhigungsmittel, die aber bisher keinen Erfolg hatten, so dass wir wohl heute um eine Pflegerin (für den Tag) bitten müssen, denn wir drei können dies allein (gestern tobte Papa von 8 h früh bis 5 h nachmittags) nicht mehr aushalten. Die Nächte sind leider immer gut, weil da die Schlafmittel wirken, aber die Tage sind wohl furchtbar und ich wunder mich, dass der arme Kopf, auf den Papa [immer] loshaut, dies aushält. Natürlich halten wir die Hände, aber er hat eine solche Kraft, dass er trotzdem den Kopf maltrahiert. Wenn ich mit Gewalt nur zweimal auf meinen Kopf loshache, bin ich ganz benommen und Papa macht das stundenlang. Der Arzt sagte, ich möge ihn nun nicht mehr berühren und er würde dann schon aufhören, aber [ich] bringe das nicht über's Herz, darum muss eine Pflegerin her. Sollte das auch nicht helfen, müsste er allerdings in ein Sanatorium, eventuell Purkersdorf, ankommen.

hoffe doch noch immer, dass sich Papa beruhigt, dann kann er ja zu Hause bleiben, denn das Nichtgehenkönnen braucht keine so geschulte Pflegerin wie dieses Toben.

Unmöglich, wenn nicht sogar falsch wäre es, die tiefer liegenden Gründe dieses Leidens nicht im »Un-Geist der Zeit« suchen zu wollen. Ohne Hoffnung, ohne Kraft, sich in diese neue Realität einleben zu können, und durch ein vorgerücktes Alter ohne Energie, um in einer Welt leben zu können, aus der er sich plötzlich vertrieben fühlte, nahm er sich am 15. November 1938 das Leben. Die Worte, die Mysa einen Monat danach an Leopold von Andrian richtete, sind vermutlich das einzige verlässliche Zeugnis seiner letzten Tage:

Lieber, geehrter Baron Andrian,
nehmen Sie meinen und meiner Kinder innigsten Dank entgegen für Ihre so wohltuenden und warmen Worte der Teilnahme. Ich weiss, dass Sie meinem geliebten, armen Felix ein treuer Freund seit Ihrer beider Kindheit waren und auch Felix hat Sie immer geliebt u. geschätzt, noch im Sommer so oft von Ihnen gesprochen. Gleich nach unserer Ankunft in Aussee, ist mein Felix an einem schweren Nervenzusammenbruch erkrankt, ab Ende August konnte er nur mehr schlecht, oder gar nicht mehr gehen, sich geistig nicht mehr beschäftigen; und obwohl wir ihm alles Geschehen *ausserhalb* des Krankenzimmers ferne hielten, er auch keine Zeitungen zu Gesicht bekam, waren schon seit Anfang des Sommers sein Lebenswillen, sein Lebensmut gebrochen. Für einen so hohen Geist, so vornehmen, edlen und zartbesaiteten Menschen, war die Zeit um. Sein Geist umdüsterte sich langsam und in einem unbewachten Moment machte er seinem Leben ein Ende. Er konnte noch bei Bewusstsein die hl. Sterbesakramente empfangen und starb dann so schön, wie er lebte. Dies ist der einzige Trost der mir in all dem Jammer geblieben ist. Bitte schliessen Sie meinen Felix in Ihr tägl. Gebet. Hoffentlich führen uns irgendwie und wann unsere Wege zusammen damit ich Ihnen, besser als schriftlich, für alle Freundschaft danke die Sie für Felix hatten.

Sie, lieber Baron Andrian herzlichst grüssend
Ihre Ihnen aufrichtig ergebene Mysa Oppenheimer.²⁰

Anders als der Sohn mußte Yella die vollständige Zerstörung ihrer Welt miterleben. Das Palais Todesco wurde 1935 an die Versicherungsgesellschaft Ostmark verkauft. Yella wurde im Kaufvertrag lediglich das Recht zugestanden, auf Lebenszeit eine kleine Wohnung

²⁰ Mysa Oppenheimer an Leopold von Andrian, Brief vom 12. 12. 1938 (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.).

im 3. Stock zu bewohnen, aber 1942 wurde sie als »Nichtarierin« dort »delegiert«. Diese Euphemismen verbergen kaum noch, was Schicksal sie erwartet hätte, denn im Gegensatz zu ihren Enkelinnen ihrer Schwiegertochter befand sich Yella in großer Gefahr, deportiert zu werden. Aus dem Briefwechsel, der sich darüber zwischen Hermann und Elsa Bruckmann-Cantacuzène entspann, und den Erinnerungen Elsas an Yella wird deutlich, daß die langjährige Freundin alles in ihrer Macht Stehende tat, um das zu verhindern. Aufgrund ihrer Intervention konnte Yella die letzten Monate ihres Lebens bei ihrem Sohn Hermann auf Schloß Warthenburg verbringen, wo sie am 19. Februar 1943 starb.

Die Freundschaft, die einst zwischen zwei gleichaltrigen jungen Männern von 17 Jahren begann, weil sie die gleichen Interessen für Politik und Kultur, das gleiche Studienfach und die gleichen Bekanntschaften hatten, kühlte mit zunehmendem Lebensalter ab, ohne daß sie an gegenseitiger Achtung und Vertrauen eingebüßt hätte. Was in den Worten Hofmannsthals an den Freund fehlte, waren Wärme und eine gewisse Vertraulichkeit, die sich – in dem Maße, in dem sich die Verbindung mit Felix abschwächte – im Verhältnis zu Yella, die von Hofmannsthal fast wie eine Mutter behandelt wurde, verstärkten und einen reinsten Ausdruck fanden.

Felix widmete sich immer mehr seinen Interessen, die seine Zeit beanspruchten und – wie Hofmannsthal in einem Brief an Oppenheimer vom 12. Februar 1927 festhielt (»Felix kam an, er spricht vom Verein u. wieder vom Verein, berührt nichts sonst.«) – die schließlich ihre Freundschaft auskühlten ließen. Diese Fixierung auf die Vereinsarbeit war vielleicht nur ein Schutz, um in einer Welt, die ihm allmählich aus den Händen glitt, weiterleben zu können. Oppenheimer war in seinen politischen Anschauungen und seinem aristokratischen Lebensstil das nicht-europäische Beispiel eines Mannes, dessen habsburgisch geprägte »Gestern« von Gestern« nur durch ihn und in ihm noch weiterlebte, bis die gewaltsame Ende dieses Traums 1938 auch das physische Leben störte. Es ist nicht ohne Tragik, daß dieser sozial engagierte Mensch, der noch 1933 an eine großdeutsche Lösung glaubte,²¹

²¹ »Für den selbstbewußtesten Deutsch-Oesterreicher kann es als Endziel nur geben den Zusammenschluß mit den im Reiche vereinigten Stämmen durchgeführt zu sehen.«

Lebenswerks beraubt wurde, in seiner Existenz bedroht war und seine politischen Überzeugungen als falsch erkennen mußte, als sich diese schließlich als brutale Annexion vollzog, und daß er auf diesen mehrfachen Zusammenbruch seiner Welt- und Lebensanschauungen mit einem körperlichen Zusammenbruch reagierte. Die Zerstörung seiner Welt führte nur wenige Tage nach den Pogromen der »Reichskristallnacht« zu seiner Selbstzerstörung.

Auch das Ramgut, auf dem sich so viele Lebensfäden miteinander verknüpften, erlitt langsam, aber unaufhaltsam das Schicksal dieser untergehenden Welt:

Vor ein paar Tagen gegen Abend – aber es war noch halbhell, und überm Grundlsee der Mond im Aufsteigen, gieng ich mit Carl Burckhardt ums ganze Ramgut, vor dem verschlossenen Haus dann blieben wir stehen. Unglaublich sprechend kann die Miene eines solchen Hauses in einem besonderen Augenblick vor einem stehen. Die Mansarden, jede ein so bestimmter Raum für sich, die Türen, führend zu den wohlvertrauten gewölbten Gängen, das Dach – mir war als wäre es Ihr Angesicht das mich ansehe. So neulich auch von innen. Ich gieng hinunter, aus Ihrem Salon einen Band Shakespeare zu nehmen, stieß einen Laden auf, das Föhnlicht erfüllte wie flutend das Zimmer, und darin eine solche Fülle von Gestalten u. Gesichtern, dass mir fast Angst wurde. Schroeder, die gute Else, Mell, der unheimliche Pannwitz, Wiegand, Wolde, den ich nie mehr sehe, Heymel, der so lange todt ist, Schroeders Schwester Clärchen – alle waren auf einmal da – die ganz Fernen umso lebendiger.²² (Vgl. Abb. 1)

halb jenes großen nationalen Ganzen aber alle Kraft und Eigenart des österreichischen Volkes zur möglichsten Geltung zu bringen«, in: Felix Oppenheimer, Österreich, wie es war und ist, S. 21.

²² Hofmannsthal an Yella Oppenheimer, Brief vom 28. 10. 1928.

Auswahlbibliographie Felix Oppenheimer

I Bücher und Schriften

- Wohnungsnot und Wohnungsreform in England. Wien 1900.
- Englischer Imperialismus. Wien 1905. (Englisch als: British Imperialism. London 1905.)
- Die Wiener Gemeindeverwaltung und der Fall des liberalen Regimes. Staat und Kommune. Wien 1905.
- Die Beschaffung der Geldmittel für gemeinnützige Bautätigkeit. Wien 1908.
- Baron Ludwig Oppenheimer. Ein Blatt der Erinnerung von seinem Sohn. Im Selbstverlage des Verfassers. Wien 1915.
- Aus Aufzeichnungen und Briefen. Wien 1919.
- Montaigne. Edmund Burke und die französische Revolution. Bacon. 3 Essays. Wien 1928.
- Österreich, wie es war und ist. Wien 1933.
- Museumsvereine im Ausland, Vortrag gehalten in der Albertina am 2. Dezember 1934. Wien o. J. [1935].
- Der Kaiser, zum 2. Dezember 1908. Das Denkmal des Kaisers Franz Joseph, zum 75. Geburtstag der Thronbesteigung. Zwei Würdigungen, die die feierliche Eröffnung der Kaiser Franz Joseph Ausstellung im Schönbrunn einleitenden Begrüßung. Wien 1935.
- 25 Jahre Vereinsarbeit für öffentliche Kunstsammlungen, mit der feierlichen Eröffnung der Jubiläums-Ausstellung vom 24. September 1936. Einleitende Begrüßung (= Nr. 5 der Publikationen des Vereins deutscher Kunstmuseumsfreunde in Wien). Wien 1936.
- Von der alten deutschen Botschaft in Wien. Erinnerungen und Gedanken. Wien/Leipzig 1938.

2 Artikel in der »Österreichischen Rundschau«

- Die Wiener Gemeindeverwaltung und der Fall des liberalen Regimes. Staat und Kommune. I. Die Wiener Gemeindeverfassung seit Einführung der Gemeindeautonomie, in: Band IV, Heft 46, 14.9.1905, S. 293.
- II. Die Reaktion auf staatsrechtlich nationalem Gebiet und auf dem Gebiet der geistigen Kultur, in: Band IV, Heft 48, 28.9.1905, S. 373-374.

- III. Der Umschwung im Wirtschaftsleben. Die Wirtschaftspolitik der Wiener christlich-sozialen Partei, in: Band IV, Heft 49, 5.10.1905, S. 421–435.
- IV. Die Sozialpolitik der Wiener »christlich-sozialen« Partei. Allgemeiner Rückblick, in: Band IV, Heft 51, 19.10.1905, S. 513–521.
- Die Schulen von Bedales und von Verneuil. Ein Beitrag zur Reform der Mittelschule, in: Band IX, Heft 3, 1.12.1906, S. 163–178.
- Die Zukunft Österreichs und die Haltung der Großmächte, Band XII, Heft 4, 15.8.1907, S. 235–239.
- Buchbesprechung (Schule und Gegenwartskunst, von Ludwig Gurlitt, Buchverlag der «Hilfe», Berlin-Schöneberg, 1907), in: Band XIII, Heft 4, 15.11.1907, S. 304–305.
- Das Parlament des allgemeinen Wahlrechts und die Verwaltung, in: Band XIV, Heft 1, 1.1.1908.
- Die staatliche Altersversorgung in England, in: Band XVII, Heft 2, 15.10.1908, S. 97–102.
- Die ungarische Unterrichtsgesetzgebung und die Nationalitäten von Scutus Diator eingeleitet von Oppenheimer, in: Band XVII, Heft 4, 15.11.1908, S. 242–253.
- Der Kaiser, Band XVII, Heft 5, 1.12.1908, S. 306–321.
- Die Grundgebrechen der Demokratie. Ein Beitrag zur neuen politischen Entwicklung im In- und Auslande, in: Band XVIII, Heft 6, 15.3.1909, S. 426–436.
- Deutschland und England, in: Band XX, Heft 4, 15.8.1909, S. 195–207.
- Staatsfinanzielle Betrachtungen, in: Band XX, Heft 6, 15.9.1909, S. 329–339.
- Gemeindebetriebe. Ein Nachtrag zur Debatte des Vereines für Sozialpolitik in: Band XXI, Heft 2, 15.10.1909, S. 88–92.
- Rez. Englands wirtschaftliche Zukunft, in: Band XXIV, Heft 3, 1.8.1910, S. 232.
- Rez. Der Dilettantismus, in: Band XXIV, Heft 5, 1.9.1910, S. 388.
- Rez. Mädchenerziehung und Rassenhygiene, in: Band XXV, Heft I, 1.10.1910, S. 84–85.
- Ein österreichischer Galerie-Verein, in: Band XXVI, Heft 5, 1.3.1911, S. 338–341.
- Österreichischer Staatsgalerieverein. Statuten und Mitgliederverzeichnis, in: Band XXVIII, Heft 5, 1.6.1911, S. 388–391.
- »Recht und Wirtschaft«, in: Band XXVIII, Heft 5, 1.9.1911, S. 394–395.
- Politische Zeitbetrachtungen, in: Band XXIX, Heft 3, 1.11.1911, S. 177–192.

- Zur Wohnungsfrage, in: Band XXIX, Heft 6, 15.12.1911, S. 439–440.
- Unsere Politik nach außen und innen, in: Band XXVII, Heft 1, 1913, S. 181–193.
- Politik und Wirtschaftsleben, in: Band XXVII, Heft 4, 15.11.1913, S. 276–284.
- Ein englisches Buch über Österreich-Ungarn, in: Band XXXVI, Heft 6, 15.10.1914, S. 360–366.
- Wirtschaftliche Kriegsfürsorge, in: Band XL, Heft 5, 1.9.1914, S. 296.
- Grundzüge der Weltpolitik in der Gegenwart, in: Band XLI, Heft 10.1914, S. 44–46.
- Wiener Kriegsfürsorge, in: Band XLI, Heft 3, 1.11.1914, S. 100–101.
- Kriegsfürsorge in Deutschland, in: Band XLII, Heft 1, 1.1.1915, S. 27.
- Botschafter von Tschirschken, in: Band XLIX, Heft 5, 1.12.1914, S. 197–200.
- Aus einem politischen Dialog, in: Band L, Heft 1, 1.1.1917, S. 1–7.
- Bobedonoszav, Lloyd George und wir, in: Band LIV, Heft 4, 15.10.1917, S. 145–150.
- Über Nutzen und Grenzen der politischen Kritik, in: Band LVI, Heft 15.9.1918, S. 241–246.
- Neue Rechte – Neue Pflichten, in: Band LIX, Heft 3, 1.5.1919, S. 101.
- Theorie und Praxis. Ein Wort zur innenpolitischen Lage, in: Band LIX, Heft 4, 15.5.1919, S. 193–198.
- Zum Friedensdiktat, in: Band LXI, Heft 6, 15.9.1919, S. 241–244.
- Edmund Burke und die französische Revolution, in: Band LXI, Heft 1, 1.11.1919, S. 116–124.
- Die nationale Frage im Lichte der Sittlichkeit. – Der Sinn des Krieges, in: Band LXV, Heft 3, 1.11.1920, S. 139.
- Zum neuesten Buch Karl Schefflers, in: Band LXV, Heft 5, 1.12.1920, S. 233–234.
- Leitsätze zur Währungsfrage. Vom bayrischen Handelsminister eingeleitet von Felix Oppenheimer, in: Band LXII, Heft 5, 1.3.1921, S. 206–210.
- Demokratie und ihre Abwege. I, in: Band LXIII, Heft 1, 1.4.1921, S. 10.
- Demokratie und ihre Abwege. II, in: Band LXIII, Heft 2, 15.4.1921, S. 49–55.

- Wohin steuern wir?, in: 17. Jg., Erstes und zweites Septemberheft 1921, S. 885–892.
- Ein Verein der Museumsfreunde in Wien, Separatabdruck der »Österreichischen Rundschau«, Jahrgang 1921, Zweites Februarheft.
- Geschichte des Weltkriegs und der Friedensidee, in: 17. Jg., Erstes und zweites Novemberheft 1921, S. 1073–1085.
- »Mensch und Gott« (Buchbesprechung: Houston Stewart Chamberlain: Mensch und Gott, Verlag F. Bruckmann, München 1921), in: 17. Jg., Erstes und zweites Dezemberheft 1921, S. 1214–1215.
- Montaigne. Ein kurzer Wegweiser durch sein Werk, in: 19. Jg., 3.3.1923, S. 294–314.

[Zur Edition](#)

Die Textgestalt der Briefe, die sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach a. Neckar und im Freien Deutschen Hochstift Frankfurt am Main befinden, folgt wortgetreu den handschriftlichen Originalabdruck, (fehlende) Interpunktionsmerkmale, Variation oder Unsicherheiten im Kasusgebrauch sowie fehlende Umlautung (Austriazismen) werden nicht korrigiert. Gelegentliche Zusätze der Herausgeber erscheinen in eckigen Klammern.

Die in der Einleitung zitierten, bisher unveröffentlichten Familienbriefe, die Photos und der Brief Hofmannsthals an Felix Oppenheimer aus dem Jahre 1905 befinden sich im Besitz von Elisabeth Oppenheimer-Polk, die freundlicherweise dem Abdruck zustimmte.

Werner Volke (†) und – als Vertreter der Erben Hofmanns Rudolf Hirsch (†) sei an dieser Stelle gedacht und gedankt. Sie ermöglichen diese Edition durch Rat und Tat unterstützt bzw. durch die Pionierarbeit erst möglich gemacht.

Für hilfreiche Hinweise danke ich Peter Michael Braunwarth, Rad Heumann und Ellen Ritter, für Auskünfte zur Familiengeschichte Elisabeth Oppenheimer-Polk und Alexander Demblin.

Diese Arbeit wurde durch ein Marbach-Stipendium aus den Mitteln der Landesgirokasse Stuttgart gefördert.

Text. Teil I: 1891 – 1905

Hofmannsthal an Felix Oppenheimer

[1891/1892]

Mein verehrter Freund

Ein leichtes, ebenso unbedeutendes als langweiliges gastrisches Fieber hat mich von Tag zu Tag umsonst auf sein vollständiges Aufhören warten lassen. Der Wunsch, Ihrer lieben Einladung zu folgen, hat mir bis zur letzten Minute noch die Zuversicht gegeben, ich würde es können. Erklären Sie sich, bitte, *so* die tactlose Verspätung meiner Absage und glauben Sie an die Aufrichtigkeit u. Lebhaftigkeit meines Bedauerns. Ich hoffe Sie sehr bald zu sehen und Ihnen persönlich für Ihren Besuch zu danken. Übrigens haben wir ja auch eine Menge miteinander zu reden.

In herzlicher Ergebenheit

Hugo Hofmannsthal.

Montag. 3 Uhr.

[21. Januar 1892]

Ihr Geständnis, mein lieber Baron, hat mir aufrichtige Freude gemacht. Ich vertraue meine kleine Arbeit¹ Ihrem collegialen Tact mit Vergnügen an und brauche gerade Ihnen nicht erst zu sagen, wie peinlich mir jede »gesellschaftliche« Popularität ist, nun da mein ungeschicktes Pseudonym² schon einmal gebrochen ist. Also, bitte, lesen Sie mich, verschweigen Sie mich, und lassen Sie mich, wenn Sie mir eine große Freude machen wollen, mit 2 aufrichtigen Worten Ihren Eindruck wissen. Sie werden begreifen, wie sehr es mich freuen würde, Ihre »Kleinigkeit« (ich weiß nicht einmal, wie ich sie nennen soll) Seitenoberkante

¹ »Gestern. Studie in einem Akt in Reimen«, in: Moderne Rundschau, Wien, 4. Bd., 2. Heft, 15. Oktober 1891, S. 49–54 und 3. Heft, 1. November 1891, S. 87–92 (jetzt in: GW GD I, S. 211–243).

² Theophil Morren.



Abb. 14: Yella Oppenheimer. Photo Risse, Berlin (Privatbesitz)

44 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

kennen zu lernen: ich hoffe Sie lassen sie mich bald lesen oder hören oder sehen. Das verlangt schon die Concurrentenehrlichkeit. Ich hoffe bestimmt, Ihre liebe Einladung annehmen zu können; aber vielleicht hätten Sie die Freundlichkeit, mich bei Ihrer Mutter³ zu entschuldigen, wenn ich statt eines ordentlichen Antrittsbesuches nur meine Karte abgebe. Wir sind ja nicht nur »Dichter« sondern sozusagen auch Octavaner.⁴ Leider. –

Yours sincerely

Hugo Hofmannsthal.

21 Jänner.

[CORRESPONDENZ-KARTE N°. 78: zur pneumatischen Expressbeförderung. Die pneumatischen Züge verkehren von 8 Uhr Früh bis 9 Uhr Abends alle 20 Minuten.] [Poststempel: 24. 2.92]

Mein verehrter Freund.

Ich wollte Ihnen noch gestern abds. schreiben, unter dem stärksten Theatereindruck, den ich je empfangen habe. Wenn Sie sich die Duse⁵

³ Gabriele Oppenheimer, geb. Todesco (1854–1943).

⁴ Schüler der achten Klasse einer höheren Schule.

⁵ Eleonora Duse (1858–1924) entstammte einer italienischen Schauspielerfamilie und trat bereits mit vier Jahren in der Familientruppe auf. 1886 gründete sie ihre eigene Gesellschaft. Vom 20.–27. Februar 1892 gastierte sie in Wien, wo sie die Fedora in Sardous gleichnamigem Stück, die Nora in Ibsens »Casa di bambola« und die Marguerite Gautier in »La signora dalle camelie« von Alexandre Dumas spielte. Ähnlich begeistert schrieb Hofmannsthal unmittelbar nach der Aufführung der »Kameliendame« an Schnitzler: »Wenn Sie sich die Duse nicht ansehen, wenn auch auf der letzten Galerie und stehend, versäumen Sie mehr, als Sie sich vorstellen können.« (BW Schnitzler, S. 16). Vgl. dazu Hofmannsthals Aufsätze: »Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche« (Loris), in: Das Magazin für Literatur, Jg. 61, Nr. 11, 12. März 1892, S. 176–178 (jetzt in: GW RA I, S. 469 – 474) und »Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche« (Loris), in: Moderne Kunst 6, Heft 17, Frühlingsnummer 1892 (jetzt in: GW RA I , S. 475–478). Über die Begeisterung, die Eleonora Duse beim Wiener Publikum auslöste, liest man in der »Neuen Freien Presse« vom 28. Februar 1892: »Heute Abends hat Frau Duse von den Wienern in ihrer Glanzrolle als Camelien-Dame Abschied genommen. Das Carl-Theater war wieder bis an die Decke gefüllt, wieder schmeichelte sich die geniale Italienerin mit ihren schmelzenden Liebesliedern in die Ohren und die Herzen, und als sie zuletzt – immer im süßesten Italienisch – dahinstarb, sanft und hingebend wie ein großes Kind, im Verscheiden noch

nicht, wie und wo immer, ansehen, versäumen Sie mehr, als vorstellen können. Es ist ganz alles eins, ob Sie gut oder schlienzisch sprechen, die Duse spielt den Sinn, nicht die Worte.

Ich hoffe, Sie in »Nora« oder »Fernande« zu sehen, und bin, dass Sie meine Begeisterung theilen werden.

In freundschaftlicher Ergebenheit

Hugo Hofma

Mittwoch, nach der Schule

[Anfang Mä
Donnersta

Verzeihen Sie mir, mein lieber Baron, die unartige Verzögerung.

Aber eine ehrliche Arbeit verlangt eine ehrliche Stimmung, habe ich zwischen Eleonora Duse, Gymnasium und sog. Gesellschaft nicht ganz leicht gefunden. Endlich aber ist sie mir gekommen, Stimmung nämlich, mit aller Lebhaftigkeit und Empfänglichkeit, der einheitlich gehobene Ton und das innerliche Pathos Ihrer drei Acte verlangen und verdienen.

Ich habe kein Talent und keine Neigung zur Kritik, auch denken des fremdesten Menschen gegenüber.

Ich kenne keine Formeln des Geschmacks; vielleicht gibt es vielleicht, vielleicht muss man alt und eine Autorität sein, um sie zu denken.

En attendant, begnüge ich mich mit der einfachen Scala der Tugendhaftigkeit, die jeder bei sich trägt: manchmal gefällt mir etwas sehr gut, manchmal finde ich etwas musterhaftes sehr langweilig: aber ich kann nie das schlechte Gewissen derer, die die Meinungen der anderen meinen. Darf ich Ihnen, mein Freund, nach dieser unmoralischen Vorrede noch sagen, dass mir Ihr Stück aufrichtig gefallen hat?

dahinstarb, sanft und hingebend wie ein großes Kind, im Verscheiden noch lachend und mit dem letzten Seufzer noch den Namen des Geliebten verhauchend, eine so tiefe Rührung durch das Haus, als ob hier wirkliches Herzeleid und wirkliche Leidenschaft abgespielt hätten. Eine kurze Pause gönnte sich das Publikum zur Fassung, brach ein donnerähnlicher Applaus von südlicher Gewalt aus.«

dass ich mich freuen würde, wenn Ihnen diese bescheidene Anerkennung einiges Vergnügen machen würde?

Ihr

Hugo Hofmannsthal.

[Mai/Juni 1892]

Freitag.

mein lieber Freund.

ich hatte bestimmt darauf gerechnet, mich persönlich von Ihnen zu verabschieden und Ihnen und Ihrer verehrten Mama nochmals zu sagen, wie aufrichtig es mich freut, dass eine zufällige und flüchtige Begegnung zwischen uns zu einem Verkehr geführt hat, mit dem für mich wenigstens nur die angenehmsten und sympathischesten Erinnerungen verknüpft sind. Ich hatte dabei nicht mit dem Umstand gerechnet, dass sich plötzlich in den letzten Wochen vor einer Prüfung⁶ so viel zusammendrängt, dass man so unruhig und für alles andere so zerstreut und unlustig wird.

Wenigstens hoffe ich auf das bestimmteste, Sie während der Ferien irgendwo zu sehen und bin sicher, das[s] uns der nächste Winter sehr viel zusammenführen wird. Genehmigen Sie inzwischen meine besten Wünsche zur Prüfung mit der Versicherung meiner herzlichen und freundschaftlichen Ergebenheit.

Hugo Hofmannsthal.

Wien 5 VI 93

mein lieber Felix!

Ich fühle mich in dem ungesellschaftlichen Wien dieser Sommerwochen sehr wohl, arbeite oder lese die Vormittage und mache abends und bis in die lauen Nächte hinein mit Arthur Schnitzler und ein, zwei

⁶ Die schriftliche Maturitätsprüfung legte Hofmannsthal am 15. Mai, die mündliche am 6. Juli 1892 ab.

anderen Freunden kleine Landpartien, die 2 fl 23 kr kosten u
amüsanter sind als die meisten großen Soiréen. Bei Alfred
war ich nach sehr langer Pause letzthin wieder einmal: eins w
komisch: er wollte mir durchaus nicht eingestehen, dass er der
der Burgtheaterbroschüre kenne, weil er glaubte, ich wüsste e
Über Dich sprach er mit dem gewissen bestimmten, rücksichts
fenen Ton den Du kennst, mit der lauten Ungeniertheit im A
nen und Verwerfen, die doch kaum gespielt sein kann: »ein lie
gescheidter Mensch.« Du scheinst ihm *wirklich* einen besonder
Eindruck gemacht zu haben. Es wäre recht gescheidt, wenn w
mehr und mehr unsern Verkehr auf wirklich wertvolle Mensch
einem etwas geben, beschränkten und die Salonblattmanier des
Mittag⁸ etc. überlassen. Ich wenigstens werde nächsten Wint
wenig höflich und sehr vorsichtig in meiner Eintheilung sein.
nächsten Zeit werde ich 4 oder 5 Tage in Oslawan⁹ zubringen
ni beiläufig gehen wir also nach Gossensaß am Brenner.¹⁰ Ich
recht bald einen Brief von Dir mit guten Nachrichten über D
Deine liebe Mama.

Herzlich Dein

⁷ Alfred Freiherr von Berger (1853–1912), Schriftsteller und Intendant. 1875 war er »artistischer Sekretär« des Burgtheaters und 1894–99 außerordentlicher Professor für Ästhetik an der Wiener Universität. 1900 übernahm er die Leitung des neuen Deutschen Schauspielhauses in Hamburg. 1910 bis 1912 war er Direktor des Burgtheaters. Schon seit seiner Immatrikulation an der Wiener Universität besuchte Mannsthals mit großem Interesse Bergers Vorlesungen zur Ästhetik und Poetik (z.B. 19.1.[1893] an Marie Herzfeld, in: BW Herzfeld, S. 35f.). Vgl. dazu auch Hofmannsthal's Aufsätze »Über ein Buch von Alfred Berger«, in: Die Zeit IX. Nr. 110, 7. November 1912, S. 93 (jetzt in: GW RA I, S. 230–233); »Die Persönlichkeit Alfred von Bergers«, in: Freie Presse, Sonntag, 25. August 1912, Nr. 17243, S. 10 (jetzt in: GW RA I, S. 43).

⁸ Rudi Mittag Freiherr von Lenkheim (1873–1946), Diplomat. 1898 wurde er in die Gesandtschaft in Belgrad zugewiesen. 1906 Gesandter in Athen. 1917 wurde er in das Kabinett des Kaiserlichen und Königlichen Hauses und des Äußern einberufen. Zeichner des Friedensvertrags von Brest-Litowsk.

⁹ Kleine Stadt im Mähren, oberhalb des Flusses Oslawa, heute Oslava, Tschechische Republik.

¹⁰ Um die Jahrhundertwende vielbesuchter Kurort in Tirol, in dem u. a. Ibsen Jahren 1876 bis 1878, 1882 bis 1884 und 1889 seine Sommerferien verbrachte.

Bad Fusch 29. VII. 93.

mein lieber Felix!

Vielen Dank für Deine lieben Zeilen. Ich bin ein bissel zerstreut und will Dir nur mit groben Zügen meine unmittelbare Vergangenheit und meine Pläne erzählen. Die erste Hälfte Juli war ich sehr müd und nicht recht wohl, allmählich stellten sich Ruhe und Wohlbefinden ein; gearbeitet habe ich fast nichts, auch kein ius; ich lerne eigentlich immer erst, wenn die Noth drängt.

Am 1^{ten} August treffen wir in Strobl ein, um den 10^{ten} herum hoffe ich in Aussee zu sein. Meine Münchener Reise habe ich auf den September verschoben.¹¹ Dass Du in Schweden etwas Wirkliches, Lebendig-ergreifendes zu sehen und zu hören im Stande warst, ist ein auch bei wirklich interessanten Reisen nicht selbstverständliches Glück und freut mich recht sehr. Alles Schöne an Deine liebe Mama und Ludwig.¹²

Dein treuer Freund

Hugo.

[Juli 1893]

lieber Felix!

Ich wollte Dir guten Tag sagen und nachschauen, wie Du aussiehst. Hoffentlich gut. Mich trifft Du, falls Du Lust hast, sehr schwer, ich gehe nämlich so viel als möglich aufs Land, z. B. heute abend nach

¹¹ Hofmannsthal hatte mit Hermann Bahr vereinbart, Ende Juli nach München zu fahren (s. Brief an Bahr vom 1. Juli 1893, in: B I, S. 79; BW Beer-Hofmann, S. 22), um dort u. a. die »Internationale Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler (Secession)« zu besuchen. Auf diese Reise freute er sich sehr und kündigte sie vielen Freunden an. Eine Änderung, die Hofmannsthal zunächst sehr verstimmt, trat ein, weil Bahr »unerwarteter Weise zur Waffenübung einberufen« wurde (Brief an Josephine von Wertheimstein vom 20. Juli 1893, in: »Briefe an, von und um Josephine von Wertheimstein«, ausgew. und erl. von Heinrich Gomperz, hrsg. von Robert A. Kann, Wien 1981, S. 443). Hofmannsthal fuhr dann nach dem 11. September mit seinen Eltern nach München und Nürnberg (BW Schnitzler, S. 46).

¹² Ludwig Freiherr von Glaser (1875–1915) war Fechtkamerad Hofmannsthals. Die Familien Glaser und Oppenheimer waren befreundet.

Döbling (Wertheimstein),¹³ morgen nach Mödling etc. Vielleicht
ten wir, wenn Du nichts gescheidteres vor hast uns einmal ge-
Uhr früh eine Stunde spazieren führen. Sans obligation! Schre-
halt.

After all, möchte ich doch lieber gegen Ende September nach-
skal¹⁴ kommen. Gründe mündlich.

Herzlichst Dein treuer

À propos oder nicht à propos: Wenn Du zufällig jemandem
nest, der überflüssiges Geld hat und mit dem Du *sehr* intim bist,
test Du eine Kleinigkeit für mich betteln; ich habe diese Missi-
jemand übernommen dem es dringend schlecht geht, und we-
der Erfüllung dieser immer peinlichen Pflicht noch dadurch g-
dass kein Mensch von meinen Bekannten mehr in Wien ist.¹⁵

Strobl 12 August.

mein lieber guter Felix

ich habe gar nichts von meinen Sachen mit, um Dir's schick-
können, weder Prosa noch Verse, nur abgerissene, unverstän-
Notizen. Und wenn ich auch etwas hätte, es würde Dir, glau-

¹³ Josephine von Wertheimstein, geb. Gomperz (1820–1894). Hofmannsthal
als 18-jähriger kennengelernt und war in ihrem Döblinger Haus häufig zu Gast.

¹⁴ Das böhmische Gut Kleinskal war von Oppenheimers Großvater erwor-
den.

¹⁵ Die Ähnlichkeit dieses Briefes mit einem Brief an Josephine von Wertheim-
stein eine Datierung auf den Juli 1893 nahe. Hofmannsthal schrieb ihr am 6. Juli 1893: »
das letztemal nach Döbling kam, hatte ich die moralische Verpflichtung übernom-
men für jemand anzubetteln. Da mir aber solche Dinge ungeheuer peinlich sind und ich
gar kein Geschick dazu habe, so habe ich darauf vergessen, wie kleine Kinder ve-
rinnern eine schlechte Medizin zu nehmen. Jetzt werde ich aber durch einen Zufall daran
und da der Betreffende, ein junger rumänischer Student und Schriftsteller, wirk-
lich besonders begabt ist und schon einmal so anständig war, in aller Verschwiegenheit
völlig zu verhungern, so bitte ich Sie wie einige andere gute Freunde, da er außer
niemanden kennt, mir bei Gelegenheit eine kleine Kleinigkeit für ihn zu schenken.
80f.) Der Name des rumänischen Studenten konnte nicht ermittelt werden.

sehr kalt und fremd vorkommen: es giebt keinen Dichter, der in Stunden der Sehnsucht oder der Angst oder der Müdigkeit ganz der richtige wäre. Dass ich an Deinem sehr vornehmen und sehr jungen Wesen und an Deinem nicht leichten Leben einen wahren Anteil nehme, weißt Du. Das wenige, was ich geben kann, die lebendige Liebe für die Wunderbarkeit des Lebens und die Verachtung oder eher Nichtachtung des Gemeinen, ist, wie alle Dinge der Seele, nur ein wertvolles Geschenk für den, der's ohnehin selber hat.

Ich erlebe jetzt selber innerlich zu viel, um schreiben zu können.

Französische Romane:

Maupassant *Mont-Oriol*, auch *Une vie*, auch *Fort comme la mort*, doch, après tout, drei wahre und wirkliche Bücher, ebenso

Flaubert *Trois contes*, und heute wie vor 100 Jahren: *Prévost*, *Manon Lescaut*.

Bourget und eine Menge andere sind flach und fast verlogen. Summe: Goethe lesen ist gescheidter, Tolstoi interessanter und gar nichts gesünder.

Leb wohl.

Hugo.

Strobl 1 September 93.

mein lieber Felix!

Du hast vor etwa 3 Wochen die Güte gehabt, mich sehn zu wollen. Ich habe Dir damals sehr aufrichtig telegrafiert: »Pardon, sei nicht bös, aber lass mich in Ruh, ich interessiere mich für jemand« oder so etwas dergleichen. Jetzt erzählt man mir, Du hättest dieses Telegramm missverstanden, übelgenommen, oder so etwas. Das thäte mir gerade von Dir sehr leid. Soll ich Dich vielleicht künftig anlügen?

Also ich hoffe, Du bist nicht bös auf mich, weil ich Dich als Freund betrachtet und mit konventionellen Lügen verschont habe.

Ich komme dieser Tage nach Aussee und werde sehr wenige Menschen, Dich aber jedenfalls besuchen. Bitte entschuldige mich bei Deiner Mutter, wenn Du das für nothwendig hältst.

Ich drücke Dir herzlich die Hand.

Dein Hugo

München, 17

mein lieber Felix!

Zu meiner großen Freude ist es mir möglich, ein paar Tage zwischen dem 26^{ten} und dem 4^{ten} October bei Dir zu verbringen. Da ich die Eisenbahndingen furchtbar unpractisch bin, so habe die großzügige mir an meine *Wiener* Adresse genau anzugeben, wie Du selbst vor ein paar Tagen nach Kleinskal gefahren bist, mit welcher Bahn, wieviel steigen, bis wohin fahren etc.

Dann dürfte ich doch hinfinden. Ich freue mich sehr darauf. Am Tag der Ankunft telegrafiere ich Dir noch.

Mit Empfehlungen an Deinen Papa¹⁶

Yours sincerely

Wien 23

mein lieber Felix!

Der Brief aus Kleinskal von einer fremden Hand hat mich ein wenig beunruhigt. Leider bewahrst Du über die Natur Deiner Verwundung (?) ein stoisches Stillschweigen... Ich hoffe nur zuversichtlich, dass es nicht etwa unwohl und zum Besuchwerden gar nicht aufgelebt ist. Und es wäre mir äußerst peinlich, wenn Du aus einer zwischen höchster Höflichkeit und höchst überflüssigen Höflichkeit meinen Besuch annehmen würdest, ohne ihn momentan wirklich zu wünschen. Übrigens weiß ich ebenfalls genau, dass ich bei Euch keine gesellschaftlichen Zerstreuungen, sondern nur Euch selbst und wirkliches Landleben suchen werde.

¹⁶ Vgl. Abb. 10; Ludwig Freiherr von Oppenheimer (1843–1919), Großgrundbesitzer und Politiker. Studierte Staatswissenschaft an der Universität Leipzig. 1873–83 Abgeordneter des böhmischen Landtags, 1873–95 Abgeordneter des Wiener Reichsrats, zunächst für die Partei des verfassungstreuen Großgrundbesitzes, später als Mitglied der »Verein für Arbeit und Wohlstand«. 1895 wurde er als zweiter jüdischer Repräsentant (neben Julius Ritter von Oppen) ins Herrenhaus berufen. Als Politiker beschäftigte er sich mit wirtschaftspolitischen Fragen und widmete sich umfangreich karitativen Aufgaben.

ich möchte Dienstag 26^{ten} abends abreisen und bin, wenn Du mir nicht abtelegrafierst, Mittwoch früh in Kleinskal.¹⁷

Ich hoffe, ein paar sehr gemütliche Tage mit Dir zu verbringen.

Herzlich

Dein Hugo.

P.S. Ich besitze keine Jagdkarte für Böhmen. Falls nun die Behörde (Bezirks-Hauptmannschaft etc) ziemlich weit von Euch ist, so hast Du vielleicht die Güte, mir eine behufs Zeitersparnis im voraus zu bestellen.

[1893]

lieber Felix!

Ich darf schon ausgehen, Prater ist aber auf die Dauer langweilig. Es wäre sehr nett, sobald Du nächstens einmal vorhast, Joseph¹⁸ im Döblinger Garten zu besuchen, wenn Du mir tagsvorher auf einer pneumat. Karte die Stunde schriebst und mich dann entweder abholen kämest oder Dich von mir abholen ließest, dass wir zusammen hinausfahren. Wenn Dir das nicht passt, bin ich natürlich nicht bös.

Yours

Hugo.

¹⁷ Zwischen dem 26. September und dem 4. Oktober hielt sich Hofmannsthal auf dem böhmischen Gut Kleinskal auf. Über diesen Aufenthalt schrieb er an Edgar Karg von Bebenburg am 10.10.1893: »Dann habe ich acht hübsche Tage auf der Fasanenjagd verbracht, auf einem böhmischen Gut, Kleinskal, bei Deinem, glaub ich, ehemaligen Schottenkollegen Felix Oppenheimer, dem Sohn des Abgeordneten. Es war ein hübsches leichtsinniges Leben mit tennis, mail-coach-fahren und afterdinner flirtations, eine Art Leben, das man mitmachte, wieder verläßt, nicht ganz entbehren möchte aber sicher nicht ewig führen.« (BW Karg Bebenburg, S. 36)

¹⁸ Josef Löwenthal (1873–1940), später Ministerialbeamter. Mit ihm hatte Hofmannsthal auch eine Zeitlang korrespondiert. Eine interessante Charakteristik Löwenthals und auch Felix Oppenheimers gibt Hofmannsthal in einem Brief an Edgar Karg von Bebenburg vom 2. November 1894: »Von meinen näheren Bekannten dienen zwei mit mir, (am 4. November fortgesetzt) der eine, Joseph Löenthal ist ein sehr fester, reflectierender und verlässlicher Mensch, der das ernste Bestreben hat, das Leben zu verstehen und ihm gerecht zu werden, der andere Felix Oppenheimer, den Du ja auch kennst, ist viel innerlich jünger und minder kräftig, eine liebe, allzu empfängliche und ein wenig kernlose Natur.« (BW Karg Bebenburg, S. 67)

Montagabend.

Lieber Felix!

Der Mensch denkt etc. Papa hat ohne mein Wissen eine Ein
für mich und ihn für morgen abend angenommen. Sei nicht b
terhalte Dich besser als Du es gethan hättest in der Gesellscha
nes alten

Deinen Sitz bekommst Du Mittwoch.

Montag.

mein lieber Felix!

Ich komme so gern zu Dir persönlich, dass es gar nicht noth
ist, dass Du mir erst die Gesellschaft von andern Leuten vers
Aber heute wird es fürcht ich nicht gehen. Ich bin mit Leuten,
sehr gern sehe und die nur kurze Zeit in Wien bleiben, vera
den Abend zu verbringen, wahrscheinlich bei Ronacher.¹⁹ We
mich trotzdem losmachen kann, komme ich natürlich.

Bitte grüße »die von unten«, Ludwig, Löwenthal und Chlumecky

Ich drücke Dir herzlich die Hand.

¹⁹ Das Konzert- und Ballhaus Ronacher, ein Etablissement, das Theatersaal, Hotel, Restaurant und Kaffeehaus vereinigte, wurde 1887/88 von den Architekten Anton Fellner d. J. und Hermann Helmer für Anton Ronacher (1841–1892) an der Stelle des 1884 abgebrannten Stadttheaters errichtet.

²⁰ Leopold Freiherr von Chlumecky (1873–1940), Politiker und Journalist. 1894 war er im Staatsdienst tätig. 1902 wurde er ins Handelsministerium berufen, während er dann dem Journalismus zu und war zunächst Redakteur der »Österreichischen Schau«, ab 1906 deren Mitherausgeber. Seine politischen Beiträge befassten sich hauptsächlich mit dem Verhältnis Österreich-Ungarn und Italien. Das westbalkanische Problem und sein erstes Werk »Österreich-Ungarn und Italien. Das westbalkanische Problem und der Kampf um die Vorherrschaft in der Adria«. 1918 nahm er die ungarische Staatsbürgerschaft an. 1938 ging er freiwillig nach Südamerika ins Exil.

Montag. [1893]

Mein lieber Felix!

Ich scheine also in dem schlechten Ruf zu stehen, manchmal Einladungen unter verschiedenen Vorwänden abzulehnen. Schön. Aber diesmal thust Du mir wirklich unrecht: erstens gehört das Haus Deiner Mutter zu den wenigen, die ich *immer* herzlich und aufrichtig gern besuche und zweitens war ich wirklich recht unwohl. Es war eine Lymphgefäßentzündung, eine Geschichte, die ich mir durch eine Unvorsichtigkeit zugezogen hatte, mit den widerwärtigsten Schmerzen, an die ich mich überhaupt erinnern kann. Es ist übrigens so gut wie vorbei, ich hoffe Dich in den allernächsten Tagen besuchen zu können; nur muss ich eine Zeitlang sehr vorsichtig sein, darf also auch in kein Theater gehen.

Ich danke Dir herzlich für Deine Freundlichkeit; ich fühle überhaupt in der letzten Zeit mit Vergnügen, dass wir uns mehr zu sagen haben, als früher. Mit andern (Löwenthal..) gehts mir ähnlich, mit andern wieder umgekehrt; so kommt man mit der Zeit zu einer ganz hübschen Klarheit. Es wäre sehr nett, wenn wir wieder einmal allein miteinander soupieren würden, wie im Herbst. Aber zufällig, nicht gemacht.

Servus!

Dein Hugo.

Wien, 8^{ten} Jänner [1894]

Mein lieber Felix

Dein Brief hat mir eine rechte Freude gemacht. Was die Leute schon wieder an mir wundert, kann ich mir im Augenblick gar nicht vorstellen. Ich glaub der ewige Anstoß ist, dass Menschen von meiner Art sich bestreben in dem allgemeinen sittlichen Tod oder Starrkampf sich doch einigermaßen am Leben zu erhalten.

Eigentlich leb ich ja auch, wie alle Welt, von der Hand in den Mund: nur in einem kleinen Bogen.

Wenn Du Lust hast morgen oder einen andern Abend mich
hen, so schreib mir. Dann käm ich gern so von sechs bis 8 zu D
Zu thuen hab ich vielerlei, aber nichts was unaufschiebbar w
Ich erwart also Deine Antwort.

Herzlich Dein

[gedr. Briefkopf]
III Salesianergasse 12

Mittwoch 7.

mein lieber Felix!

Ich habe mich entschlossen, von *jetzt* an einen Lehrer fürs ius zu
men, weil ich absolut mir nicht die letzten Wochen durch Nerven
verderben will.

Wenn es Dir nun recht wäre, möchte ich sehr gern mit Dir gesamt
sam lernen. Es dürfte genügen, wenn der Correpetitor einmal
Woche auf 2 Stunden kommt; weil er ja hauptsächlich nur über
soll, was man allein gelernt hat.²¹

Ich schreibe Dir weiter unten alle Stunden auf, die mir recht
passt Dir eine davon, so such sie Dir aus und ich komme dann
mal zu Dir, was mir *gar* nichts macht, ja sogar angenehm ist, we
ne Zimmer größer und die Lage Deiner Wohnung sehr bequem.
Meine mir angenehmen Stunden wären: Dienstag, Donnerstag,
tag zwischen 1 und 3, auch Montag, Mittwoch, Freitag zwisch
und 12. Eventuell könnte ich ja auch eine andere Stunde finden.
Wahl des Lehrers ist mir natürlich ganz gleichgültig, übrigens e
sich ja meine Wünsche und Bedürfnisse völlig mit den Deinen.

²¹ Hofmannsthal bereitete sich, ohne großes Interesse, auf das erste juristische
examen, das er am 13. Juli 1894 ablegte, vor: »Ich muß täglich 5–6 Stunden ius lernen
ich im Juli die Staatsprüfung mach' und dieses mechanische Büffeln erschlägt mir
lig die Regsamkeit des Denkens und Träumens.« (BW Karg Bebenburg, S. 45).
einem Brief an Leopold von Andrian (BW Andrian, S. 25) hervorgeht, suchte s
mannsthal einen Korrepetitor. Ob er dabei, wie geplant, mit Oppenheimer zusam
beitete, ist nicht mehr zu ermitteln.

Es sollte mich freuen, wenn Dir mein Vorschlag angenehm wäre.
Wenn nicht, sagst Du natürlich ungeniert »nein« aber bitte jedenfalls
gleich zu antworten.

Dein alter Freund

Hugo.

Göding, 11.^{ten} [Juli 1895]

mein guter Felix

ich bin jetzt auch auf dem Standpunkt angekommen, den ersten October herzlich herzuwünschen. Ich war schon sehr lang nicht so »low«, so ganz unfähig mit den Tagen etwas besseres anzufangen als sie im Kalender durchzustreichen. Das Physische muss wohl auch mitspielen, obwohl ja an meiner ganzen Krankheit nichts Ernstes ist und es mir momentan schon wieder ganz indifferent geht. Ich sage indifferent statt gut, weil ich eben so verstört und innerlich müd bin. Aber es ist doch ein großes Glück, wenn man eine Menge Sachen hat, an die man denken kann. Zwar ist auch mein Denken merkwürdig schattenhaft und es braucht immer einen inneren Ruck; ich verliere manchmal den Glauben, den inneren spontanen selbstverständlichen Glauben an die Realität meines Ich, an die Einheit von Vergangenheit und Gegenwart. Der Ruck ist dann nothwendig.

– 3 Stunden Pause: Fußexercieren, eine Schale Thee mit Bucher,²² ein Lieutenant bittet mein Pferd reiten zu dürfen; auch gut, bleib ich abends allein zu Haus und kann weiter schreiben. Inzwischen kommt auch ein Brief von zu Haus. Du warst wieder umsonst bei mir! Das thut mir sehr leid. Aber wie kommt es überhaupt, dass Du noch in Wien bist? Bist Du unwohl? Schreib mir doch recht bald, d. h. wenn Du schreiben kannst, vielleicht wenigstens ein paar Zeilen. Aber schließlich lern ich doch hier, wo meine Welt mir fast völlig fehlt, etwas, etwas großes und ernstes was ich aber noch nicht recht erfassen und ausdrücken kann. Es bezieht sich auf das Verhältnis der Men-

²² Regimentskamerad Hofmannsthals im k.u.k. Dragonerregiment 6. (Auskunft Oppenheimers in einem Brief an Heinrich Zimmer vom 1. September 1935. Heute im Nachlaß Rudolf Hirsch).

schen zueinander. Auch lern ich etwas besser als früher errathen, ganz andere Menschen vom Leben wollen, und wie viele Dinge wieder gar nichts bedeuten, für sie gar nicht da sind. Ich glaube, muss das, was man ist, sehr intensiv sein, sonst ist man es (volumen, fordernden Standpunkt der Welt aus) gar nicht, zählt überhaupt nicht mit. Mit der Zeit werd ich das wahrscheinlich etwas bedrücken können. Also grüß Dich Gott.

De

Hofmannsthal an Yella Oppenheimer

Göding, Montag. [15. Ju]

liebe, verehrte Baronin

ich wäre sehr gerne in diesen schweren Tagen Ihnen und Feuerwehr gewesen, jetzt aus der Ferne weiß ich kaum, was ich Ihnen sage. Ich tröste mich einigermaßen in den Gedanken, dass die herzenssinnige selbstlose Frau, die wir nun nicht mehr haben,²³ an jedem Schicksal nicht minder Anteil gehabt hat, als an den tiefsten Sorgen des Lebens. Nur wenn diese doppelte Gabe edlen Menschen geschenkt worden ist, darf man mit Bitterkeit an ihr Leben denken. Menschen wie die Frau von Wertheimstein innig verwachsen zu seien, Menschen wie die Alice²⁴ und Felix und die andern als Kinder der Zukunft heranwachsen zu sehen, die Wirksamkeit seiner Güte in weitesten stark zu fühlen, gütig und harmlos wie ein Kind zahlreich Menschen die ernstesten Wohlthaten erweisen zu dürfen, das ist, unter einem schwerem Unglück, ein seltenes gesteigertes Dasein.

Ich wünsche innig, meine liebe Baronin, dass Sie Felix zuließ, dass großer Schmerz nicht zu sehr nachgeben werden: Sie haben sich ja so völlig auf ihn gestellt.

²³ Es handelt sich um den Tod von Yella Oppenheimers Mutter, Sophie Sophie Toeplitz Gomperz, die am 9. Juli 1895 starb.

²⁴ Alice de Worms (1865–1952), erste Tochter von Henry de Worms und Maria Todesco (Yella Oppenheimers Schwester).

Herzlich bitte ich Sie, an meine wahrhaft große Anhänglichkeit für Sie und Felix zu glauben.

Hofmannsthal

Hofmannsthal an Felix Oppenheimer

Göding, 26^{ten} Juli. [1895]

Wir bewegen uns in dem ungeheueren Element des Lebens leicht und ahnungslos wie die Thiere am Meeresgrund unter dem ungeheuersten Druck der auf ihnen lastet. Von Zeit zu Zeit schauen wir mit einem Aug aus unsrer Person heraus, wie man für einen Augenblick unter der Maske herausschielte und erstarren über die hinter den Erscheinungen hervorathmende überwältigende Größe der Ideen. Diese Augenblicke darf man aber nicht zu oft hervorrufen wollen. Und zum Glück wirkt dem Wunderbaren von innen mit gleichem Druck das Wunderbare unsres Wesens entgegen und zwischen unsäglichen Ahnungen und kinderhafter Vergessenheit, gefangen und frei, kommen wir weiter.

Wie im Märchen die Frösche zu den Königen reden, dürfen wir auch zu allen reden, alle Elemente sind uns offen und wir sind Tod und Leben, sind Ahnen und Kinder, sind unsre Ahnen und unsre Kinder im eigentlichsten Sinn, ein Fleisch und Blut mit ihnen.²⁵ So kann nichts kommen, nichts gewesen sein, was nicht in uns wäre.

Darum ist auch unsre Jugend nicht eine Vorbereitung, eine kahle Wartezeit, sondern ist schon ein königliches Alter, eine Berufung zur Weisheit und zum tiefsten Glück.

²⁵ Über das Gefühl der Einheit von Ich und Welt heißt es ähnlich in einem Brief an Edgar Karg von Bebenburg vom 22. August 1895: »Ich kann mich ja nicht getrennt von allem Dasein fühlen und kein Element meines complexen Bewußtseins schweigt je völlig. Wie ich mich jetzt spüre, hier in diesem mährischen Dorf, in der vollen Augustsonne, beschränkt und reich, sehnüchtig und zufrieden, feig und mutig, spür ich dann nicht zugleich Dich, alles was ich von Dir in mir trage, ja eine Ahnung von Stunden Deines Lebens, die ich nicht miterlebt habe, und spür ich nicht hunderte von Männern und Frauen in mir leise leben?« (BW Karg Bebenburg, S. 93)

Ich freu mich herzlich darauf, Dich zu sehen. Jetzt geh ich h
mehr leer und verstimmt umher, sondern ungeduldig wie a
Bahnhof. – Falls Du den Joelson siehst,²⁶ bitte sag ihm, dass
nen Fuchs aus einigen Gründen schon im Herbst verkaufen
und da ich ihm für die Empfehlung dieses Pferdes herzlich
bin, ihm (nämlich Bekannten von ihm) natürlich jede Priori
stehen möchte, falls er ihn zufällig für jemanden haben möch
verkauf ich ihn eben wem immer.

Herzlich Dein

Tlumacz, 19^{ter}

mein lieber Felix

ich habe solange geschwiegen, weil ich nicht gewusst habe, in
Umgebung ich mir Dich denken soll, und das stört mich imm
mir ist nichts besonders zu sagen.

Was eine galizische Garnison ist, wirst Du kennen lern
macz²⁷ soll eine der hässlichsten sein: dann bleibt für die

²⁶ Robert Freiherr von Joelson (1869–1923), k.u.k. Rittmeister. Hofmanns
1894 unter ihm seine erste militärische Ausbildung und hatte seitdem ein fre
ches Verhältnis zu ihm.

²⁷ Hofmannsthal nahm vom 1.–28. Mai 1896 an einer Waffenübung im R
Tlumacz (nahe der russischen Grenze) teil. Die Stimmung, die ihn noch vor d
übung dazu geführt hatte, an Hans Schlesinger zu schreiben: »Im Mai habe i
übung bei diesem mir ganz fremden Ulanenregiment in Galizien. Ich bin sehr ne
diese Menschen. Auch wenn sie ganz leer sind, so freue ich mich doch auf dies
rung [...].« (Zit. nach: Hirsch, S. 221), änderte sich schnell, und der Aufenthalt
wurde für ihn zu einer unerträglichen Zeit. Umgeben von Häßlichkeit, Schmutz
flüchtete er sich in die Lektüre und sah trotzdem das Positive dieser Verände
daß er sich zurückziehen konnte, daß er in der Einsamkeit das sich-selbst-Find
konnte. Durch einen engeren Kontakt mit der Realität veränderte sich seine St
Leben und zur Kunst: »Wir haben eine sonderbare, fast affectierte Stellung
Kunst. [...] Das Leben, das wir in Wien führen, ist nicht gut. Wenigstens soll
brochen werden, auch hie und da durch sehr unscheinbare Reisen, durch den
in kleinen unschönen Städten und am Land. Wir leben in geistiger Beziehung
cotten, die nur französischen Salat und Gefrorenes essen.« (BW Beer-Hofma

noch immer genug trostlose Hässlichkeit über. Im Anfang war ich ein bissel deprimiert. Auch das Gefühl der Gefangenschaft ist ja nicht angenehm. Die jüngeren Officiere sind gutmütig, aber ziemlich wertlose Menschen; einige Rittmeister (von einem ganz anderen Schlag als man sie bei den westlichen Regimentern sieht) altösterreichisch, wirkliche alte Soldaten und Menschen, die sich ohne Verbitterung mit einem sehr bescheidenen Leben abgefunden haben.²⁸

Wie einem aber das kalte Wasser warm macht, so hat die umgebende Öde und Hässlichkeit auch ein gutes: sie treibt alle Kraft und Freudigkeit auf die einsamen Stunden zurück. Ich habe es mir schnell eingerichtet, dass man es selbstverständlich findet, wenn ich 5 – 6 Stunden des Nachmittages allein sein will. Auch wohne ich nicht in der Caserne, sondern bei einem Juden. In dieser elenden stinkenden Kammer habe ich 10 schöne Bücher gelesen (Platon, Goethe, Pindar), dass doch kein Tag ohne irgend etwas Gutem [!] war.

Das schlimmste war eigentlich das Wetter: ich habe in diesen drei Wochen die Sonne und den Mond immer nur für halbe Stunden gesehen, als wenn ich in einem Keller gefangen wäre.

Ich hoffe, Du theilst Dir Deinen Sommer so ein, dass Dir die einzelnen Abschnitte schon im voraus Freude machen, wie der Plan zu einem schönen Garten mit Teichen und Alleen.

Vielleicht lässt Du mich das noch hierher wissen, denn ich fürchte, wir werden einander in Wien nicht mehr sehen.

Herzlich Dein Freund

Hugo.

Ähnlich schrieb er an Leopold von Andrian am 4. Mai 1896: »Alles was mich umgibt, ist häßlicher als Du denken kannst. Alles ist häßlich, elend und schmutzig, die Menschen, die Pferde, die Hunde, auch die Kinder. Ich bin sehr niedergeschlagen und ohne Mut. [...] Weißt Du, ich könnte ja manches Kleine ändern. Aber ich bin so unglaublich indolent. Ich begreife nicht, wie all diese Dinge eine solche Gewalt über mich haben können. Ich sitze stundenlang da und stehe nicht auf, um mir ein Buch zu holen. Ich bin zu träge oder was es ist, um ein Kölnerwasser in das stinkende Waschwasser zu schütten. Solche Zustände sind eigentlich ängstlich. Aber sie sind auch wieder ganz gut. Ich weiß nicht genau, wie ich Dir das sagen soll: sie erweitern den innern Sinn, sie bringen vieles wieder, was wie vergraben war. Ich glaube: das schöne Leben verarmt einen.« (BW Andrian, S. 63f.)

²⁸ Eine ähnliche Beschreibung der Offiziere findet sich in BW Andrian, S. 68.

Bad Fusch, 24^{ten} Juni

mein lieber Felix,

einiges, was ich wegen meiner Doctorarbeit²⁹ an den Bibliothecar thuen hatte, hat mir die letzten 3, 4 Tage ganz weggenommen. Ich bin ich weggefahren, ohne Dir Adieu zu sagen.

In unsrem Alter ist es, glaub ich, ganz natürlich dass man frustriert, hie und da wohl auch für Jahre auseinanderkommt. Ich weiß, dass darunter eine Beziehung nicht zu leiden braucht: denn sie ist vorläufig nur auf einer halb instinctmäßigen gegenseitigen Achtung und Sympathie gegründet sein, und erst viel später, wenn ein wahrer Besitz an Erfahrung und sicherer Gesinnung dem Weltweisen gegenüber da ist, kann an den Tag kommen, in wie weit einer andern sittlich existiert.

Dass in Dir alles, was mit dem physischen nahe zusammenhängt, im Lauf des letzten Jahres sicherer und besser geworden ist, freut mich herzlich, denn von den vielen Unabhängigkeiten die man nach und nach erwerben muss, um überhaupt etwas erfreuliches aus dem Leben anfangen zu können, ist die von seinem Körper entbehrlichste.

Ich habe keine Ahnung was Du für den schönen Sommer vorhast. Ich würde mich am meisten freuen zu hören, dass du Dich in Deutschen oder Engländern aufhältst, nur nicht unter Wienern, sondern selber gehe allein und mit großer Freude schon gegen Anfang September nach Oberitalien, wahrscheinlich an den Varesesee, nicht weiter nach Mailand.³⁰ Briefe schickst Du dann am besten an meine Adresse.

Wie immer,

Dein

²⁹ Vom 22. Juni bis zum 7. August war Hofmannsthal in Bad Fusch, wo er seine Dissertation »Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Pléjade«, mit der er 1898 promoviert wurde, bearbeitete. An Clemens von Franckenstein schrieb er am 24. August 1897: »[...] ich werde mich hauptsächlich mit meiner Doctorarbeit abgeben, außerdem ändert sich meine Stimmung sehr und ich kann vielleicht versuchen, Verse zu schreiben oder gar eine Geschichte, das wäre mir am liebsten.« (BW Clemens Franckenstein, 1897, 1, 10)

³⁰ Am 8. August begann Hofmannsthal seine Radtour über Salzburg und Innsbruck nach Italien. Am 24. August traf er in Varese ein, wo er eine seiner produktivsten Tage erlebte. Die in drei Tagen niedergeschriebene »Frau im Fenster« und »Das kleine Theater« wurden beendet. Es entstanden der »Prolog« dazu sowie das Szenarium zum »Fächer« und Vorarbeiten zur »Hochzeit der Sobeide«.

Wien 15 X. [1897]

mein lieber Felix

da nun diese ganze Geschichte durch eine Reihe von unglücklichen Zufällen (auch noch andere) so verkehrt ausgegangen ist, so will ich Dich und mich nicht mit der Aufzählung der materiellen und fast unschätzbar moralischen Vortheile kränken die nun dem Edgar³¹ für die drei kommenden Jahre, eine schwerwiegende und an guten und schlechten Möglichkeiten reiche Lebenszeit, verloren gegangen sind.³² Dass er selber jede Art von Klage, ja selbst ein ausgedehntes bedauerndes Nachdenken darüber vermeiden wird, das weiß ich, aber das ist ein sehr geringer Trost. Ich dank dir herzlich für die Art wie Du dich zu der ganzen Sache gestellt hast. Ich hab nie an einem Brief von Dir solche Freude gefunden, wie an diesem letzten. Den schlechten Inhalt hab ich ja schon vorausgewusst. Nach Deinem Wunsch werd ich nichts von dem erwähnen was du gethan hast, überhaupt hat es ja keinen Zweck nun noch viel über das Ganze zu reden.

Leb wohl, auf Wiedersehen.

Dein Hugo.

Wien, 13^{ten} [1897]

mein lieber Felix!

auch ich habe nach unsrer letzten flüchtigen Begegnung in Aussee einmal über unser gegenseitiges Verhältnis nachgedacht. Dass Du dann und wann meine Existenz als etwas für Dich Erfreuliches und Beruhigendes empfindest, ist alles was ich wünschen kann. Unter Menschen, zumindest von einem jungen Menschen zum andern, ist

³¹ Edgar Karg von Bebenburg (1872–1905), k.u.k. Linienschiffsleutnant, Jugendfreund Hugo von Hofmannsthals. Beide hatten sich im August 1892 am Wolfgangsee kennengelernt. Zu seiner Beziehung zu Hofmannsthal vgl. BW Karg Bebenburg.

³² „Jetzt für die nächsten Monate ist er [Edgar Karg von Bebenburg] an Bord SMS Kerka, Stationsschiff in Teodo in Dalmatien, ein öder Dienst mit sehr vielen Nachtwachen. Sinnlose blöde Zufälle und Mißverständnisse haben seine Hoffnung, als Personaladjutant Spauns für 3 Jahre nach Wien zu kommen, im letzten Moment vereitelt, genug Gründe, ein bissel zu ermüden.“ (Hofmannsthal an Leopold von Andrian, 3. November 1897, in: BW Andrian, S. 95)

ein *directer* Einfluss etwas äußerst selten realisierbares. Aber es ist unbedingt nötig, dann und wann einen Menschen zu sehen, der Lebensführung Bestreben und Folge aufweist, dessen Handlungen sind, aus eigenen wenn auch unreifen und manchmal wertlosen Beschlüssen hervorgehend, und nicht die freudlose Erziehung schattenhafter Convenienzen. Ich halte das für das erste, was auf einem langen und schweren Weg, dem einzigen den es zu sich ziemt, dem einzigen in dessen Verfolg es möglich ist, etwas zu leben, und an dessen Ende die Möglichkeit liegt, das Gute zu tun. In meinem Alter handelt es sich um nicht viel anderes als eins zu lernen, von welchen Mächten das Leben der Menschen um uns bestimmt wird, wie diese durcheinanderspielen und wie man daran gerecht zu werden, alle Subiectivität und alle Spielerei und Voreiligkeit zu konstruieren, abstreifen muss. Wenn Dich ein Anblick beruhigen kann, das nicht auf den Verstand sondern nur auf die Phantasie geht, so will ich Dir sagen, dass ich mich stetig trächtlich glücklicher geworden und glücklicher werdend fühle. Du schreibst Du mir nächstens wieder einiges. Wenn Du aber nichts gelegt bist, so macht mich Dein Schweigen nie irre.

Herzlich

Dein

mein lieber Felix!

ich hab Dir vor ein paar Tagen nur mit ein paar Worten für Dich große mir sehr wertvolle Freundlichkeit gedankt. Ich weiß genug, dass jeder von uns, ob er etwas mehr oder weniger hat, ohne eine gewisse Überwindung auf einen Theil davon verzichten muss. So nehme ich Dein Darlehen nicht an, ohne zu wissen, dass du damit ein gewisses Opfer gebracht hast. Anderseits fass ich nicht übertrieben schwer auf und gebe es zusammen mit den anderen mit Freude weiter, da ich weiß, dass es dem dritten für eine gewisse Zeit eine weit wichtigere Erleichterung und Verschönerung des Lebens verschafft, als der Entgang für uns wichtig ist. Da ich

nicht sehe, denk ich dass Du lernst. Ich thu eigentlich dasselbe, in einer recht guten Stimmung, obwohl es an sich nichts lustiges ist, das trockene Lernen nämlich.³³ Die Nachrichten von Hansl³⁴ machen mir wenig Freude –

Ich dank Dir nochmals schön und freu mich, Dich zu sehen.

Dein Hugo.

[gedr. Briefkopf]

Hôtel de la Ville

Lung'Arno Nuovo et Place Manin

Florence

Florenz 16^{ten} [September 1898]

mein lieber Felix

es thut mir sehr leid zu bemerken, dass Du verletzt bist, weil Du – übrigens ohne meine Schuld – durch längere Zeit ohne einen Brief von mir geblieben bist. Ich habe Dir übrigens Ende Juli von Czortkow³⁵ aus geschrieben und der Brief ist wohl wie einige andere, durch einen Factor verschleudert worden. Aber immerhin sollte doch keiner von uns dem andern etwas als Unfreundlichkeit auslegen, was immerhin Folge fortgesetzter Verstimmung oder einer gewissen Unfähigkeit sich mitzutheilen sein kann. Zudem trachte ich mit Vorsatz, hie und da eine gewisse Distanz von befreundeten Menschen zu gewinnen um Ihnen mit frischerem Blick und größerer Gerechtigkeit wieder entgegen-

³³ Da der Vater einen »äußerlichen Abschluß« seines Studiums wünschte (vgl. BW Bodenhausen, S. 10), arbeitete Hofmannsthal, wenn auch ohne Enthusiasmus, an seiner Dissertation. Am 23. Juni legte er sein Rigorosum im Hauptfach Romanische Philologie ab.

³⁴ Hannibal Karg von Bebenburg (1874–1940), Edgar Kargs jüngerer Bruder. In einem bisher unveröffentlichten Brief Hofmannsthals an Hannibal Karg von Bebenburg vom 13. 2. 1898 bezieht er sich auf einen nicht erhaltenen Brief von Edgar Karg von Bebenburg, in dem dieser wahrscheinlich über den Gesundheitszustand seines Bruders berichtete. Hofmannsthal schrieb an Hannibal: »ist Du denn ordentlich?? Der Edgar schreibt von einem Exudat in der Nähe der Milz, das durch Umschläge behoben werden wird, was ist das? Weiß der Arzt, woher Du's hast? Und hinderts Dich im Herumgehen?« (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.)

³⁵ Hofmannsthal nahm vom 1.–28. Juli 1898 an einem Manöver in Czortkow, Ostgalizien, teil.

zutreten, und mir wenn etwas zu besprechen zu rathen oder zu
nen ist, die Möglichkeit unabgenutzter Argumente zu bewahren.
war im July in Galizien, bin dann durch die südliche und westliche
Schweiz³⁶ an den Lugarersee gefahren, habe zuletzt hier eine
schöne Zeit verbracht – die frühere war minder gut – und gelangsam
und vielleicht mit einem Aufenthalt in Salzburg zurück.

Dein

Wien, 4 IV.

mein lieber Felix

Dein Brief aus Paris hat mir sehr große Freude gemacht. Ich brauchte
Dir ja nicht erst zu sagen, mit welcher Theilnahme ich deiner Ent-
wicklung folge, wie ich manche Dunkelheiten und Schwierigkeiten

³⁶ Hofmannsthal hatte sich mit Schnitzler am 11. 8. 1898 in Basel getroffen. Zusammen fuhren sie dann nach Biel und Neuchâtel am Genfer See. Schnitzler vermerkte dies am 17. 8. in seinem Tagebuch: »Hugo in Montreux Abschied.« (Arthur Schnitzler, Tagebücher 1893–1902. Wien 1989, S. 291) Hofmannsthal fuhr dann allein nach Lugano und hoffte er, eine ähnlich produktive Zeit wie im Jahr zuvor zu erleben. An Andrian schrieb er am 23. 8.: »Ich bin mit dem Schnitzler von Basel an den Genfersee Rad gefahren, kam dann von Montreux nach Visp (mit der Bahn) war von dort in Zermatt und auf dem Nufenenpass, hab dann von Brieg mein Rad auf den Simplon geschoben und bin heruntergekommen und sitze nun hier [Lugano] in der Gegend die ich eigentlich am liebsten habe (aber nur in Niederösterreich, nur noch um den Reiz des Ungewohnten lieber) und bin mehr als deprimiert, fast unfähig zu denken und völlig unfähig zu arbeiten.« (BW Andrian, S. 256) Die ersten Wochen verliefen allerdings anders als erwartet. Die kreative und produktive Atmosphäre des Vorjahres stellte sich nicht wieder ein, gerade weil er das starke Klima, eine Stimmung zur Arbeit zu finden« (B I, S. 256) hatte. »Manchmal erinnert mich diese Baumgruppe oder eine italienische Zeitung an die Zeit vor einem Jahr, an diesen Reichtum, diese Freude über jedes Bild, diese innere Lebhaftigkeit bei jeder Zeitschrift und dann werd' ich natürlich noch niedergeschlagener.« (B I, S. 261). Die Erkenntnis, Ursachen dieses Zustandes löste schließlich das Problem. Am 24. August heißt es Richard Beer-Hofmann: »[...] war so dumm, mir einzubilden, ich würde hier [Lugano] den ganzen Tag an arbeiten können, weil's voriges Jahr so ähnlich war. Natürlich, wir sind natürlich hats umgeschlagen in eine Stimmung, die mich keinen Satz eines fremden Buches nicht den Anblick des Sees, nicht einen frischen Wind genießen lässt, stupid schlägt mich von Mahlzeit zu Mahlzeit [...]« (BW Beer-Hofmann, S. 85) und am gleichen Tag schreibt er an die Eltern: »Das ganz Zuwidere meiner stupiden Stimmung hat nachgelassen, seit ich die Gedanken ans Arbeiten mir selber gegenüber zunächst weggeschoben habe.« (B I, S. 85)

darin, die vielleicht von andern, dir noch näher stehenden Menschen gar nicht verstanden werden können, recht wohl verstehst und wie gering ich sie schätze sobald ich annehmen zu dürfen glaube, dass Du einen Anhaltspunkt für Deine Thätigkeit und damit zugleich einen Stützpunkt für Deine Phantasie und Dein Gemüth gefunden hast.

Ich habe auch in den letzten Wochen sehr viel gelernt, durch die tausende kaum definierbarer, ineinander greifender kleiner Erfahrungen, die sich aus der Wirkung meiner Theaterstücke auf die Schauspieler und auf die Zuschauer ergaben – ich meine aus dem theilweisen Eintreten und theilweisen Versagen der Wirkung,³⁷ aus dem abwechselnden Zusammenstimmen und abwechselnden sehr fühlbaren Auseinandertreten dieser Gedichte und des Theaters. Ich habe dabei gelernt in jener amorphen, nicht wiederzugebenden Weise, in der einem eben die Erfahrung etwas beibringt, und deren schließliche Bilanz doch eine erhöhte Lust zur Arbeit, ein erhöhtes Verlangen, auf die Menschen einzuwirken, aufweist. Andererseits haben sich in dem kleinen, seit Jahren fast gleichbleibenden Kreis der mir nahestehenden Menschen gerade in diesen letzten Wochen zwei sehr traurige, auch mich – den sie nicht unmittelbar betreffen – sehr niederdrückende Ereignisse zugetragen.³⁸ –

³⁷ Am 18.3.1899 fand die Uraufführung der Theaterstücke »Die Hochzeit der Sobieskis« und »Der Abenteurer und die Sängerin« gleichzeitig in Berlin (Deutsches Theater) mit Kainz in der Rolle des Abenteurers und Wien (Burgtheater) statt. Hofmannsthal kam Anfang März nach Berlin, um den Proben seiner Stücke beizuwohnen, doch kehrte er nach Wien zur dortigen Premiere zurück. Am 20. März wurde er zum Doktor der Philosophie promoviert (vgl. dazu BW Schnitzler, S. 119) und fuhr dann sofort nach Berlin zurück. Die Aufnahme der Theaterstücke in Berlin war negativ. Am 21. 3. [1899] schreibt er an seine Eltern: »Die Presse war sehr schlecht, die gestrige Sonntagsvorstellung war halbleer, und heute ist für absehbare Zeit die letzte Vorstellung. Brahim, der Euch vielmals grüßt, nimmt die Sache sehr heiter auf.« (B I, S. 279f.) und am 23.3. an Schnitzler: »Hier sind meine armen Stücke von einer beispiellos bösen Presse erschlagen worden und müssten nach dem dritten Mal abgesetzt werden.« (BW Schnitzler, S. 120). Das »theilweise Eintreten der Wirkung« kann sich also nicht auf die Kritik in der Presse beziehen, sondern stellt eher die wohlwollende Kritik einzelner Freunde dar: »Gerade den wertvollen Leuten, Hauptmann voran, haben die Stücke sehr gefallen und meine künstlerische Stellung ist natürlich durch so etwas absolut unberührt [...]« (B I, S. 280). Da ihm eher die »künstlerische« Meinung seiner Schriftsteller-Kollegen am Herzen lag, verwandt er den Mißerfolg ziemlich leicht.

³⁸ Es handelt sich um den Tod von Schnitzlers Freundin Marie Reinhard am 18. 3. 1899 und um die Krankheit Dr. Emil Schlesingers, des Vaters von Gerty Schlesinger, der am 31. Mai 1899 an Kehlkopfkrebs starb.

Ich würde über Dein Leben und Deine Thätigkeit natürlich mehr wissen, um wieder mehr darüber sagen zu können. Ich nimmt in meinem Vorstellungsleben einen ungeheueren Raum, mehr Fäden als mir aufzuzählen möglich wäre, laufen von dir und die wichtigsten Einflüsse für mein inneres Leben lassen sich oder weniger auf englische Kunst, englische Weltanschauung und intensive und weltumspannende Gegenwartsleben, das sich dezentriert, zurückführen. Es ist mir wohlthwend dich unter alle wissen. Ich wünsche mir sehr, noch in meiner Jugend, hoffentlich noch in den nächsten Jahren, hinzukommen.

In den nächsten Tagen fahre ich für ein paar Wochen nach London – um dort – vielleicht – eine neue größere Arbeit anzufangen.³⁹

Briefe, die mich sehr freuen werden, treffen mich über Wien

Von Herzen Dein

Lass dich im Dortebleiben und in deiner Thätigkeit von niemand nicht von den nächsten Menschen, irre machen!

Felix Oppenheimer an Hofmannsthal

[gedr. Briefkopf]
10, Clarges Street,
Piccadilly, W. London

19. A

Mein lieber Hugo,

Du hättest mir gar keine größere Freude machen können wie in Deinem letzten Brief. Wenn's für mich neben der erhöhten Erholung, die ich aus meinem eigenen Leben ziehe, noch eines Zeitbedürfte, dass ich auf dem rechten Wege bin, so wäre es die in der letzten Zeit noch vertiefte Beziehung zu den wenigen Menschen, die mir lieb und wirklich über alles wichtig sind. Und wenn ich

³⁹ Im April 1899 fuhr Hofmannsthal nach Florenz, um dort, wie er auch Karg von Bebenburg schrieb, »eine größere Arbeit wenigstens anzufangen« (BW Bebenburg, S. 139). Ob es sich dabei um »Das Bergwerk zu Falun« handelte, ist unsicher.

deutlich empfinde, dass ich mit Dir außer dem reinen und guten Willen nichts anderes gemein habe, weil Deine Kraft in allem so weit über meine geht, so hab ich doch nie, wenigstens nie, wo ich meiner und meiner eigenen Entwicklung sicher war, gezweifelt, dass unsere Beziehung dauern und dass sie je älter, desto besser und reicher werden wird. Ich hab Deiner, wie Du Dir denken kannst, diese ganze letzte Zeit über recht viel gedacht und sobald ich die Ausgabe Deiner Stükke⁴⁰ habe – ich rechne schon übermorgen darauf – nehme ich die ersten zwei ruhigen Stunden dafür und freu mich schon auf diesen Genuss – statt im Burgtheater freilich in einem ruhigen, gemütlichen kleinen Zimmer.

London wird mir täglich lieber und vertrauter. Ich hab glaub ich, gut daran gethan, vom ersten Tage an einem eng begrenzten, aber präzisen Aktionsprogramm treu zu bleiben, das mich als eine Art Agenten der Wiener Jubileumsstiftung für Volkswohnungen bald in den äußersten Osten, bald in den Süden oder den Norden dieser Stadt führte und mich mit einer außerordentlich großen Zahl von Berufsmenschen in Berührung brachte, die mich über alles von mir erhoffte Maß hinaus gefördert haben. Nachdem ich da den größeren Theil der nöthigen Informationen beisammen hatte, bemühte ich mich, ein Bild von dem Funktionieren der privaten Wohltätigkeit zu kriegen, die hier seit langem organisiert ist und nach meinem Dafürhalten prächtig arbeitet. Ich bin noch mitten in diesen Bemühungen drinnen und wohne bald der Sitzung eines Distriktkomités bei, bald bin ich bei den Menschen, die geben und bald bei denen, denen geholfen werden soll. Es ist übrigens, glaub ich, gleichgültig, was einer hier thut, wenn er nur irgendetwas ernst in Angriff nimmt. Man kommt ja von jeder einzelnen Erscheinung auf politischem oder sozialem Gebiet auf die wunderbaren Kräfte dieses Volkes, seinen praktischen Sinn und seine unvergleichlichen Energien, die das alles, was wir irgendwo bewundernd fertig sehen, haben wachsen lassen. Aber grade darum scheint mir's wertlos, irgendeine einzelne Institution oder auch einen Complex von solchen, mögen sie hier noch so organisch entwickelt und lebendig sein in die eigene Heimat zu übertragen. Wir würden dann auch auf

⁴⁰ Theater in Versen (Die Frau im Fenster, Die Hochzeit der Sobeide, Der Abenteurer und die Sängerin). Berlin 1899.

dem Gebiet sozialer Praxis so schief fahren, wie wir's auf politischem Gebiet mit dem Parlamentarismus und andere ohne Anlass von importierten Dingen thun. Mir scheint, dass soweit die praktische Anwendung auf unsere eigenen Dinge in Frage kommt, in Frankreich vielleicht mehr zu lernen ist als hier, weil trotz allen republikanischen Gezeters die dortigen Grundlagen des öffentlichen Lebens und Verwaltungswandter sind als die hierzulande. Aber ich, der ich nicht nur im Ausland der Heimat als Bereicherung bringen, sondern vor allem selbstlichst viel von der wunderbar kühnen Freiheit und Sicherheit, die die Menschen aufnehmen will, ich steh jeden Tag aufs neue erstaunt über dem überwältigenden Maß sozialer Fürsorge, das sich auf der einen Seite in einer Lage starker und unabhängiger Einzelexistenzen und einer herrschenden Fügung staatlichen Ordnung entfaltet. Und so erfreulich das Verhalten der Leute im Großen hier ist, so zuverlässig und hilfsbereit sind sie in den persönlichen Beziehungen untereinander. Als ich vor 6 Wochen nach England kam, kannte ich buchstäblich keinen Menschen, der mich nicht kannte. Heute kann ich Dir das für mich hier gewiß erfreuliche aber insofern traurige Bild auf mein ganzes, langes Wiener Leben doch ein bissel bestimmen. Ich kann Ihnen melden, dass ich – abgesehen von den allernächsten Freunden, von allen Lokalen unabhängigen und in sich unersetzbaren Beziehungen – sowohl was die Arbeit als was die Geselligkeit anlangt, in einer kurzen Zeit mehr und bessere Menschen fand als innerhalb einer eben so viel längeren in der eigenen Stadt. Ich schrieb das nur auf mich selbst, nicht auf Wien und denke, nach meiner Rückkehr auch darin bestätigt zu sein.

Ich hätt' Dir heute noch so viel zu erzählen und möchte Dir gern ein Wort über das mächtige religiöse Empfinden sagen, das in den Großen wie die Geringsten hier durchdringt und auf die manngewöhnlichste Weise wirksam wird. Dieses lebensfrohe und lebensvolle Auffassung auf so vielen Gebieten ist zum großen Theil wirklich nichts anderes als eine in That umgesetzte Religion.

Mir thut's herzlich leid, von zwei traurigen Vorfällen im Kreise Dir nahestehenden Menschen zu hören.⁴¹ Ich weiß, wie wertschätzend und sorgfältig gewählt Deine Beziehungen sind und darum bedauere ich sehr warm jede Veränderung zum Schlimmen bei irgendeinem der Deinen.

⁴¹ Vgl. Anm. 38.

trauten Personen, wenn ich auch im einzelnen Fall nicht weiß, wer es ist und worum sich's handelt.

Und nun wirklich gute Nacht! Ich hab mir mit diesem Brief an Dich das letzte bissel Verstimmung weggeschrieben, das mir mit einem leichten zweitägigen Unwohlsein angeflogen war. Bring uns was Schönes aus Italien mit, vor allem aber komme selber frisch und gesund. Schreib mir wieder irgendeinmal wenn Du ein paar Minuten frei hast. Deine Briefe sind mir sehr wert.

Dein alter Felix.

Wien, 15 Mai. [1899]

mein lieber Felix

es war mir eine große Freude, vor 8 Tagen, bei meiner Rückkehr aus Italien den lieben Brief vorzufinden, den du mir am 1^{ten} Mai geschrieben hast. Du erwähnst darin einen früheren – auch diesen hab ich ja bekommen und ihn von Wien aus, etwa um den 5^{ten} oder 7^{ten} April herum beantwortet. Ich bleibe nun bis 20^{ten} Juni in Wien, gehe dann zunächst mit meinen Eltern nach Marienbad,⁴² später nach Salzburg, vielleicht auch für einige Tage nach Aussee.

Es freut mich herzlich zu hören, dass dir meine Theaterstücke oder – wie Du sie richtiger nennst – Gedichte beim Lesen einen guten und anregenden Eindruck gemacht haben.

Du kannst in denselben ja freilich nicht ein unmittelbares Abbild des Daseins oder deiner wirklichen inneren Beziehungen zum Dasein gefunden haben. Etwas derartiges den Menschen später einmal zu geben, ist vorläufig nur meine dringende, aber unsichere Hoffnung. Was dich in diesen vorliegenden unreifen Arbeiten erregt und ermutigt haben mag, wird wohl nur dies gewesen sein: von einem dir im realen Dasein verknüpften Menschen Gedanken und Bilder ausgesprochen zu hören, die sich auf weite Gebiete des inneren und äußeren

⁴² Hier (25. Juni–23. Juli) schrieb er die ersten beiden Akte des »Bergwerks zu Falun«, und es entstanden Notizen zu den Akten III–V.

ren Lebens beziehen, worin ja immer eine gewisse Herrschaft wisses Siegesgefühl sich ausspricht.

Dieser gute Eindruck, den wohl in allen drei Stücken zunächst Einzelheiten hervorrufen – und darin liegt ja gerade die Schwäche der Unfertigkeit – wird sich wohl noch steigern wenn du öfters hier in ruhigen Stunden das Buch durchblätterst. – Ich verlange mir von deiner Mutter wieder einmal zu sehen und werde sie, falls sie in Wien ist, in diesen Tagen aufsuchen.

Bitte schreib mir bald wieder.

Dein H.

Diese Woche hab ich einen freien Vormittag benutzt um den kleinen Fuchs zu reiten; er geht ausgezeichnet und befindet sich sehr wohl.

[1893]

mein lieber Felix

ich hoffe dass du dich mit Professor Singer mündlich leicht unterhalten kannst und freue mich darauf, den Aufsatz in der »Zeit« zu sehen.

Herzlich Dein

[1899 -]

mein lieber Felix

ich hoffe Du glaubst nicht im Ernst, dass mich eine kleine Verzögerung ungeduldig macht in einer Sache, deren einziger Zweck doch nur ist, Dir einen bescheidenen geistigen Vortheil zu bieten.

⁴³ Isidor Singer (1857–1927), Nationalökonom, 1891 Professor für Statistik an der Wiener Universität. 1893–1896 bereiste er zu Studienzwecken die Vereinigten Staaten. 1896 gründete nach seiner Rückkehr mit Heinrich Kanner das Tagblatt »Die Zeit«, ein ökonomisch-literarisches Organ, das 1902 in eine in starker Opposition zur habsburgischen Regierung stehende Tageszeitung umgewandelt wurde.

Ich hoffe, dass Du dich von Tag zu Tag ein bischen erholst und habe uns für Montag bei Dr. Redlich angesagt, was ja immer widerrufen werden kann.⁴⁴

Dein Hugo.

[Anfang Februar 1900]⁴⁵

mein lieber Felix

ich sag dir herzlich Adieu und schreibe dir meine Pariser Adresse

192 boulevard Haussmann⁴⁶

und die von Dr Joseph Redlich, der sich sehr lebhaft darauf freut, mit dir über Euer gemeinsames Arbeitsgebiet zu sprechen:⁴⁷

⁴⁴ Josef Redlich (1869–1936), Jurist und Politiker, 1907 bis 1918 Reichsratsabgeordneter, war einer der angesehensten Parlamentarier. Während des Ersten Weltkrieges entfernte er sich von seiner deutsch-nationalen Haltung und wurde engagierter Pazifist. Er fand mit wissenschaftlichen Arbeiten über den englischen Parlamentarismus Anerkennung. Vom 27.10. bis zum 11.11.1918 fungierte er als Finanzminister im Kabinett Lammash. 1926 bis 1934 war er Professor für vergleichendes Staats- und Verwaltungsrecht an der Harvard University in Cambridge (Mass.). 1931 war er für wenige Monate Finanzminister im Kabinett Buresch. Hofmannsthal hatte ihn schon im Jahre 1892 kennengelernt, doch wurde ihre Bekanntschaft erst nach 1900 tiefer; vgl. dazu BW Redlich.

⁴⁵ Zur Datierung: Das fehlende Datum des Briefes ergibt sich aus einem Brief vom 10. 2. [1900] an Harry Graf Kessler: »Ich gehe heute abend für 2 oder 3 Monate nach Paris. [...] Ich werde in Paris in einer Art Studentenwohnung untergebracht sein: 192 boulevard Haussmann.« (BW Kessler, S. 21). Der Brief an Oppenheimer dürfte also kurz vor dem 10. Februar zu datieren sein.

⁴⁶ Am 10. Februar 1900 fuhr Hofmannsthal nach Paris. Auf der Hinreise hielt er sich in München auf, wo er Rudolf Alexander Schröder und Alfred Heymel, »die beiden jungen Eigentümer der ‚Insel‘« (B I, S. 299), kennenernte. Am 13. fuhr er nach Paris weiter, wo er bis zum 2. Mai blieb. Der Pariser Aufenthalt war für ihn sehr wichtig. Durch die Vermittlung seiner Freunde Georg von Franckenstein und Hans Schlesinger wurde »sehr schnell die Verbindung einerseits mit der sogenannten großen Welt, anderseits mit einem gewissen Künstlerkreis hergestellt« (Brief an Hermann Bahr vom 24. März 1900, in: B I, S. 299). Er lernte hier u. a. Maeterlinck, Rodin, Meier-Graefe kennen. Danach reiste er über Brighton, London, Belgien, Köln und München nach Wien zurück, wo er etwa am 20. Mai wieder eintraf.

⁴⁷ Oppenheimers wie auch Redlichs gemeinsames Interesse galt dem englischen Parlamentarismus und der englischen Verwaltung. Vgl. dazu einige Werke Redlichs wie z.B. »Englische Lokalverwaltung« (1901) und »Recht und Technik des Englischen Parlamentarismus« (1905) und einige Aufsätze Oppenheimers wie z.B. »Die staatliche Altersversor-

Maximilianplatz 12, II Stock.
Von Herzen Dein

P.S. Ich glaube, dass Poldy⁴⁸ zu zurückhaltend sein dürfte, Dein gütiges Anerbieten zu erinnern, ihn Deinem Herrn Vater stellen und so gelegentlich ein Zusammentreffen mit Hofrath Walzels anzubahnen. Ich erwähne es nur weil ich weiß, dass es ihm sehr voll wäre.

[gedr. Briefkopf]
Hôtel zu den vier Jahreszeiten
München]

Samstag 19 Ma

mein lieber Felix

Dein langer Brief vor einigen Wochen bereitete mir eine große Freude, dadurch schon vor allem, dass Du es bei dir selbst für schenswerth fandest mir in eine wichtige dein Dasein tief auf die Entschließung einen vertraulichen Einblick vor den meisten Menschen zu gewähren. Dafür danke ich dir von Herzen: denn das Schönste, was in einer Beziehung wie die unsere gegeben werden kann. Den schwankenden Zustand, aus dem dieser Brief geschrieben war, der Streit zwischen Glücksverlangen und Strenge gegen sich selbst, zwischen Zweifel an der eigenen Zugesigkt und innigem Wunsch aus allem Wertvollen des Daseins eine Art Einheit zu bilden, das alles konnte ich sehr innig und lebhaft empfinden, vielleicht inniger und lebhafter als Du vermuten konntest.

gung in England« (in: Österreichische Rundschau XVII, 2, 15. Oktober 1908, S. 195–207) und den berühmten Aufsatz »Deutschland und England« (in: Österreichische Rundschau XX, 4, 15. August 1909, S. 195–207).

⁴⁸ Leopold von Andrian (1875–1951), Diplomat, Schriftsteller. 1918 Generalintendant der beiden Hoftheater in Wien. Hofmannsthal hatte ihn im Herbst 1893 im Hause Walzels kennengelernt. Zu seiner persönlichen Beziehung zu Hofmannsthal vgl. Andrian.

⁴⁹ Siehe Anm. 8.

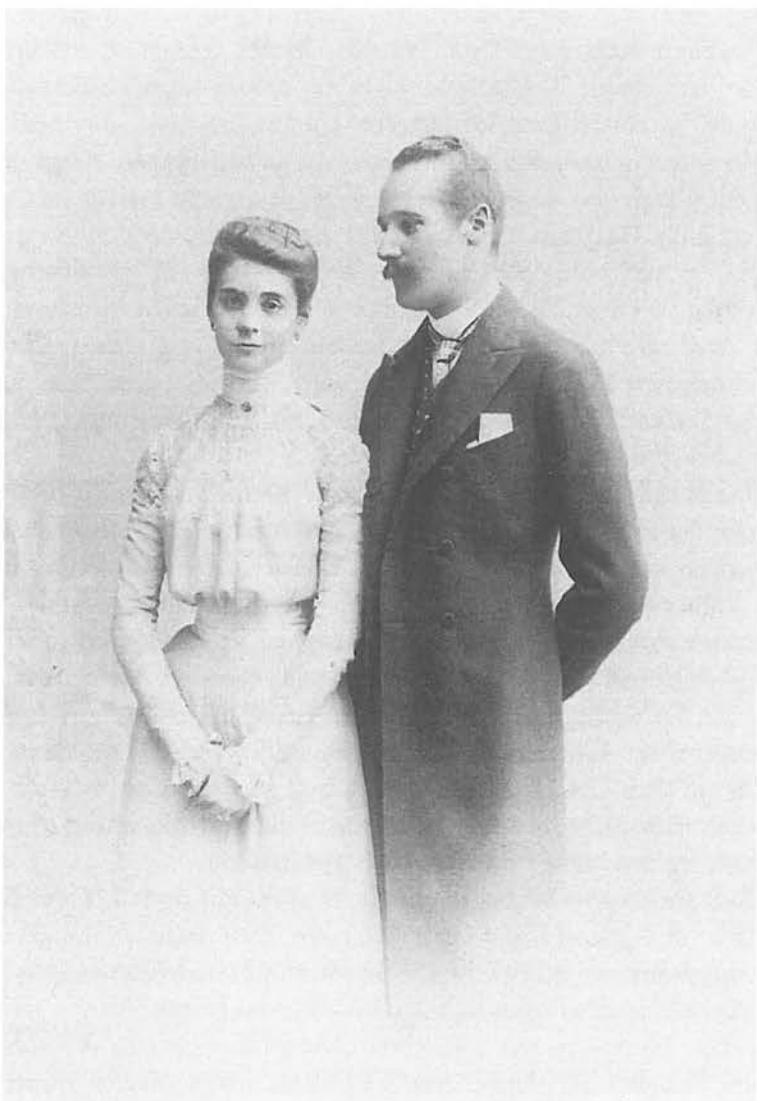


Abb. 15: Felix und Mysa Oppenheimer. Photo Adele, Wien (Privatbesitz)

Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer 75

Dass dem allen die wirkliche Entschließung in kurzem folgte, war mir nicht zweifelhaft. Nun da sie also erfolgt ist, möge meine aufrichtige Theilnahme nicht in einem vagen Glück sondern in einem ganz bestimmten ebenso ernstlich überlebten herzlich durchempfundenen Wunsch zusammendrängen: möge in deinem Glück und deinem Willen, möge es deinem ganzen inneren schönen Realisierung seine Kräfte zusammenfassenden Wollen, in ein völlig neu anbrechendes Dasein alle erworbenen Kenntnis, Anhänglichkeit, Duldsamkeit und Ehrfurcht hinübertragen, und also nichts von Verworrenheit, nichts von kleinen harmonischen Erinnerungen, nichts von Grübelei, nichts von quälerei: dieses alles bleibe, wie es denn nur zum Gemeinen gewesenlosem Schein hinter dir nun liegen.

Das ist mir ein überaus freundliches Vorzeichen, dass ich die welche deine Frau werden soll,⁵⁰ seit vielen Jahren immerfort flüchtigen und doch sehr hübschen Weise in der Erinnerung. Als halberwachsenes Mädel,⁵¹ durch die merkwürdige stilistische Neigung ihres Blicks und ihrer Haltung, ist sie mir irgendwann aufgefallen und seither hab ich mich, wie es meine Art ist, in wenigen Begegnungen begnügt, aber nie ganz aufgehört, mich da nach ihrer Existenz zu erkundigen und wenn ich sie sie dann wann auf dem Land und in der Stadt begegnet habe, so habe ich mir innerlich nicht so wenig Bekannte in ihr begrüßt, während ich wiss einem fast völlig Fremden dabei gedankt hat.

Dass aus diesem Schönen und Guten nicht ein Zerfall deiner Freundschaft zu dem guten Edgar entstehen solle, dazu hoffe ich innig, nicht nur durch meinen energischen Wunsch, sondern vielleicht auch durch Worte beitragen zu können, sobald du mir das gestattest.

Indem ich nun so mit herzlichem Antheil diese große Wendung in deiner Existenz überdenke, tritt die Gestalt deiner Mutter immer mehr vor mich, eine Frau für die ich ein ganz persönliches Gefühl der innigsten Verehrung habe, das auszudrücken ich mich jedoch scheue. Möge sie an Dir immer mehr und mehr Freude empfinden.

⁵⁰ Felix Oppenheimer heiratete am 23. Juni 1900 Marie Alexandrine Henriette Gräfin von Demblin (Graz, 6.7.1876 – Serra/Lerici, 3.7.1969).

⁵¹ Hofmannsthal hatte schon im August 1894 durch Edgar Karg von Bebenhausen die Familie Demblin kennengelernt.

und möge deine Frau in ihr etwas finden, was das Leben ihr vielleicht bis jetzt nicht gezeigt hat.

Ich bin, lieber Felix, Dein Freund

Hugo.

[Mai/Juni 1900]

Edgar wird sich herzlich freuen, wenn Du ihn besuchst. Er liegt auf der Klinik von Gussenbauer⁵², Allgemeines Krankenhaus I Hof, links, Politzer Stiege I Stock, II Saal. Man kann ihn täglich 1–3/4 4 besuchen.

Natürlich freue ich mich sehr, Montag 2^h mit Euch zu frühstücken.

Dein Hugo.

Stanislau, den 28 VIII. [1900]

mein lieber Felix

es freut mich aufs Tiefste, dass du zu deinem Leben das schöne glückliche Verhältnis gewonnen hast, welches dein Brief ausspricht, und dass Du mir einen bescheidenen Antheil an deinem Glück zu nehmen gestatten willst.

Ich gehe übermorgen mit einem Stabzug zu den Kaisermanövern.⁵³ Nachher werde ich über Wien für wenige Herbstwochen nach Italien gehen, vielleicht an den Garda-see.⁵⁴ Den Winter werde ich ziemlich

⁵² Carl Gussenbauer (1842–1903), Chirurg, 1867 Dr. med., 1868 Schüler und Assistent Theodor Billroths in der II. Chirurgischen Universitätsklinik in Wien. 1875 Berufung als Professor der Chirurgie in Lüttich. 1894 kam er als Nachfolger Billroths nach Wien.

⁵³ Hofmannsthal nahm an einer Waffenübung zunächst im Regiment, dann bei der 30. Infanterie-Truppen-Division (Stanislau bzw. Manöverterrain bei Tasló) teil. Eine Beschreibung dieser Zeit findet sich in den Briefen an die Eltern (B I, S. 314–318).

⁵⁴ Hofmannsthal fuhr zusammen mit Gerty und deren Mutter Ende September 1900 nach Italien. Am 23. 9. traf er in Riva ein, wo er bis zum 29. September blieb. Vom 3. bis zum 12. Oktober war er in Ouchy bei Lausanne. Am 5. Oktober 1900 schrieb er an Adrian aus Ouchy: »Wir haben eine sehr schöne kleine Reise gemacht: vom Gardasee über

ruhig in Wien verbringen und die Freude haben, sowohl Dich ö
sehen, als auch die beiden Frauen, die dir zunächst stehen un
denen ich der einen die innigste Verehrung entgegenbringe u
andern meine wahre und aufrichtige Ergebenheit, mit Hilfe de
stände, allmählich zu erweisen hoffe.

Von Edgars neuen Sorgen bin ich nicht unterrichtet. Ich sell
be, unter uns, die schwere Sorge, dass er nie wieder zum völlig
Gebrauch seines Fußes kommen wird.⁵⁵

Ich weiß, dass ich Deine Mutter nicht zu bitten brauche, ihr
Theilnahme, vor allem die unendlich liebe persönliche Form
Antheilnahme jetzt weniger als je zu entziehen.

Von Herzen Dein

Freitag

mein lieber Felix

ich erwähne doch noch einmal die Geldgeschichte, weil es mi
angenehm wäre wenn Du mir helfen könntest, weil Du aber a
seits gar keine gêne zu haben brauchst, da es sich ja nicht um
unmittelbar handelt. Es sind nur für den betreffenden Mensch
fl nöthig. Nun kann ich neben den kleinen Abzügen die zwei a
wichtigern Fälle ohnehin von meinem Monatgeld machen, in d
zen nächsten Zeit nicht mehr als 200 entbehren. Wenn Du m
andern 200 also, etwa in 2 Raten leihen könntest, so wäre es mi
sehr lieb. Nur könnte ich bei meinen zuvor geordneten aber zi
beschränkten Verhältnissen mich zur Zurückzahlung für keiner
heren Termin als etwa in einem Jahre völlig bestimmt verpf

Brescia nach Mailand, von da über Pallanza und über den Simplon hierher, wo
seit drei Tagen sind [...].« (BW Andrian, S. 145).

⁵⁵ In dem Brief Karg von Bebenburgs vom 5.8.1900 heißt es: »Mit meinem Be
es nicht gut; ich bin auf und kann langsam u. hinkend gehen; doch zeigt sich im Bi
2 Wochen kein Fortschritt.« (BW Karg Bebenburg, S. 165) Hofmannsthals Befür
bestätigte Edgar Karg von Bebenburg in einem Brief an ihn später selbst: »Mein Be
nie gut gehen.« (BW Karg Bebenburg, S. 166)

Bitte thu, was Du kannst und willst. Auf jeden Fall aber möcht ich
Dich nächstens wenn's Dir recht ist, wieder einmal sehen.

Von Kargs weiß ich nichts neues.

Dein Hugo.

[1900]

mein lieber Felix

ich danke dir von Herzen für deinen lieben Brief und auch für die
Geldsumme – selbstverständlich hatte ich nicht im geringsten eine
Höhere erwartet – sonst wäre das Ganze meinerseits ja eine hässliche
Belästigung gewesen, da ich mir doch gut denken kann dass, wie ein-
mal die traurigen Verhältnisse um uns liegen, ohnehin ein starker
Theil deines Einkommens fix an andere Menschen abgeht.

Leb wohl und sage deiner Frau das Herzlichste von uns beiden.

Dein Hugo.

4 IV. [1901]

Mein lieber Felix

von ganzem Herzen freu ich mich mit Dir und bitte dich, deiner Frau
meinen innigen Glückwunsch auszurichten.

Ich dank Dir herzlich, dass Du so lieb warst, mich das gleich wissen
zu lassen.

Ich denke mit wirklich sehr großer Freude an Deine Freude, an
Dich, Deine Mutter und Deine Frau, und an das kleine Wesen, dem
ich so viel Gutes wünsche.⁵⁶

Dein aufrichtiger

Hugo.

⁵⁶ Oppenheimers erster Sohn Hermann Felix wurde am 4. April 1901 in Wien gebo-
ren; er starb am 6. Mai 1977 in Salzburg.



Abb. 16: Mysa und Felix Oppenheimer mit ihrem ersten Sohn Hermann.
(Privatbesitz)

[5. März 1902]

mein lieber Felix

wenn dir aus meinem Brief dieser traurige Bettelbrief entgegenfällt, so sei nicht verletzt. Ich muss dir ein bischen vorkommen wie die Bettler, die sich zum Wagen stellen, wenn man von der Hochzeit nachhaus fährt. Du hast heut einen so schönen Tag, einen der mehr bedeutet als der Hochzeitstag, kommt mir vor, der dir deine Frau aufs neue wiedergiebt und ein neues liebes, unerschöpfliches Wesen dazu.⁵⁷

Ich hätte auch so etwas sonderbares *nie* gethan, wenn der Zufall nicht so sonderbar auf dich hingewiesen hätte. Ich sitze abends allein in meinem Zimmer, und lege gerade das Briefpapier hin um dir zu schreiben, dass ich an dich und deine liebe gute Frau denke, und mich mit Euch freue.

Und in diesem Augenblick bringt das Mädel diesen unsäglich traurigen Brief herein, aus der Ferne, aus einer Stadt, deren Name wir kaum je gehört haben – und es sind Eltern, die an einen wildfremden Menschen schreiben, um ihr Kind vor dem Zugrundgehen zu retten!

Es ist vielleicht geschmacklos dass ich, der ich diesen Contrast so stark gefühlt habe, dir jetzt diesen Brief weiterschicke, statt einfach den Leuten so viel zu schicken, als ich kann. Ich thue es auch gar nicht in der Meinung, geschmackvoll zu sein, sondern nur, damit die *kleine* Summe die ich hergeben kann, durch deine Güte ein bischen größer wird. Es ist mir manchmal recht drückend, dass ich zuweilen in einem schlechteren Jahr recht wenig Geld verdiene und so viele Existzenzen in so furchtbarer Nähe sehe, denen ich helfen muss – ich will dich nicht damit enervieren. Im Augenblick wie ich neulich mit dem Goethevortrag⁵⁸ zu Ende war, hat sich hinter den Zuhörern ein

⁵⁷ Oppenheimers Tochter Marie Gabrielle, wurde am 5.3.1902 geboren; sie starb am 24. 5. 1940 in San Remo.

⁵⁸ Hofmannsthal war vom Wiener Goethe-Verein eingeladen worden. Wie aus seinem Brief an den Freiherrn Payer von Thurn hervorgeht, hatte er zunächst gedacht, über die »Natürliche Tochter« oder »über Goethes dramatischen Stil in der natürlichen Tochter« zu sprechen (B II, S. 64). Unter letzterem wurde sein Vortrag in einer Mitteilung des Wiener Goethe-Vereins am 15.2.1902 angekündigt. (Chronik des Wiener Goethe-Vereins, Bd. XVI, Wien 15. Februar 1902, Nr. 1–2). Der Vortrag wurde am 19. Februar im Vortragssaal des Wissenschaftlichen Clubs gehalten. Allerdings hatte Hofmannsthal ihn geändert: »Das ursprünglich angegebene Vortragsthema wurde einigermaßen überschritten« (B II, S. 64). Er sprach über Goethes dramatischen Stil in »Iphigenie«, »Torquato Tasso« und der

elender Mensch, der seit langem langsam zugrund geht, an mich angedrängt. Ich hab ihm die Hälfte von dem versprochen, was ich den Vortrag bekommen werde. Jetzt wieder die!

Leb wohl.

Freu dich an Deiner Frau und den Kindern.

Dein

(Bitte schick den Pfandschein und das Bild recomm. an mich zu

24 IX.

mein lieber Felix

ich bin ganz außerordentlich abgespannt, nur deshalb hab ich diesen so lieben Brief über Edgar nicht beantwortet. Ich war über diesen Brief außerordentlich froh – nämlich insofern als eine Situation mich aufs äußerste beunruhigte dadurch wenigstens soweit in die Hand von Menschen liegt, abgeschnitten und die mögliche Rettung – und gewonnene Jahre eines schönen, warmen Menschenbens sind so viel! – wieder sofort gesichert war. Was du dabei geschrieben hast, auch in dem so gar nicht leicht zu nehmenden materiellen – dafür bin ich dir äußerst dankbar, du wirst das Wort nicht mehr stehen, es nicht als eine Einnischung in deine eigene herzhafte hingezogen zu Edgar ansehen: aber du schützest doch dadurch auch vor Sorgen, Schmerzen, mühsamen und vielleicht milder ausgängigen Actionen: wo also wäre das Wort Dankbarkeit besser am Platze?

Ich habe in Paris nie in einem Hôtel gewohnt: aber viele meiner näheren Freunde, mein Schwager etc. Von vielen habe ich das *Hôtel d'Albe* (gar nicht weit von den champs Élysés) sehr loben gehört: es ist bestimmt relativ *billig*. Nicht sehr theuer ist auch – und ich kann eines von den ersten – Hôtel Chatham in der rue Daunou central, paar Schritte von der avenue de l'Opéra.

Ich wünsche Euch viel Freude von Eurer Reise.

Herzlich

Dein

»Natürlichen Tochter«. Siehe dazu Hofmannsthals Wiener Goethe-Vortrag 1902, 5, 1970, S. 391f.

Sonntag. [September 1902]

Mein lieber Felix

leider ist es mir, dadurch dass meine Mutter nicht ganz wohl war, neulich nicht möglich gewesen, von dir und deiner lieben Frau Abschied nehmen zu können. Jetzt bin ich etwas gehetzt, es drängen sich Schreibereien, Entscheidungen etc. zusammen, ich will alles vor meiner Abreise aus dem Kopf haben, sehne mich sehr nach Rom und der Möglichkeit endlich einen meiner dramat. Entwürfe zu Ende zu bringen.⁵⁹

Ich bleibe nicht so gar lange aus, etwa 8 Wochen,⁶⁰ und freue mich sehr, dich und deine Frau dann wiederzusehen.

Leb wohl.

Alles herzliche von uns beiden.

Dein Hugo.

Deiner Frau Mutter lass ich nochmals die Hände küssen. An Edgar ist die Antwort übermittelt und er ist, bei anscheinend guter Stimmung, froh über unsere Zustimmung zu seinen Plänen.

⁵⁹ Hofmannsthal arbeitete an »Das Leben ein Traum« und »Elektra«.

⁶⁰ An Ria Schmuylow-Claassen hatte er am 12. August geschrieben: »Ich will den Winter, d. h. Oktober bis Dezember, ganz allein nach Rom gehen, und getraue mir's gar nicht einzugehen, wie viel ich davon erhoffe, vielleicht wieder vergebens.« (BW Schmuylow-Claassen, S. 103) Ähnlich an Stefan George: »Ich will den October und November in Rom verbringen. Eine starke innere Gewissheit sagt mir, daß es mir dort gelingen wird, den mir nächsten meiner dramatischen Entwürfe auszuführen.« (BW George [1953] S. 168) Der Aufenthalt in Rom dauerte aber kürzer als geplant, denn eine neue dramatische Arbeit (»Das gerettete Venedig«) drängte ihn nach Venedig. An Schnitzler schrieb er am 23. Oktober aus Rom: »Ich bin die ersten 14 Tage hier in einer sinnlosen Depression und Hilflosigkeit herumgelaufen. Plötzlich am morgen des 15ten hab ich gefühlt daß etwas in mir da ist. Und zwar nicht »Das Leben ein Traum«, nicht die Elektra, sondern ein anderer Stoff den ich mir einmal flüchtig zurechtgelegt hatte, gleichfalls nach einem ältern Vorbild« (BW Schnitzler, S. 162). Über die plötzliche Entscheidung, Rom zu verlassen, schrieb er an die Eltern: »Die Sache hat mehrere Gründe, unter denen der gewichtigste dieser, dass mein Stück in Venedig spielt.« (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.; B II, S. 97) Wegen einer Operation seiner Mutter kehrte er nach Wien zurück, von wo er am 2. November wieder nach Venedig fuhr (GW RA III, S. 453f.).

lieber Felix, die beiliegende von Edgar so klar und übersichtlich
tragene Sache noch umzuschreiben, ist kein Anlass. Die Sach
ihn von der äußersten Wichtigkeit und wie ich hoffe, kann Sie
nem Herrn Vater, dessen Güte in Anspruch genommen werden
deshalb keine argen Ungelegenheiten machen – eine gewis-
genug zu dankende Mühe macht ja so etwas immer – weil er
nur an ein bereits gegebenes Versprechen zu erinnern hat, die
füllung gar nichts Aussergewöhnliches oder Auffallendes hat,
aus dem beiliegenden Brief siehst: Es ist fast das tourliche, nor-
einen Schiffsleutnant, einmal nach Wien zu kommen.

Alles Herzliche Dir und Mysa⁶² von uns beiden.

[Ende Februar]

mein lieber Felix

es wäre doch zu lustig und gemütlich, sich mitten im w
Deutschland zu treffen. Und ich glaube es wird sehr schön geh

Ich treffe den 7^{ten} abends in Cassel ein, bleibe dort 2 Tag
Vorlesung nur wegen der Bildergallerie und Schloss Wilhelm

⁶¹ Hermann Freiherr von Spaun (1833–1919), Kommandant der S.M.S. Saar der Marine-Sektion im Reichskriegsministerium. Der Brief bezieht sich auf den Brief von Bebenburgs an Hofmannsthal vom 9.2.1903: »Ich finde, daß es jetzt an deiner Stelle besser ist, wenn du mich über mich mit Br. Spaun zu reden u. ich schreibe dies lieber Dir, weil ich weiß, daß du das besser weiter als der Felix [...]. Wenn also der Vater Oppenheimer mir diesen Dienst erweisen will u. mit Spaun noch so steht, daß er dabei auf mehr als einen Einheitserfolg rechnen kann, soll er so gut sein ihn besuchen u. ihm etwa folgende Frage stellen: Lieber Baron Spaun, Sie haben mir einmal vor ein paar Jahren in Aussicht gestellt, daß Sie den Karg wenn er Schiffsleutnant ist nach Wien nehmen wollen. Da dieser junge Karg in diesem Frühjahr (etwa Mai) den Artillerie Curs, in dem er seit Oktober 1901 war, beendet, ergibt sich die Möglichkeit einer neuen Dienstesverwendung [!]; kann er diese selbe nicht in Wien sein?« (BW Karg Bebenburg, S. 195f.)

⁶² Oppenheimers Frau; vgl. Ann. 50.

⁶³ Hofmannsthal war vom Vorstand der »Literarhistorischen Gesellschaft I.« einen Vortrag gebeten worden und hatte vorgeschlagen, auch benachbarte Städte

Wie schön wäre es, wenn Ihr den gleichen Tag ankämet oder den nächsten Morgen. Man würde »König von Preußen« wohnen und sich so viel oder so wenig sehen als man Lust hat.⁶⁴ Den 9^{ten} abends fahre ich nach Köln, wo ich Monopol-hôtel vier Tage wohne. Von dort fahre ich den 10^{ten} sehr gern zum Frühstück zu Frau v. Wätjen.⁶⁵ (35 Minuten ist Köln-Düsseldorf) Und Ihr würdet in Düsseldorf wohnen! Also

1.) sei so lieb – wenn du auch über Wien schreiben musst – Frau v. W. zu schreiben dass ich mit *großer* Freude am 10^{ten} zum Frühstück kommen werde, sie möge nur die Güte haben, mir 2 Tage vorher nach Cassel König v. Preussen oder Tags vorher nach Köln Monopol Hôtel die *Stunde* zu schreiben.

2.) Von dir hoffe ich eine, hoffentlich das rendez-vous in Cassel verkündende Zeile zu finden am 3. 4^{ten} in Dresden, Europ. Hof. oder am 5.6. in Leipzig Hôtel Hauffe.

Herzlich Dein

Hugo

ziehen, denn »[d]as angebotene Honorar pflegt ganz anständig zu sein, 200–300 Mark, aber wenn man dafür die weite Reise machen soll, bleibt einem nichts.« (BW Bodenhausen, S. 24). Eine genaue Beschreibung der Reise findet sich in einem Brief Hofmannsthals an Bodenhausen vom 1.2.1903: »Ich fahre also Anfang März: Wien – Breslau »Vortrag«, Dresden (Bildergallerie) – Leipzig (Vortrag 6^{ter} März) – Cassel (Bildergallerie) – Düsseldorf (jemand besuchen) – Köln (Vortrag 11^{ter} März) – Aachen (Vortrag 12^{ter}) – Bonn (Vortrag 14^{ter}) – von dort wollte ich nach Heidelberg Sie zu sehen, dann über Würzburg (Tiepolo) zurück nach Wien.« (BW Bodenhausen, S. 25) Ähnlich schrieb er an Marie Herzfeld am 23. 2. 1903, in: BW Herzfeld, S. 47.

⁶⁴ Wie aus dem Brief an die Eltern vom 8.3.1904 (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.) ersichtlich ist, kamen Felix und Mysa Oppenheimer am 8. März in Kassel an und fuhren am nächsten Tag zusammen mit Hofmannsthal zur Wilhelmshöhe.

⁶⁵ Klara Antonie Bautier, die Frau des königlichen Geheimregierungsrates Hermann Nikolaus von Wätjen (1851–1911).

[gedr. Briefkopf]
Sendig's Hotel Europaeischer Hof.
Dresden- A., d.

4^{ten} [März]

mein lieber Felix

in Kürze danke ich dir für deine zwei lieben Briefe. Edgar hab
ständigt. Hoffentlich geht es nur wirklich gut aus!

Frau von W. musste ich absagen, da es mir die Reise unan
compliciert wenn ich in Düsseldorf übernachten müsste. Ich H
denkst nicht, dass es unfreundlich von mir war, aber wenn
mand 4 Tage (10, 11, 12, 13.) zur Verfügung stellt, muss er
nicht gerade für den Abend vorher einladen.

Natürlich würde ich es sehr nett und lustig finden, Euch in
zu treffen, aber dass deine Frau reist, wenn sie nicht ganz wo
abgespannt ist, das ist die Sache natürlich nicht werth. Ich bin
abends in Cassel, und werde mich jedenfalls sehr freuen, ein
zeichen von Euch zu finden.

Von Herzen Dein

[Handschriftlicher Zusatz fremder Hand:]
betrifft: Austritt aus dem Staatsdienst

Rodaun 19 VIII

mein lieber Felix

die Ernennung Edgars nach Wien⁶⁶ giebt mir einen lieben
mich zu erinnern, wie viel von dieser Freude ich Dir und vo
Deinem Herrn Vater verdanke.

Ich möchte Dir bei diesem Anlass sagen, was mich bei unsre
ten Zusammensein etwas verletzt hat, weil es vielleicht besser
etwas auszusprechen. »Verletzt« ist übrigens schon ein zu

⁶⁶ Hofmannsthal schrieb am 19.8.1903 an Edgar Karg von Bebenburg üb
Versetzung nach Wien: »Lese eben im Abendblatt Deine Bestimmung für Wi
mich von ganzem Herzen. Es ist so schön wenn ein Wunsch in Erfüllung geht.« (B
Bebenburg, S. 205).

Wort, es war eine ganz kleine unangenehme Empfindung. Sie entstand daraus, dass ich Dir sehr deutlich anmerkte, dass du es mit Unmuth aufgenommen hast – ich meine innerlich, nicht etwa dass du gegen mich im geringsten unfreundlich gewesen wärest – dass deine Mutter mit mir von deinen Zukunftsplänen gesprochen hat. Nun will ich dir darüber ein Wort sagen, aber bitte antworte mir nicht darauf, es bedarf über diese Sache keines Wortes, sondern wenn du Lust hast, mir gelegentlich zu schreiben, so thu es, aber *davon* kein Wort, weil es die winzig kleine Sache sonst schwerer macht als sie ist.

Die Sache ist die: wir sind alte Freunde und du hast mir öfter die Freude gemacht, mit mir Angelegenheiten die dir wichtig sind, durchzusprechen, so wie es andere meiner Freunde auch thuen. Zufällig habe ich dann in den letzten Jahren das Glück gehabt, Deiner guten Mutter näher zu kommen und auch diese Beziehung hat einen Charakter angenommen, den Deine Mutter mit unendlich viel Güte und Herablassung als den einer Freundschaft bezeichnet. Nun ist das Leben in seiner Überfülle an erregenden, auch an bedrückenden Erscheinungen reich genug, um fast könnte man sagen unzähligen Beziehungen, die einen Menschen mit vielen andern verknüpfen können, den intensivsten Inhalt zu geben, ohne dass die Fäden sich je zu verwirren oder auch nur zu kreuzen brauchen. So wird, in meinen Gesprächen mit Deiner Mutter, Deine Gestalt nicht öfter vorzukommen brauchen als die eines andern halbwegs nahestehenden Menschen, und umgekehrt ebenso.

Wenn ich über diese eine Angelegenheit, in diesem einzigen Fall mit deiner Mutter spontan zu sprechen angefangen habe und zwar schon in Wien, *vor* meiner Reise, circa am 8 – 10^{ten} Juni – nämlich über deine Pläne, die Gestaltung deines äußeren Lebens betreffend⁶⁷ – so geschah das auf einen Brief hin in welchem Du mir (circa Ende Mai) ankündigst, dass du mich in Aussee von etwas einschneidendem, dich betreffendem, unterhalten willst. Das machte mir einen starken Eindruck und, unruhig, gewissermaßen bestrebt mir einen Überblick, mir Material zum Verständnis der Situation zu schaffen, fand ich in Wien an, deine Mutter vag – so dass es ihr keinen Anhaltspunkt zu

⁶⁷ Vermutlich der Austritt aus dem Staatsdienst, wie handschriftlich mit Bleistift im Briefkopf vermerkt.

geben brauchte, wenn sie ihn nicht schon hatte – nach deinem
gen Befinden etc. zu fragen, und daran anknüpfend nahm sie
dann, erregt wie sie leider war, in Aussee auf die Seite. Mir kam
vor, dass Du in diesem Moment es überflüssig fandest, mich
noch in diese schwere Entscheidung verstrickt zu sehen. Gewiss
ich in dem Moment wo ich dir ja weder rathe noch sonst
konnte, überflüssig, aber nicht deine Mutter hatte mich hineinge-
gen, auch ich nicht mich selber, sondern mich dein erster Brief
du vielleicht vergessen hastest.

Ich bitte dich, lieber Felix, zu glauben, dass ich meine Fehler
gleich gerne habe, wenn sie meine sehr wenig wertvollen Rath-
einholen als wenn sie sie nicht einholen, gleich gerne wenn sie
drängten, als wenn sie in freien leichten Situationen sind.

Küsse deiner so sehr lieben Frau für mich die Hand und sei-
lichst gegrüßt von Deinem

PS. Ich gehe den 25^{ten} für wenige Tage an den Weimarschen
sonst sind wir immer hier.

⁶⁸ Schon im Februar 1903 hatte ihm Harry Graf Kessler geschrieben, die Erb-
zogin von Sachsen möchte im Sommer im Garten ihres »Schlößchens Belvedere« zwei
Aufführungen von Dilettanten aus der Hofgesellschaft spielen lassen. Kessler
daher an den »Tod des Tizian« gedacht (BW Kessler, S. 43). Hofmannsthal war aber
von dieser Idee nicht sehr angetan. (BW Kessler, S. 47) Die Aufführung fand aus
denen Gründen nicht statt, und Hofmannsthal las am 29. 8. am Hof die »Idylle« unter
re Gedichte vor. Am 30. August schrieb er an die Eltern: »Das gestrige Diner
der Erbgroßherzogin in Belvedere war außerordentlich gemütlich. Es waren nur 12 Leute
[...]. Nach dem Essen hab ich in einem kleinen Salon mit reizendem gewölbtem
maltem Plafond die »Idylle« und ein paar Gedichte vorgelesen, was natürlich eine
wunderbare Unterhaltung war und für die meisten Anwesenden den schönsten Abend ihres Lebens bedeutete
III, Dramen I, S. 422). Auf Kesslers Bitte, einen Vortrag zu halten, antwortete Hof-
mannsthal: »Ich bin in den letzten 14 Tagen in meiner Stimmung, und was noch
immer ist, in meinem so sehr von Stimmung abhängigen physischen Befinden so
kommen, daß ich leider, leider nicht nach abgeschlossener Arbeit (ich meine die
Fertigstellung der »Elektra«) zu Ihnen komme, sondern weil ich einer unerträglichen quälenden
Stockung durch diese Reise zu entfliehen hoffe. Ich bin im Augenblick so depriment,
daß ich mich auf Sie und Weimar auch nicht freuen kann, denn auch dazu gehört eine
Phantasie. Aber ich bin ganz sicher, daß ich sehr glücklich sein werde, bei Ihnen
zu sein. Ich mache mir darüber einstweilen gar keine Vorstellungen, sondern packe und komme
Kessler, S. 53).

1.VII. [1904]

mein lieber Felix

ich hoffe dieser Brief trifft dich und deine liebe Frau in einer doch guten Stimmung. Denn es ist doch eine Last von Euch gefallen, eine unbestimmte Drohung erloschen.⁶⁹

Ich bin in einem so müden, elenden Zustand wie seit vielen Jahren nicht, vielleicht noch nie.

Nun schreibt mir Joelson⁷⁰ plötzlich, da mein Regiment nicht in seinem Corps, kann er mir gar nicht helfen.⁷¹ Ich muss es also mit jemand anderem versuchen.

Wenn es mir gelänge – ich kann nicht sagen, wie sehr ich mich freuen würde, ein paar Wochen ruhig in Aussee zu verbringen: ich sehne mich so nach der Gegend, nach dem Geruch der Wiesen, nach jedem Baum, unbeschreiblich. Ich wollte nur etwas sagen: falls das also zustande kommt, dass wir eine Zeit bei deiner guten Mutter verbringen, so hat es ja unendlich viel schönes, für uns nur Schönes und Angenehmes außer dem Gefühl, sie doch vielleicht mehr zu belasten als sie selbst weiß. Aber Dir wollte ich sagen: falls Ihr 2 während dieser Zeit fortwollt, dass Du dich daran nur um Gotteswillen nicht durch eine gêne uns gegenüber hindern lasst. Im Gegentheil, wenn Ihr fort wolltet oder müsstet, so wäre es mir ein nettes Gefühl es Euch leichter gemacht zu haben, dadurch dass wir bei deiner Mutter sind.

Viel Schönes.

Dein Hugo

Du hast wegen der Edgar-Sache an Poldy geschrieben, nicht wahr?
Ich meine Poldy Andrian.

⁶⁹ Handschriftlicher Zusatz mit Bleistift von Mysa Oppenheimer: »betrifft meine fausse couche«. Am 19. Juni 1904 hatte Mysa einen Jungen auf die Welt gebracht, der rund zwei Stunden nach seiner Geburt starb. Er erhielt in einer Nottaufe den Namen Franziskus und wurde am 21. Juni 1904 auf dem Friedhof von Bad Aussee begraben.

⁷⁰ Vgl. Ann. 26.

⁷¹ Es handelt sich um den Aufschub eines Instruktionskurses, der in Olmütz stattfinden sollte. Der Aufschub wurde bewilligt, und Hofmannsthal war den ganzen November 1904 bei der Waffenübung in Olmütz.

mein lieber,

bitte mach mir die Freude und gib mir eine kurze Nachricht
deiner Frau und dir geht.

Ich hab mich hier unglaublich erholt. Es geht mir unglaublich
Ich kann zehn Stunden des Tages arbeiten, und könnte, gla-
auch 16 Stunden. Und was mich an Einfällen überschwemmt
wirklich für ein halbes Leben voraus.

Man weiß nur nie: hat man eine so überströmend glückliche
schon im voraus mit schlimmen finstern Monaten bezahlt,
man jetzt quitt, oder ist's nachher noch zu bezahlen. Jetzt ists je-
sehr schön.⁷²

Bitte schreib also, wie's mit Euch steht.

Und noch eines, bitte thu mir den großen Gefallen, aber
Schlagworten auf einer Karte, brauchst keinen Brief schreiben.

⁷² In der zweiten Julihälfte war Hofmannsthal in Bad Fusch, wo er eine gänzlich produktive Zeit erlebte, wie aus vielen Briefen dieser Tage hervorgeht. An einen Freund schrieb er: »hier bin ich wirklich wie unter dem ersten Anhauch der Luft gesunken, und von einem innern Reichtum, daß ich manchmal, gegen Abend, auf den Berglehne hinaufklettern muß, nur um das Blut vom Kopf abzuleiten und den unerträglichen Zudrang von Gedanken, Bildern, Situationen, abzuleiten. [...] Das gerettete Leben habe ich heute abgeschlossen. [...] Indessen sind aber, wie leuchtende Wolkeninseln den Bergen hervor andere Stoffe gestiegen, [...]: das ›Leben ein Traum‹ [...], das ›Orest in Delphi‹ [...].« (BW Schnitzler, S. 191) Ähnlich an Felix Salten schreibt er am 19. Juli 1904: »Ich hatte in der Fusch 17 Tage, an die ich noch lange denken werde: schenende, innere Fülle in der völligen Einsamkeit. Ich mußte wirklich den Schwung der Gestalten, der sich zudrängte, mit beiden Händen vom Blut weghalten, das sie wollten, und mich mit aller Gewalt dazu haben, die nötigen Umarbeitungen an dem Trauerspiel zu machen, [...].« (B II, S. 158) Und an Bodenhausen am gleichen Tag, am 22. Juli 1904, schreibt er: »In drei Wochen hatte ich eine unglaubliche Zeit, saß ganz allein in einem Gebirgsdörfchen, konnte die Fülle der Gestalten, die immerfort und immerfort auftauchten kaum mehr ertragen, an den Abenden kletterte ich in der Gluth der tiefstehenden Sonne steile Berge empor, nur um das Blut vom überfüllten Kopf wegzuleiten in die Glieder, und ohne Gesichte und Gestalten zu sein.« (BW Bodenhausen, S. 46f.)

Ich bat die Poldy Franckenstein⁷³ um Rath und Hilfe in einer mir recht dringenden Sache. (wegen eines tuberculosen armen kleinen Mädels.) Ist sie nicht dort? Hat sie den Brief bekommen? wird sie mir antworten?

Von Herzen Dein Freund

Hugo.

[gedr. Briefkopf]

Grand Hotel de l'Europe

G. Jung Salzburg,

Samstag

[30. Juli 1904]⁷⁴

lieber Felix

da ich keine absagende Depesche von dir bekomme, so komme ich morgen gegen späteren Nachmittag oder Abend mit dem Rad dort an,
Gerty Montag.

Bitte bleib nur nicht etwa meinetwegen zu Haus, vielleicht komme ich erst gegen 8 Uhr, und überhaupt darf schon von Anfang an meine Existenz die deine nicht stören.

Herzlich Dein

Hugo

⁷³ Leopoldine von Franckenstein (1874–1918), Schwester von Clemens und Georg von Franckenstein; verheiratet mit dem österreichischen Generalkonsul und Rittmeister der Reserve Hermann Graf von Passavant (1872–1958).

⁷⁴ Das fehlende Datum ergibt sich aus dem Brief Hofmannsthals an Richard Beer-Hofmann vom 28.7.1904 [Donnerstag]: »P.S. Ich bin morgen Freitag mittag in Salzburg Hotel Europe wo ich auch den Bahr treffe der nach Bayreuth durchfährt. Ich denke in Salzburg bis Sonntag früh zu bleiben. Dann mit Rad oder Localbahn nach Ischl zu fahren, Sonntag abends in Aussee zu sein.« (BW Beer-Hofmann, S. 123)

[gedr. Briefkopf]
Hôtel de l'Europe Venise
sur le Grand Canal
Venise, le 190[4]

Hotel Europe 23 IX.[

mein lieber Freund

dein Brief ist wirklich zu freundlich, weil zu hoch schlägst du es
was unsere Gespräche dir an Anregung und Aufheiterung geben
nen – ich hoffe nur dass das Leben dir immer mehr und mehr
seinen überreichen Kraftquellen erschließen wird, es versagt
dem der an sich hart und ehrlich arbeitet.

Wir denken der freundlichen Augusttage hundertmal.⁷⁶ Deine
Frau muss Gerty nachsichtig entschuldigen. Zehnmal wollte sie
schreiben, aber schreiben ist ihr etwas unglaublich schweres
malt sie und freut sich daran, hätte noch mehr Freude wenn da-
ter freundlicher wäre. So denke ich fast, wir gehen bald zurück
daher Rodaun immer die sicherste Adresse. Über den Termi-
Berliner Aufführung ist in der fleißigen darauf bezüglichen
spondenz noch kein Wort gefallen.⁷⁷ Du erfährst ihn sogleich.
denke ich es ist gewiss zwischen 27. December und Mitte Jänner

Herzlich Dein

⁷⁵ Am 21. August 1904 schrieb Hofmannsthal an Schnitzler, er werde »[...] 15ten oder 16ten September für einen ruhigen mehrwöchentlichen Aufenthalt in Venedig eintreffen. Denn das ist die Stadt meiner arbeitsamsten Arbeit, meiner concentration, Concentration und meiner einfältigsten Einfälle, und so hoffe ich denn, dort wird mir nicht ganz sterbliches Drama aufs erbleichende Papier zu schleudern.« (BW Schnitzler 199f.) Er wollte dort »Jedermann« beginnen, stieß aber auf den Stoff zu »Ödipus und Sphinx« (BW Beer-Hofmann, S. 124). Der Aufenthalt dauerte »wegen schlechten abwechselnden Wetters« (BW Karg Bebenburg, S. 208) kürzer als geplant.

⁷⁶ »Vom 2. August – 25. August das Sommerleben auf dem Ramgut.« (GW R 455)

⁷⁷ Die Uraufführung des »Geretteten Venedig« im Berliner Lessing-Theater war nur geringem Erfolg am 21. Januar 1905 statt. Hofmannsthal, der zunächst davon betroffen war, nahm dann die Sache nicht so schwer und schrieb in diesem Sinne an seinen Vater: »Im ganzen stehe ich merkwürdigerweise nach diesem Nicht-erfolg dem Theater mit erhöhtem als verminderten Muth gegenüber. Dies kommt daher, weil die Wirkung mir schon entfremdet ist, und dann weil ich mehr einsehe, an was das Wirken und was die Wirkung hängt.« (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.; B II, S. 195f.)

Yella Oppenheimer an Hofmannsthal

Wien den 25.9.1904

Lieber Freund

Es ist mir eine Herzensfreude zu hören, dass Sie sich wohl und schaffens freudig fühlen, in voller Arbeit sind.

Das muß ein wonniges Gefühl sein; wie gönne ich es Ihnen! Trotzdem das schon fertige Stück für Sie augenblicklich ohne Interesse ist, freue ich mich darauf, bin voll Ungeduld es kennen zu lernen. Mündlich sagen Sie mir wo und wann das sein wird. Sie finden mich bestimmt in Wien und ich bitte Sie nach Ihrer Rückkehr, so bald Sie etwas zur Ruhe gekommen sind um telephonische Nachricht, damit wir uns verabreden! Felix haben die Seebäder, der Aufenthalt am Meer sehr gut gethan, wie er schreibt und ist er jetzt mit Mysa in London. Ich glaube kaum, dass sie vor 20 – 25 Oktober zurückkehren und so lange bin ich der beiden Kinder⁷⁸ wegen hier, sie sind in meiner Obhut und machen mir viel Freude.

Gegen Ende Oktober beabsichtige ich noch für eine Zeit weg zu gehen, weil ich mich gar nicht erholt fühle, der Fuß noch fern von gut ist.

Quälen Sie sich ja mit keinem Brief, ich habe Felix geschrieben wie beschäftigt Sie sind.

Viel Liebes Ihrer Frau und auf glückliches Wiedersehen in nicht ferner Zeit.

Tausend Dank, dass Sie mir geschrieben, Sie wissen mit welchem Interesse ich allem folge, was Sie bewegt.

In wahrer Freundschaft

Yella Oppenheimer

⁷⁸ Hermann Felix, geb. am 4.4.1901 und Marie Gabrielle, geb. am 5.3.1902.

Hofmannsthal an Felix Oppenheimer

mein lieber Felix

das was du für Edgar thuen willst, ist sehr gut und richtig und ich
sehr glücklich dass du es thust. Sowohl Ortner⁷⁹ wird der geeignete
Arzt sein, als auch jeder andere gute Arzt, den etwa du selbst
inneren Erkrankungen zu rufen das Vertrauen hättest. Nur muß
bedingt du zuerst mit dem Arzt sprechen: er darf Edgar absolut
beunruhigendes ins Gesicht sagen, das wäre bei seinem Charakter
und seinen schwierigen Lebensverhältnissen äußerst gefährlich.

Er muss das Resultat der Untersuchung *dir* sagen, wohl aber nicht
er dem Edgar sagen, wenn er einen bestimmten Aufenthalt bestimmt.
Cur für dringend nothwendig hält. Die materielle Möglichkeit
wird uns, zusammen mit meinem Schwager Hans,⁸⁰ zu schaffen
möglich sein.

Von Herzen Dein

⁷⁹ Norbert Ortner (1865–1935), ab 1903 Primarius am Allgemeinen Krankenhaus Wien. 1907 wurde er als Ordinarius für innere Medizin an die Universität Innsbruck berufen, von wo er 1911 in gleicher Funktion an die III. Med. Univ.-Klinik in Wien wechselte. 1911–1930 war er Professor für Spezielle Pathologie und Therapie an der Universität. 1898 erschien das Standardwerk der »Vorlesungen über spezielle Therapie der inneren Krankheiten« (2 Bde). – An Ortner hatte sich öfters auch Leopold von Andrian-Wanislaff gewandt. Hofmannsthal äußerte sich aber nicht immer positiv über ihn: »Und als ein anderes Pech erscheint es mir, daß der mir höchst unsympathische bauern-schlaue und ern-falsche, schlampige und herzlose Ortner, an dem Du mit unbegreiflicher Zärtlichkeit hängst, gerade diesen Deinen Hauptleiden zwar mit voller Erkenntnis aber mit deutschersten Gemütsrotheit und Gleichgültigkeit gegenübersteht. Is halt a schwerer Neurose! unser Herr Baron! wie ist mir diese fast behaglich grinsend ausgesprochene x mal wiederholte Constatierung in den Ohren.« (BW Andrian, S. 182)

⁸⁰ Der Maler Hans Schlesinger (1875–1932).

Yella Oppenheimer an Hofmannsthal

den 27.2.1905

Lieber Freund

Ich habe heute Nacht Ihr Trauerspiel⁸¹ mit größter Spannung mit wärmstem Interesse gelesen! Manches hat mich verletzt und abgestoßen, aber unendlich viel mehr hat mich hingerissen und habe ich durchaus groß gefunden, voll Kraft und Schönheit!

Ich bin noch jetzt davon erregt und konnte mich, trotz der späten Stunde, bis zum letzten Buchstaben nicht davon trennen. Fern davon mir mit diesen Zeilen ein Urtheil anmaßen zu wollen, war es mir Bedürfnis Ihnen unmittelbar meinen Eindruck mitzutheilen.

Ich freue mich Sie bald zu sehen und bleibe in herzlicher Freundschaft

Ihre Yella Oppenheimer

Hofmannsthal an Felix Oppenheimer

Rodaun 18 IV [1905]

mein lieber, darf ich dich bitten (wenn wir uns treffen, vergesse ich es immer) Poldy durch einen Brief an den Beitrag von 1000 Kronen zu erinnern, den er uns für Edgar zum Frühjahr 1905 zugesagt hat. (léigation d'Autriche, Buenos Aires, Rep. argentina.) Er möge ihn an das Conto meiner Frau bei der *Anglo Bank* schicken lassen. Ich kann es nicht ignorieren, weil ich ein Jahr von geringen Einnahmen habe und keinerlei Aussicht ist dass mich der Staat in Bezug auf Hannibal [Karg. N.G.] entlastet (das geht ins Unabsehbare: er ist jetzt 31 Jahre alt und ich weiß nicht wie lange im Dienst.)

Verzeih den trockenen Brief. Ich freue mich auf eine ruhige Stunde, um deine politische Betrachtung⁸² im Ganzen zu lesen und zu überdenken.

Freundschaftlich Dein

Hugo.

⁸¹ Das Gerettete Venedig. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal (Nach dem Stoffe eines alten Trauerspiels von Thomas Otway). Berlin 1905.

⁸² Felix Oppenheimer, Englischer Imperialismus. Wien 1905.

Felix Oppenheimer an Hofmannsthal

Aussee, 16

Lieber Hugo,

seit langem hab ich Dir schreiben wollen und oft Deiner geda
eine peinliche Schwerfälligkeit und Unaufgelegtheit zu alle
wechsel hat mich bisher davon abgehalten. Als ich hier eintr
dem wohlthuenden Abend bei Euch, fand ich die Lorle⁸³ g
Besuch bei uns und die Familie Karg aus Grundlsee. Wir wa
rend der wenigen Tage ihres Grundlseer Aufenthaltes sehr
sammen und ich habe die Empfindung, dass wir wenigstens d
diesen schmerzlichen ersten Übergang in eine neue so viel e
Existenz doch um ein klein wenig erleichtern konnten.⁸⁴ Da
Hansl that mir auch sehr leid, wenn ich ihm auch aus Man
persönlichen Beziehung zu ihm dies nicht zum vollen Ausdr
gen kann.⁸⁵ Die arme Lorle ist über diese Katastrophe auf d
Weise hinüber gekommen, die ihrer Natur nach möglich war,
sie sich durch eine unwahrscheinliche moralische und physisc
leistung selbst verdient hat. Ich sagte ihr, Du hättest eine sch
sicht, den Edgar betreffend, aber ich wollte Dich nicht darum
diesem viel gepeinigten guten Geschöpf persönliche Mittheil
Deinem schönen Plan betr. der Herausgabe des Briefwechsel
chen. Bei ihrer Weise, vom Edgar nicht genug sprechen und
nicht genug hören zu können, wird ihr das eine sehr wohl
Überraschung sein. Nach der letzten Nachricht, die ich von d
habe, beziehen ihre Mutter⁸⁶ Elsa Kalmár und das Kind einer
same Wohnung in Plomberg am Mondsee.⁸⁷ Briefe an die L
den am besten nach Salzburg, Haydnstraße 2 (Hansls Adress
siert und gehen ihr von dort aus nach.

⁸³ Leonore Karg von Bebenburg (1876–1948), Edgar und Hannibals Sch
heiratete 1916 Dr. Stefan Worms, Sektionsrat im Handelsministerium.

⁸⁴ Edgar Karg von Bebenburg war am 23. Juni 1905 in Salzburg gestorben.

⁸⁵ Hannibal Karg von Bebenburg, vgl. Anm. 34.

⁸⁶ Eugenie, geb. Fleischel (1850–1908), Witwe des 1882 verstorbenen Ma
Emil Freiherr Karg von Bebenburg (1834–1882).

⁸⁷ Elsa Kalmár-Kövesháza (1876–1956) Malerin und Bildhauerin (vgl. BW
benburg, S. 247). Kurz vor dem Tode Edgar Kargs wurde ihre gemeinsame To
am 31. Januar 1905 geboren.

Ich hoffe herzlich, Du kannst, wie Du's stets vermagst, auch aus dieser Waffenübungszeit⁸⁸ was Gutes herausschlagen und wenn's wegen der oft wohl besonders lästigen Umstände nicht möglich sein sollte, so wünsch ich Dir wenigstens, dass diese Wochen schnell vorübergehen und Du möglichst bald wieder in selbstgewählte ansprechende Umgebungen kommst. Nichts würde mich herzlicher freuen als wenn Dein Weg Dich nach der Waffenübung wenigstens auf kurz hier vorüber führte. Aber in diesem Falle unterrichte das bitte einige Zeit vorher, denn ich möchte noch, ehe wir ans Meer gehen (ca 10. August) auf wenige Tage nach Salzburg und zu Mama nach Gastein.

Meiner Mutter hiesiger rasch abgebrochener Aufenthalt war recht deprimierend für sie und für mich; denn sie diesem fast völlig fliehenden Schlaf nachjagen und nach einem Ort suchen zu sehen wo ihre ischiatischen Schmerzen geringer sind, war schmerzlicher als wenn sie gar nicht gekommen wäre. – Überhaupt hat dieser Sommer auch mir lang nicht so viel gute belebte Stunden wie der letzte gebracht, trotzdem mir's möglich war, manches zu fördern, meine Arbeiterhausunternehmung eben jetzt recht zu erweitern und, wie ich hoffe, dauernd zu sichern und schließlich noch eine Arbeit, die mir sehr am Herzen lag, zu einem wie ich glaube guten Ende zu führen. Du sollst mich nicht allzu sehr verachten, wenn ich sie, eh sie als Ganzes erscheint, in der Österr. Rundschau veröffentliche; aber da sich's um heimische Dinge handelt, wollt' ich damit nicht nach Deutschland hinaus und eine andere hiesige Zeitschrift kenne ich nicht.⁸⁹ – Was ist's mit der Schule, hat Bodenhausen geantwortet?⁹⁰

⁸⁸ Hofmannsthal nahm in der Zeit zwischen dem 6. Juli und dem 2. August 1905 an einer Waffenübung in Wels teil.

⁸⁹ Es handelt sich um die Artikel: »Die Wiener Gemeindeverwaltung [...], »Die Reaktion auf staatsrechtlich nationalem Gebiet und auf dem Gebiet der geistigen Kultur«, »Der Umschwung im Wirtschaftsleben. [...]« und »Die Sozialpolitik der Wiener christlich-sozialen Partei. [...]« s. Bibliographie, S. 38ff

⁹⁰ Hofmannsthal plante in Weimar eine Internatsschule. Für den Posten des Direktors hatte er Bodenhausen vorgesehen: »Willst Du, Lieber, zuerst schaffen helfen und dann leiten, als Director, head-master oder wie man es nennen will, unbeschränkt in jedem Sinn, die in Berka bei Weimar zu schaffende, von van de Velde zu erbauende, und mit einer kleineren Ökonomie verbundende Wilhelm-Ernst-Schule (Internat nach freier Nachbildung des englischen Typus) für Knaben von 10 bis 16 Jahren, (sehr wenige, höchstens 80 – 90 – je 15 in einer Classe –) mit einem Jahresgehalt von 12000 Mark nebst freier Woh-

Für Deine liebe Bemühung bei Mutzenbecher⁹¹ lässt Dir Fr.[anckenstein] von ganzem Herzen danken. Kle⁹² ist seit einigen hier, bei aller äußerer Derbheit ein famoser Kerl. Er sieht aus als im Vorjahr und fühlt sich trotz einer Nasenerkrankung Natur mir nicht ganz klar aber hoffentlich ungefährlich ist, ob sie eine nochmalige Operation erfordern dürfte, ganz wohl. Meiner neuerlichen Mittheilung des Intendanten v. Hülsen⁹³ ist doch Aussicht für Wiesbaden vorhanden. Jedenfalls hat Hülsen den Willen und Kle soll zwischen 20 und 30./ VIII zu ihm nach Berlin.

Mit unseren Nachbarn rechts und links, den Schalk's⁹⁴ und Poldy hatten wir eine ganze Anzahl guter Stunden. Sonst sah niemanden. Was ist denn mit Poldi Andrian? – Nun leb von wohl, mein lieber Hugo, und hoffentlich doch auf baldiges Wiedersehen!

De

nung in einem der Pavillons, freie Wagen, absolute Disciplinargewalt gegen Lehrer und Schule?⁹⁵ (25.7.1905, BW Bodenhausen, S. 65) Bodenhausen lehnte das Angebot ab.

⁹¹ Kurt von Mutzenbecher (1866–1938), Freund und Corpsbruder Bodenhausens. Hofmannsthal hatte ihn Anfang Dezember 1904 in Wiesbaden bei einem Treffen der Freunde kennengelernt. Er wurde in Bonn zum Dr. jur. promoviert, schied nach mehreren Diensten aus dem Heer, wurde 1903 von Georg Graf Hülsen-Haeseler in den Hofdienst übernommen und 1904 kommissarisch mit der Intendanz des Hoftheaters Wiesbaden betraut. Hofmannsthal hatte sich bei ihm um eine Tätigkeit Frankensteins am Hoftheater in Wiesbaden bemüht. Siehe dazu: BW Clemens Franckenstein, S. 17.

⁹² Clemens von Franckenstein (1875–1942), Dirigent und Komponist. Obwohl sein Vater für ihn die diplomatische Laufbahn bestimmt hatte, widmete er sich schon sehr früh der Musik. In München studierte er bei Ludwig Thuille, schloß dann sein Studium in Frankfurt ab, wo er Stefan George kennenlernte, dessen Lyrik er als erster vertonte. Es folgten Konzerttouren durch ganz Europa. 1902 wurde er Opernkapellmeister in London. 1907 folgte er einem Ruf als Bühnenleiter an das Bayreuther Hoftheater, 1908 an die Berliner Hofoper. 1912 Direktor der Hofoper in Wiesbaden, 1924–1934 Generalintendant des bayerischen Staatstheaters. Über sein Verhältnis zu Hofmannsthal vgl. BW Clemens Franckenstein.

⁹³ Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1858–1922), Theaterintendant. 1893 übernahm er die Intendanz des königlichen Schauspielhauses in Wiesbaden, wo 1896 die ersten Festspiele stattfanden. 1903 wurde er Generalintendant der königlichen Schauspielhäuser in Berlin, Wiesbaden, Kassel und 1908 in Hannover.

⁹⁴ Der Dirigent Franz Schalk (1863–1931) und seine Frau Lily von Hopffendorff (1873–1967).

Noch eines: Verzeih, wenn anstatt des nur geliehenen Sonderabdruckes aus den Preuß. Jahrbüchern das betr. Heft der Preuß. Jahrbücher nach Rodaun gelangt. Ich ließ das Heft leider im Fiaker liegen und als ich's endlich zurück erhielt, war's mit Fettflecken besudelt, entschuldige dies!

Ich las jetzt eben die Hebbel'schen Briefe an Elise Lensing, ich glaub ich hab' keine erschütternderen in unserer Sprache gelesen. Überhaupt ist dieser Mann wunderbar!

Ich rekommandiere diese Zeilen, weil ich mir denke, Du bekommst sie da eher bei solch unsicherer Adresse.

Hofmannsthal an Felix Oppenheimer

Rodaun [1905]

mein lieber Felix

nicht nur von Dir dies freundschaftlich zu empfangen, sondern dass überhaupt etwas in diesem Sinn formuliert wird, ein Lebenselement dieser Art sich geltend macht, ist mir übermäßig woltuend. Dies gilt von jedem Einzelnen der Aufsätze wie von allen zusammen.⁹⁵

Verzeih die Kürze. Schwierige Arbeiten, geschwächte Gesundheit, einige Sorge, und ein fast unglaubliches Zudringen von Menschen, Briefen u. Anforderungen verschulden sie.

Dein Hugo.

⁹⁵ Es handelt sich um Oppenheimers Aufsätze über die Wiener Gemeindeverwaltung. Vgl. Anm. 89. Alle vier Aufsätze ließ Oppenheimer 1905 als eigenständige Publikation erscheinen.

Hofmannsthals »Andreas«
Nachträge, Nachfragen und Nachwirkungen
Herausgegeben von Mathias Mayer

Teil II: Hofmannsthals »Andreas« im Spiegel früher Kritik (1930 – 1954)*

Vorbemerkung

Niemand kennt sich, insofern er nur er selbst und nicht auch zugleich ein anderer ist: Mit diesem Gedanken, den Friedrich Schlegel in seinem Aufsatz »Über Lessing« (1797) formulierte und der von Hofmannsthal ins »Buch der Freunde« übernommen wurde, ist eine Grundformel angedeutet, die Selbsterkenntnis und Vielseitigkeit, Identität und Differenz aufeinander bezieht. Selbsterkenntnis nicht als Monolog oder System, sondern aus dem Gespräch der Stimmen, aus dem Widerspiel von Fragment und Kritik zu entwickeln, ist ein Anliegen, das die frühromantische Kunsttheorie mit Hofmannsthal verknüpft, der eben sein »Buch der Freunde« mit der Überlegung einleitet, daß der Mensch »die Welt [braucht], um gewahr zu werden, was in ihm liegt«. Zugleich hat Hofmannsthal damit die Formel des Bildungsromans getroffen, an dessen Traditionen sein Roman »Andreas« anknüpft, ohne sich ihnen integrieren zu können oder zu wollen. Andreas tritt unter dem biblischen Motto, wonach es nicht gut sei, wenn der Mensch allein ist, die Reise zu sich selbst an, die auf den Umweg über die Dissoziation und die Distanz führt. Anders als der Held des klassischen Bildungsromans erfährt Andreas jedoch die eigene Identität nicht mehr als Resultat eines Prozesses der Differenzierungen, der am Ende in die Aufhebung aller Spaltungen mündet, sondern ihm bleibt das Auseinandergetretene, Gespaltene als Ingrediens seiner Identität eingeschrieben, die nicht vollkommen, sondern fragmentarisch ist. Von hier aus tritt die Frage nach dem Fragmentcharakter dieses Romans, gar nach den Gründen des Abbruchs, hinter die Einsicht von der fragmentarischen, die Differenz nicht löschen können den Identität von Andreas' Selbst zurück. Die Kenntnis der gesamten

* Der 1. Teil »Texte aus dem Umkreis des ›Andreas-Romans‹ erschien im Hjb 6/1998, S. 129–137 [Anm. der Redaktion].

Textgenese des Andreas-Romans lässt überdies deutlich werden, wie sehr sich das poetologische Programm dieses Werkes der Rezipienten von Selbständigkeit und Vergleichung, von Originalität und Tradition, von Individualität und literarischem Vorbild verdankt, die Orientierung an den Romanen von Moritz, Goethe, Novalis unter bietet einen Generalbaß, auf dem sich die durchaus eigene Melodie von Andreas' Reise erhebt. Aber auch auf dieser poetischen Ebene kommt das Verhältnis von Identität und Differenz nicht zur Ruhe, denn Anbindung und Distanz zur literarischen Tradition bleiben in der Schwebе, das Verhältnis zu »Wilhelm Meister« einerseits überdeutlich, andererseits ganz nebensächlich.

Das Fragment als Antwort, als Ausdruck der unruhigen Begegnung von Identität und Differenz fordert mehr noch als das (vermeintlich) abgeschlossene, runde Werk die produktive Auseinandersetzung mit der Entstehungsgeschichte des Werks. Die entsprechung durch den Leser, denn Fragment und Kritik sind bei Schlegel als Korrespondenzen angelegt. Und zur Vergleichung der besprochenen Romans mit der Tradition einerseits, an die er flächlich anknüpft, mit der Zeitsituation andererseits, der Erwartung, die er spricht, fühlen sich beinahe alle Kritiker berufen, die das spezielle Gewicht von Hofmannsthals nachgelassenem Fragment auszuwerten versuchen.

Der Aufnahme, die ein Lesetext, wie der Roman, unter den Lesern findet, kommt nicht dasselbe Maß an historischer Relevanz zu wie der Rezeption eines Bühnenwerks, die sich durch immer wieder neue szenische Realisierungen wandeln kann: Die Rezeption eines Romans dagegen verläuft nach einem anderen Gesetz, insofern die unmittelbare Aufnahme nur einmal möglich ist, danach aber in die möglicherweise wissenschaftliche Erforschung des Textes übergeht. So wie die Aufnahme von Hofmannsthals Roman der Einschnitt der Rezeption ist, der Mitte der 50er Jahre mit den Studien von Martini, Alewy und Wieser die kritische, wissenschaftliche Auseinandersetzung beginnt. Bis zu diesem Zeitpunkt reicht die vorliegende Textsammlung aus. Gerade die Zeit nach dem Erscheinen der beiden Vorabdrucke im »Corona«, dann nach der Buchausgabe, Herbst 1930 und Ende 1931, sind als politische Schwellenräume für die Hofmannsthal-Rezeption zu verstehen.

aufschlußreich. Als gänzlich disparates Zeugnis dieser frühen Beschäftigung kann die Rezension von Bruno E. Werner gelten, in der das Verständnis für die Form des Fragments mit zweideutigen politischen Vereinnahmungen des Dichters für eine »deutsche« Zukunft vermengt wird, wobei ein grundsätzliches Mißverstehen der Münchener Schrifttums-Rede vorausgeht. Aber nicht allein die unterschiedlichen Antworten auf den Fragmentcharakter des Werkes verdienen Beachtung, sondern auch die Auswahl der zitierten Kernstellen oder Nachlaßnotizen. Selbst im Licht der neueren, mittlerweile vierzigjährigen Forschung besehen, sind bereits hier einige zielsichere Beobachtungen angestellt worden, etwa was die Bedeutung des französischen Kulturhistorikers Philippe Monnier angeht: Sein Buch über »Venise au 18^{ème} siècle« hat Hofmannsthal wichtige Anregungen gegeben und ist schon von Max Pirker identifiziert worden. Auch die Hinweise auf Schillers »Geisterseher« als Quellentext oder die Bedeutung des Namens Ferschengelder, beides bei Richard Smekal, sind – nach der Publikation des halben Fragments im ersten »Corona«-Heft – durchaus respektabel. Analoges gilt für die Bedeutung der Fragmente des Novalis, die Lutz Weltmann hervorhebt. Auch ein Topos der Hofmannsthal-Forschung, einzelne seiner Figuren, wie etwa den Schwierigen, neben Musils Mann ohne Eigenschaften zu stellen – für den Schwierigen wohl erstmals 1954 belegt¹ –, ist hier ebenfalls schon von Weltmann vorweggenommen. Und die Beobachtung von Douglas A. Joyce,² daß sich die Hofmannsthal-Forschung zwischen 1929 und 1942 schrittweise reduziert habe, erhält durch die durchweg positive Resonanz des Romans eine Korrektur zumindest für den Anfang der 30er Jahre.

Eine Sammlung der »Andreas«-Rezensionen hat es bislang nicht gegeben. Sie tritt, mit erheblich bescheidenerem Umfang, aber zum Teil prominenter Besetzung, neben die Theatergeschichte, die Claudia Konrad für die »Frau ohne Schatten«³ und Douglas A. Joyce für den »Schwierigen« vorgelegt haben.

¹ Vgl. Douglas A. Joyce, Hugo von Hofmannsthal's »Der Schwierige«. A Fifty-Year Theater History, Columbia 1993, S. 81.

² Ebd., S. 80.

³ Claudia Konrad, »Die Frau ohne Schatten« von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Studien zur Genese, zum Textbuch und zur Rezeptionsgeschichte (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 37), Hamburg 1988, bes. S. 138–340.

Die Rezension von Wolfgang Pfeiffer-Belli, die 1932 in «Wienigsberger Hartungschen Zeitung» (Nr. 539) erschien, konnte nicht beschafft werden. Ich danke sehr herzlich Herrn Konrathmann, M.A., vom Freien Deutschen Hochstift/Frankfurt am Main, für die Erschließung von vier bis dahin nicht bekannten Rezensionen für diese Veröffentlichung zur Verfügung gestellt wurden, sowie Herrn Dr. Früh vom Tagblattarchiv der Arbeiterkammer/Wien.

Texte

1913/1914, Alfred Walter Heymel im Gespräch

Viel sprach er [Heymel] von Hugo von Hofmannsthal, den er heiß liebte und der ihm entfremdet worden war. Er sagte: »Hofmannsthal schreibt an einem Roman. Ich vergehe vor Ungeduld, bis er ihn vollendet hat. Ich sage Dir, Onkel Voss, es wird ein großartiges Buch. Wie sich viele seiner ersten Gedichte nur mit Goethes Gedichten vergleichen lassen, wird man diesen Roman nur mit Wilhelm Meister vergleichen können. Sein Erscheinen wird in der Weltliteratur ein Ereignis bedeuten.«

(Richard Voss, Aus einem phantastischen Leben. Erinnerungen. Stuttgart 1920, S. 406f.)

11. August 1929, Rudolf Borchardt: Hofmannsthals Wirkung

Seit er das Vaterland verloren hatte, war etwas von ihm »mit der Welt nicht fest verbunden«, anders noch als ehedem, und wenn der österreichische Roman geschrieben worden wäre, mit dem er sich trug, und aus dem er im Gespräch hinreißende und mit höchster Genialität verwobene Einzelzüge mitteilte, so hätte er hier vielleicht, von diesem festen Lebenspunkte aus, durch den seine Schlagader lief, das zentrale Weltgedicht erbauen können, das sich immer auf Prophetenfittichen über weltgeschichtlichen Ruinen erhebt, um der triumphierenden Entartung den Spiegel der Vorzeit ins Gesicht zu halten.

(Neue Zürcher Zeitung; zit. nach: Rudolf Borchardt, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I, hrsg. von Marie Luise Borchardt. Stuttgart 1957, S. 205)

Juli und September 1930, Heinrich Zimmer, »Corona«-Anmerkungen

Anmerkungen

Das Romanfragment aus dem Nachlass von Hugo von Hofmannsthal, dessen Schluss wir im nächsten Heft veröffentlichen,

stammt aus den Jahren 1912 und 1913. Die vorliegende erste handschrift der Anfangskapitel zeigt über Strecken hin leichte Übereinstimmungen, ohne die Endform, wie sie dem Dichter genügt hätte, aufzuweisen zu lassen.

[...]

Anmerkungen

Das Romanfragment von Hugo von Hofmannsthal, dessen Schrift, die wir in diesem Heft veröffentlichen, ist in der Zeit vom 12. IX. – 1912 und vom 18. VII. – 29. VIII. 1913 entstanden und stellt mindestens ein Viertel des damals geplanten Ganzen dar. Deshalb sprünglicher Titel »Das venezianische Erlebnis des Herrn von...« weicht später den Bezeichnungen »Andreas oder die Verwandlung« und »Andreas oder die Vereinigten«. Die hier mitgeteilte erste handschrift trägt die vorläufigen Überschriften »Die Dame mit dem roten Haarchen« und »Die wunderbare Freundin«; dazu ist als ein Motto Ariost notiert:

Es hat in unserer Mitte Zauberer
und Zauberinnen, aber niemand weiß es.

Ein Brief an Hermann Bahr vom Sommer 1918 (»Neue Rundschau« April 1930), eine Art Arbeitsplan, nennt neben der »Frau ohne Furcht« einen »Roman, nicht breiten Umfanges, Jugend und Leben eines jungen Österreichers auf einer Reise über Venedig nach Triest, im Sterbejahr der Kaiserin Maria Theresia; diese Arbeit selbst wird noch drei oder vier Jahre zur Vollendung brauchen.« – In der Zeit nach dem Kriege erfuhr der Plan tiefe Umgestaltungen; er wurde in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts verlegt usw. – Weiterhin sind nur Skizzen und Notizen des Romans vorhanden.

(Corona I/1, S. 131, und I/2, S. 263)

23. Juli 1930, Max Pirker⁴

Hofmannsthals letzter Roman Zur ersten Wiederkehr des Todestages

In diesen Tagen jährt sich das tragische Ende Hofmannsthals zum ersten Male. Die Freunde, die der im schönsten Sinne des Wortes liebenswürdige Dichter in reicher Fülle besaß, haben sein jäh unterbrochenes Lebenswerk betreut und manche dichterische Kostbarkeit ans Licht befördert. Das ganze unerhört reiche Jugendwerk des kaum Zwanzigjährigen ist uns aus den heute verschollenen Zeitschriften des »jungen Wien« durch Max Mells schönes »Loris«-Buch (S. Fischer, 1930) nahegerückt. Sehr wertvolle Dokumente aus der Familiengeschichte Hofmannsthals sowie geistes- und theatergeschichtliche Bezüge auf seine großen Werke und Stoffkreise: »Welttheater«, »Jedermann« usw. bringt die von Joseph Gregor mit viel Liebe und Wissen um das Wesentliche Hofmannsthals in der Theatersammlung der Wiener Nationalbibliothek veranstaltete *Ausstellung*.

Eine große Überraschung für alle Verehrer Hofmannsthals bietet aber das *Romanfragment*, das soeben die im Verlag der »Bremer Presse« (München) neugegründete, vornehme Zweimonatsschrift »Corona«, herausgegeben von Martin Bodmer und Herbert Steiner in Zürich-Enge, zum Abdruck bringt. Diese Zeitschrift ist berufen, die von Hofmannsthal im Verlag der »Bremer Presse« herausgegebenen »Neuen deutschen Beiträge« fortzusetzen. Es ist der große geistige Kreis Hofmannsthals: Thomas Mann, Rudolf Alexander Schröder, Josef Nadler, Karl Voßler, Rudolf Borchardt, der sich hier versammelt. Es ist ein Akt der Pietät gegen das der Erde entrückte Oberhaupt dieses geistig-künstlerischen Bundes, daß der unvollendete Roman Hofmannsthals, der aber auch als Bruchstück hohe künstlerische Werte enthält, das erste Heft der Zeitschrift eröffnet.

Der Roman nun, der keinen Titel hat und aus den Jahren 1912 und 1913 stammt, mit leichten Überarbeitungen aus späterer Zeit, die noch nicht das Zeichen der Vollendung tragen, beginnt in Venedig. Der junge Herr Andreas v. Ferschengelder aus Wien ist im Jahre

⁴ 30.9.1886 (Spittal a. d. Drau, Kärnten) – 16.1.1931, Literaturhistoriker und Bibliothekar in Klagenfurt, publizierte über Theatergeschichte.

1778 an einem Septembermorgen vom Barkenführer in einen
nenwinkel des Viertels Sankt Samuel abgesetzt worden, u
Abenteuer beginnt. Wie aus einer Komödie Goldonis erschei
kiert und in den Mantel gehüllt der Spieler, den besten Stände
hörig, aber buchstäblich bis aufs Hemd ausgeplündert: so
Schuh Schnallen sind abgeschnitten. Er führt Andreas mit der
manten Gastlichkeit des großen Herrn in einen verfallenen P
dem der junge Wiener gerade gegenüber dem Teatro S. Sam
der Familie des Grafen Prampero ein Zimmer mietet.

Es ist die Zeit des sterbenden Venedigs, der letzten Lebensja
Serenissima, die uns der französische Kulturhistoriker Philip
nier beschrieben, da sich die venezianische Gesellschaft in vol
lösung befand. Es ist die Welt des venezianischen Theaters an
sich, das sich auch noch im tiefsten Verfall als mächtiges Le
ment bewährt. Denn es nährt die Patrizier in ihren verfallene
sten: der Graf Prampero ist Lichterputzer, die Gräfin Logens
rin, die älteste Tochter Nina ist Schauspielerin und hat die ga
milie untergebracht. So steht dem gräflichen Palaste das gra
bäude gegenüber, »das ihm zu groß für ein Bürgerhaus, zu dü
einen Palast erschienen war, und vor dessen Tor bunte Steinste
Wasser führten«: magisch lockend vor dem jungen Herrn au
dessen inneres Auge dabei das heimatliche »blaue Freihaus«
Wieden auftauchen sieht, wo in einer Scheune im vierten H
dem heranwachsenden Knaben alle Wunder des Theaters ent
an die Erscheinung eines himmelblauen Schuhs geknüpft, da
dem zu kurzen Theatervorhang hervorlugte: »Später stand eine
da, das diesen Schuh anhatte. Er gehörte zu ihr, war eins mit
blau und silbernen Gewand: Sie war eine Prinzessin, Gefahren
ben sie, ein Zauberwald nahm sie auf, Stimmen tönten aus den
gen, aus Früchten, die von Affen hergerollt wurden, sprangen
lige Kinder, leuchteten. Die Prinzessin sang, Hanswurst war i
und doch meilenfern, aber es war nicht das zweischneidige S
das durch die Seele drang, von zarter Wollust und unsäglicher
sucht bis zu Weinen, Bangen und Beglückungen, wenn der
Schuh allein unter dem Vorhang da war.«

So fließt dem Jüngling der wienerische Jugendeindruck mit
träumten Erlebnissen seiner venezianischen Reise in eins zusam

die große theatergeschichtliche Synthese Wien und Venedig ist sinnbildlich gestaltet. Das wird in den noch ungedruckten Kapiteln Ereignis werden, vorerst steht das Reiseerlebnis in den Kärtner Bergen vor der Seele des einsamen Träumers. Es spielt auf dem Hofe des einst adeligen Bauerngeschlechtes der Finazza, wohl furlanischen Ursprungs, wie denn überhaupt die ganze Schilderung des burgartigen Gehöfts und seiner Bewohner mehr auf Friaul oder Südtirol als auf das eigentliche Kärnten weist. Hier wird das erste große Erlebnis des sehr unschuldigen und reinen Jünglings Ereignis. Es ist mehr traumhaft als wirklich mit der Gestalt der Haustochter Romana verknüpft, die zu den schönsten Frauengestalten der Dichtung Hofmannsthals gehört. Es ist die vorgestaltete Helene Altenwyl im »Schwierigen«, aber ins Ländlich-Bäuerliche übersetzt. Eine Fülle von kontrastierenden Motiven sind in dem Bruchstück angeschlagen: das Theater und der Bauernhof, das Beständige und das Unbeständige, die Welt der Berge zwischen den Großstädten Wien und Venedig, den Städten am Meer und am Strom, deren Menschen andere sind, beweglichere, aufgeschlossenere, leichtherzigere, als die Menschen der Berge, auch wenn sie herrenmäßig sind, wie dieser Finazza, dessen Gesicht freudig bei jedem Atemzug aufleuchtet.

Es ist im Grunde das österreichische Kulturproblem, das in diesen Romankapiteln angeschlagen ist: die Menschen verschiedener körperlicher und geistiger Rassen, die auf engem Raum miteinander auskommen müssen. Im Mittelpunkt steht der junge Wiener aus niedrem, sogenanntem »Bagatelladel« mit dem leicht komisch gefärbten Namen Ferschengelder, der aber teil hat an der Atmosphäre großer historischer Namen der Maria-Theresa-Zeit und verstrickt wird in Geschehnisse, die sich erst im Laufe des unvollendet gebliebenen Romans enthüllen sollten. Hofmannsthal hätte uns ein episches Seitenstück zu seinen Komödien, die das österreichische Wesen in seiner liebenswürdigsten Erscheinungsform zeigen, geschenkt: es ist zu hoffen, daß es in der neuen Strauß-Oper »Arabella«, die ebenfalls zuerst als epische Skizze niedergeschrieben wurde, noch einmal als teures Vermächtnis aufleuchtet.

(Das Unterhaltungsblatt. Berlin: Literarische Beilage der »Deutschen Allgemeinen Zeitung«, 23. Juli 1930)

10. August 1930, Richard Smekal⁵

Hofmannsthals nachgelassener Roman Ein österreichischer »Wilhelm Meister«

Selbst für seine Freunde überraschend, hat Hofmannsthal ein hinterlassen, das abseits von seinen dramatischen Interessen Sphäre des Romans führt. Wenn der Dichter sonst erzählende schrieb, so waren es meist epische Gestaltungen von Stoffen, die gendwie dramatisch verwerten wollte oder schon verwertet hat ist aus dem Operntext die virtuos dargestellte Erzählung »Die ohne Schatten« entstanden. Oder hat sich umgekehrt aus dem saentwurf des »Lucidor« der Operntext »Arabella« entwickelt nachgelassene Roman jedoch, der ohne Titel fragmentarisch in Fassung aus den Jahren 1912 und 1913 vorliegt, zeigt keiner Zusammenhang mit einem dramatischen Entwurf. Hier schreibt Dichter aus dem Vollen einer großzügigen epischen Konzeption aus die Schicksale des jungen Wiener Kavaliers Andreas Fersch der nieder, die Entwicklungsgeschichte eines Adligen aus der kozeit, die als ein österreichisches Seitenstück zu Goethes »Wilhelm Meister« bezeichnet werden kann. Wie in den »Lehrjahren« des theschen Erziehungsromans, wird auch bei Hofmannsthal ein Mensch aus der Enge heimatlicher Verhältnisse herausgedrängt, das Leben kennenzulernen. Auch hier spielen Reisen und Abenteuer eine entscheidende Rolle, das Theater wird als Spiegel der gesamten Welt zum besonderen Erlebnis. Zugleich aber zeigt sich im Hintergrund dieser jugendlichen Wirrnisse der Ausgangspunkt des Kavaliers, seine Vaterstadt Wien, die für die Vielfältigkeit seiner Erfahrungen in mancher Hinsicht maßgebend erscheint.

In Venedig setzt der Roman Hofmannsthals ein. Es ist die Stadt, die der Dichter seit seiner frühen Reise geliebte Stadt. In farbigen Verhältnissen im »Tod des Tizian« und in »Gestern« hatte er den Glamour der Renaissance-Metropole geschildert, im Drama »Das gerettete Leben« einen großen politischen Hintergrund aufgerollt. In einer seiner

⁵ 12.5.1888 (Ala, Tirol) – 6.11.1954, Professor für Literatur- und Theatergeschichte, Dramaturg, brachte 1920 »Ferdinand Raimunds Lebensdokumente« heraus, die später in der »Österreichischen Bibliothek« erscheinen sollten (vgl. BW Insel, S. 656f. und eine Einleitung Hofmannsthals enthielten (GW RA II, S. 117–122).

sten Dichtungen in »Christinas Heimreise« dagegen erscheint ein romantisch-realistisches Venedig ohne Perspektive auf die historische Sendung der Stadt. Hier wird jene Welt von schicksalhaften Abenteuern geschildert, wie sie für die sterbende Lagunenstadt charakteristisch war, von Goldoni in seinen dramatischen Volksskomödien eingefangen wurde und in Schillers grandiosem Romanfragment »Der Geisterseher« wieder auftaucht. Dieses Venedig dumpfer Existzenzen, die ihre große Aufgabe verloren und sich als Spieler, kleine Komödianten in untergeordneten Stellungen herumtreiben, schildert auch der Roman Hofmannsthals. Es ist jenes Venedig, das Goethe auf seiner italienischen Reise gesehen, noch farbig und lärmend in seinen Gestalten, aber doch schon seiner großen Mission verlustig. Das Venedig des letzten Dogen, der bald darauf abgesetzt wurde.

An einem klaren Septembermorgen 1778 findet sich Andreas Ferschengelder, von einem Barkenführer mit seinem Gepäck an den Stufen eines kleinen Kanals im Viertel San Samuele abgesetzt. Seine Reise von Wien über Villach, Görz, Triest, Venedig war abenteuerlich genug, nun soll aber, wie es scheint, erst das große Erlebnis beginnen. Schon aus der ersten Verlegenheit der Wohnungssuche befreit ihn ein verspäteter Nachtschwärmer in schwarzem Domino, ein Spieler, der unter seinem Mantel nichts als das bloße Hemd trägt, da er außer seiner Barschaft seine Kleidung, seine Ringe, ja selbst die silbernen Schnallen der Schuhe als Einsatz verloren. Dieser Mentor geleitet Andreas in das Haus einer Gräfin Prampero, die Zimmer vermietet. Und schon geht dem Wiener Kavalier die ganze Welt dieser sich auflösenden venezianischen Gesellschaft auf. Die Gräfin ist im gegenüberliegenden Theatro San Samuele beschäftigt, wo ihre ältere Tochter als Schauspielerin wirkt. Diese hat die ganze Familie zum Theater gebracht, den Vater als Lichtputzer, die Mutter als Logenschließerin, die jüngere Schwester soll im kommenden Karneval ihr Engagement antreten. Die Buben machen Wege für die Theaterdirektion. Andreas findet in dem ihm zugeschickten Zimmer noch eine sonderbare Gestalt, einen jungen, schwindsüchtigen Dekorationsmaler, der sich erbötz macht, ihm die Bekanntschaft der reizenden jungen Schauspielerin, die ihr eigenes Logement hat, zu vermitteln. Mit diesem Schritt gelangt der junge Wiener vollends in die venezianische Gesellschaft.

In den Einleitungskapiteln werden wir über die Herkunft Andreas Ferschengelder unterrichtet. Gewiß liegt in der Wahl Namens wie in dem von Goethes Wilhelm Meister Absicht. Der Kavalier muß erst reif werden für die Welt und dazu muß er Fersengeld zahlen. Aus den Reflexionen des Reisenden lernen wir rückschauend die typische Wiener Familie, der er entstammt, kennen. Der Großvater Andreas Ferschengelder marschierte, wie so viele fahren geachteter Wiener Familien – es sei nur der Name Grillparzer genannt –, aus der bayrischen Urheimat die Donau entlang nach Wien, nicht mehr als einen Silbersechser in seinem Schnupftuch. Er wurde er kaiserlicher Leiblakai und erhielt schließlich das Prädikat »Edler von«, wodurch seine Familie in den kleineren oder sogenannten Bagatelladel eingereiht wurde. Dadurch hatten seine Söhne einen Weg zur Beamtenkarriere offen. Aber während der Vater des Andreas eine solide Laufbahn einschlug, machte sein Onkel die Familienehre Schande. Er wuchs sich zu einem unglücklichen und törichten Menschen aus, hatte neben seiner legitimen Gattin eine Geliebte, und es hat den Anschein, daß Andreas Charaktereigenschaften dieses Onkels in sich aufgenommen. Er wird auf Reisen geschickt, um sich zu bilden.

Auch das Elternhaus in der Spiegelgasse in Wien wird geschildert und bei diesen Kindheitserinnerungen wird die Wiener Theaterosphäre lebendig, die auch für Grillparzer zum entscheidenden Jugenderlebnis wurde. Waren doch seine ersten Liebesgedichte an Sängerinnen und Tänzerinnen der Wiener Vorstadttheater gerichtet. In diesem Wiener Vorstadttheater wirkte auf den jungen Andreas mit voller Wucht die Liebe. Es ist die kleine Bühne im »Blauen Freihaus«, auf der später Max Reinhardt seine ersten Bühnenstücke uraufführte. Es ist die »Zauberflöte« zum erstenmal erklingen sollte. Andreas erinnert sich an die bangen Minuten vor dem Aufgehen des Vorhangs, wenn er auf dem Boden ein himmelblauer Schuh herumtrippelte und seine Phantasie auf die Prinzessin einließ, die er sich vorgestellt hatte. Er gehörte zu ihr, war eines mit ihrem blauen und silbernen Gewand: sie war eine Prinzessin, Gefahren umgaben sie, ein Zwerghaufen nahm sie auf, Stimmen tönten aus den Zweigen; aus Früchten, die von Affen hergerollt wurden, sprangen holdselige Kinder, lachten. Die Prinzessin sang, Hanswurst war ihr nahe und dort, nicht weit fern, aber es war nicht das zweischneidige Schwert, das durch

le drang, von zarter Wollust und unmöglicher Sehnsucht bis zu Weinen, Bangen und Beglückungen, wenn der blaue Schuh allein unter dem Vorhang war.«

Eine dramatische Episode, die Andreas Ferschengelder auf der Reise in den Kärntner Bergen erlebte, gibt den Auftakt zu seinen venezianischen Abenteuern. Er wird auf einem Bauernhof, auf den ihn ein Schurke, der sich als Diener anbietet, lockt, um sein Pferd und einen großen Teil seines Geldes geprellt. Zugleich wird ihm aber durch die Begegnung mit der schönen Haustochter Romana Finazzi ein erstes Liebeserleben zuteil, das zu dem wilden Handel, in den der Kavalier verstrickt wird, seltsam kontrastiert. Der Städter erhält anderseits eine Ahnung vom Leid der Kreatur, da er vor dem Hofhund steht, den sein Diener Gotthilf erschlagen. Und dies Motiv ist für den Roman Hofmannsthals ebenso bezeichnend wie die Theatersphäre: »Zwischen ihm und dem toten Hund war was, er wußte nicht was, so auch zwischen ihm und Gotthilf, der schuld an dem Tod des Tieres war; anderseits zwischen dem Hofhund und jedem anderen. Das lief alles so hin und her, daraus spann sich eine Welt, die hinter der wirklichen war und nicht so leer und öd als die.«

Von diesem nachgelassenen Roman Hofmannsthals erscheinen zunächst die Anfangskapitel in der neuen Zweimonatsschrift »Corona« im Verlag der Bremer Presse in München, dem der Dichter zeit seines Lebens nahe stand. Es ist zu erwarten, daß die Dichtung im Herbste vollständig vorliegen wird.

(Neues Wiener Journal, Nr. 13.190, Sonntag, 10. August 1930, S. 13)

15. August 1930, Arthur Schnitzler an Suzanne Clauer

Lese das nachgelassene Romanfragment von Hofmannsthal. Wunderbar, trotz allerlei Maria Theresianischer und Theresianischer Versnobtheit. *Der* war ein Dichter – und ob nun A.S. als N.1 oder N. 2 klassifiziert wird, ist ziemlich egal...

(Arthur Schnitzler, Briefe 1913–1931, hrsg. von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main 1984, S. 702)

19. August 1930, Arthur Schnitzler, Tagebuch

Las das nachgelassene Romanfragment Hugo in der Corona. Ironisch geniales, und doch tief versnobt. – Der größte Dichter seiner Zeit ist mit ihm dahin.

(Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1927–1930*, hrsg. von Werner Welzig 1997, S. 360)

November 1930, Rudolf Borchardt an Rudolf Alexander Schröder

Den Roman wirst du genossen haben wie ich, obwohl an ihm die Erkennbarkeit bleibt, wie seine Kinder im dritten Gestationsmonat entstehen. Der erste Teil hat Stiftersche Residualtöne, die er zweifellos geblasen hätte, der zweite erlahmt natürlich deutlich – »natürlich«, sage ich, weil er die Gründe des Liegenbleibens und nicht Weißchens in sich enthält. Wie immer wenn die Inspiration ihn verdrängt, drängen sich in den Phantasieverlauf der Entwicklung stattdessen Motive aus früheren Conceptionen ein und führen zum Abschluß des Organismus, so ist hier das Durcheinander der Frauen in der Mutter und das quer durch die Pergola blickende Mädchen die Mutter alter Nervenquälereien aus der Geschichte der 672. Nacht – man ist weiter gewachsen wie »Narben an dem Leib von Kindern«. Das sind Stellen und Situationen von einzigster Schönheit, wie der Schluss des Kärtner Kapitels, die Szene zwischen dem wirtschaftlichen Conduaten, dem Heldenvater und dem jungen Burschen. Die letzte Tête-à-tête-Szene dagegen das skurril-biographische Durcheinander aus eigenen Erfahrungen – so haben seine selbsterlebten täuschend schweigmütig hilflosen Liebesszenen ausgehen – da hat er die Erfahrungen verloren und würde das auch nie gedruckt haben. Man müßte Skizzen und Entwürfe dazu haben, um zu einem Bilde zu gelangen.

(Publikation mit freundlicher Erlaubnis von Cornelius Borchardt; die Ausgabe erscheint im 2. Band des Briefwechsels Borchardt-Schröder in Borchardts Nachlaß, »Gesammelten Briefen«, Edition Tenschert)

10. Dezember 1930, Stefan Zweig an Otto Heuschele

Ihren Hofmannsthal habe ich mit sehr viel Freude gelesen... Gerade heute war es notwendig, das Edle dieser Erscheinung der Geschäftigkeit des Literarischen gegenüberzustellen. Was ich gern über Hofmannsthal noch schriebe, muß ich mir versagen. Ich möchte gern die Tragödie seines Daseins darstellen, das Wissen um das Allerhöchste, das Nahekommen im Werke und einen geheimnisvollen Mangel an letzter Kraft, ein Werk großen Umfangs zu vollenden. Der »Tod des Tizian« sollte ja ein Weltwerk sein und blieb in diesem Fragment im neunzehnten Jahrhundert stecken. Der letzte Roman wieder, den Sie in der »Corona« gelesen haben, beginnt so herrlich wie kein deutsches Prosawerk, und dann kam immer jene Schwäche der Nerven, jene merkwürdige Angst in ihm, jene Unruhe, sich rasch wieder etwas Leichterem, Näherem, Handgreiflicherem zuzuwenden, und all das wirkte zusammen zu einer tragischen Unzufriedenheit im Menschen, in dem doch der Genius deutlicher da war, als in irgendeinem anderen unserer Zeit.

(Stefan Zweig, Briefe an Freunde, hrsg. von Richard Friedenthal. Frankfurt am Main 1978, S. 210f.)

Dezember 1930, Gerhard Masur⁶

Ein Fragment

In keinem anderen Volke ist das Verhältnis der empfangenden Geister zu den schöpferischen Genien in gleichem Maße undurchdringlich, beunruhigend und verwirrend wie in dem deutschen. Man wäre versucht, es als völlig gestört zu bezeichnen, widersprüche dem nicht die emphatische Resonanz, die ergiebige Naturen noch immer in kleinen Zirkeln und Cönakeln finden, die mit um so demütigerem Aufblick ihr Gesicht dem Höheren zugewandt halten, als der große Widerhall der Gesamtheit fehlt. Denn jenes einhellige Echo der Nation,

⁶ 17. 9. 1901 (Berlin) – 21. 6. 1975 (Lynchburg, Virginia, USA) Professuren in USA und Kolumbien, Emeritus der Universität Berlin, Publikationen zur Geistesgeschichte Europas und Latein-Amerikas.

man wird es sich nicht verbergen können, ist nie und nirgends zu hören, und die Addition der unzähligen in den Raum verstreuten Stimmen ohne Zusammenhang, ohne Kontinuität der gesellschaftlichen und gesinnungsmäßigen Voraussetzungen bringt wiederum Dissonanzen hervor, deren Auflösung in dem befreidenden Ausklang der Melodie man vergebens erwartet.

Gibt es in diesem Volk noch eine Hierarchie der Geister, kann man die Ränge und Grade, nach denen es sich und seine Führer aufstellen, irgend an seiner Verhaltung ablesen? Wer getraut sich, das Diagramm der Bewegung zu zeichnen, mit dem der nationale Charakter des Volkes in seiner fieberischen Existenz ein- und ausatmet; wer kann uns sagen, daß wir sagen nicht die Konstante, aber auch nur die Dominante, die Hin und Her von Produktivität und Rezeptivität festzuhalten, auszusprechen? Ein öffentlicher Geist, der Beziehungen von Staat, Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft regulativ durchwaltet, kann man gern anzutreffen. Die englische Gesellschaft ist in so hohem Maße eine political society, daß das literarische Ereignis seine höchste Anerkennung in der Beachtung durch die politischen Repräsentanten dieser Gesellschaft findet; die französische so sehr intellektuelle Gesellschaft, daß die politische Leistung ihre Würdigung auch im literarischen Bereich erstrebt. Der Premierminister spricht auf dem Rednerpult für Margret Kennedy, und Poincaré wird Mitglied der Akademie.

In Deutschland fehlt nicht nur diese öffentliche, es fehlt auch die heime Konkordanz der Geister. Die allgemeine Resonanz ist verschwunden, und das in tausend insulare Gruppen zerspellte Sonderturnen der pendenter Gemeinden vermag sie nicht zu ersetzen. Dies Land, das bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts seine geistige Vergangenheit von einem homogenen »Adel der Bildung« erhielt, wie es Tröstliche nannte, bietet heute selbst dem von innen nach außen drängenden Blick ein kaum zu durchdringendes Wirrsal. Wer aber als Leser von außen nach innen zu spähen sucht, der muß völlig verzweigt sein, um dem geistigen Leben der Nation mehr zu sehen, als die legende Anarchie und das organisierte Chaos. Denn wie anders soll man diesen Zustand benennen, in dem die Börsen und Häfen, die Märkte und Umschlageplätze des geistigen Lebens bis in jeden Winde-

Radio, Presse und Buch erfüllt sind, von dem Lärm der Ephemeriden, während die Stimme des Dichters verhallt wie der Ruf des Irren in seiner Zelle. Die Nation schützt ihre Ohren mit schalldichten Wänden vor jeder Lautwerdung ursprünglicher dichterischer Substanz. Das Volk ohne politischen Lebensraum ist seit langem ein Volk ohne gemeinsam geistigen Lebensraum; und die Frage ist nur, wie lange es atmen kann unter diesem entgötterten Himmel. Ein tragisches Symptom für diesen Destruktionsprozeß ist es, daß der Dichter, dessen letzte Bemühungen der Sicherung oder wahrer der Restauration des geistigen Lebensraumes der Nation gegolten haben, daß Hugo von Hofmannsthals Gestalt und Gedächtnis in diesen Substanzschwund verstrickt worden ist.

Seitdem dies Leben, das eine unaufhörliche Begegnung mit dem Tode war, in die Knie brach und sich ein Schicksal von so unsagbarer Schwermut vollendete, als hätte es der orphische Mund des Dichters selbst geformt, ist seine Figur der Erinnerung der Nachlebenden wie entrückt. Die Presse ehrte den Toten mit Abschriften des Artikels »Aesthet« aus dem literarischen Vokabularium; die Revuen nahmen von ihm mit respektvollen Reminiszenzen Abschied, und die Bühne stand leer. Die Stimme Rudolph Borchardts, des Wächters sehr hoch auf der Zinne, die liebend, beschwörend und zürnend die Auffüllung des Vakuums zu erzwingen suchte, blieb ohne Antwort. Wir klagen nicht an, denn was frommt eine Anklage ohne Richter; wir bedauern es nicht einmal, denn wen oder was sollte man bedauern; wir stellen nur fest. Uns ist nicht bange um das Schicksal der Poesie. Die Dichtung Hofmannsthals ist heute so gewiß in den Händen der Jugend, wie sie es immer war seit dem Tag ihres Erscheinens. Sie ist so unzerstörbar wie die Kleists oder Hölderlins. Aber dies genügt uns nicht. Hofmannsthals Vermächtnis ist seit seiner Münchener Rede die schöpferische Erneuerung des geistigen Lebensraumes der Nation, in dem Vergangenheit lebendig, die Gegenwart vorausbeständig und jeder Augenblick ewig ist. Ihm selbst dort Rang und Stand zu sichern, ist die geringste Verpflichtung seiner Hinterlassenschaft. Wir sind auf den Einwand gefaßt, daß ein Lautloswerden der Zeit an ihrem Dichter diesem selbst zur Last fallen müsse, der es nicht verstanden hätte, ihre von Krise zu Krise taumelnde Existenz lebendig anzusprechen

und aufzuröhren. Daß dem nicht so ist, daß nicht der Dichter sondern die Zeitgenossenschaft blind geworden war, dokumentiert posthum ein aus dem Nachlaß Hofmannsthals herausgegebenes Manuskript. Aus Hofmannsthals Papieren waren bisher eine dichte, aphoristische Aufzeichnungen und der Entwurf zu einer Novelle bekannt geworden; wichtige, zum Teil kostliche Bekunde seines Dichtertummes, seiner noblen Seelenhaltung in ihrer sinnlichen Verbindung von Tiefe und Weltläufigkeit. Doch war darunter noch etwas, was sich nicht dem Charakter eines uns seit langem vertrauten Romances ohne Zwang und ohne Überraschung einordnete. Anders als mit dem hier verhandelten Fragment. Schon daß es ein Roman ist, weist ihm in Hofmannsthals Opus, in dem das Epische nur einen schmalen Raum für sich beanspruchte, eine besondere Rolle zu. Noch freilich hebt es seine strukturelle Einzigartigkeit durch die Verengung geläufiger Betrachtung heraus und verpflichtet uns, eine unvergleichliche Schöpfung zu sehen.

Nur in einem schließt dieser Roman dicht mit Hofmannsthal's Produktion auf. Sein Geschehen spielt unter den steinernen Lauben Venedig. Man weiß, daß Hofmannsthals venezianisches Erleben, seit der allmählich konventionell gewordenen Südsehnsucht des klassischen Menschen liegt. Venedig war Hofmannsthal viel mehr als Zugeborene als eine erwählte Heimat. Das italienische Blut des Autors wird dabei nicht weniger mitgesprochen haben als das uralte reich-habsburgische Verlangen, Fuß zu fassen im venezianischen Raum.

Hofmannsthal hat uns mit Luft und Duft zugleich die geschichtliche Schicht dieses wunderbaren Staatengebildes gegeben: das Venedig der Spätrenaissance im »Tod des Tizian«, im »Geretteten Venedig«, seine Verkettung in die politischen Machtkämpfe der beginnenden Gegenreformation, das machtlose, in Spiel und Galanterie versetzende Gemeinwesen des 18. Jahrhunderts, das Venedig Tiepolos und Canalettos in »Der Abenteurer und die Sängerin«. Nur von dem romantischen Venedig der Byron und Platen, der Wagner und Schiller, der Musset und Gautier, der Whistler und Monet hat er sich begreiflicherweise ferngehalten. Auch der jetzt veröffentlichte Roman ist ein Roman des 18. Jahrhunderts; aber mit tieferen Tinten und sättigteren Farben als »Der Abenteurer und die Sängerin«, um nur einen

als an die Veduten Canalettos denkt man wohl an Guardis Galakonzert. Dies ist der Hergang:

Am 17. September 1778 findet sich der junge Herr Andreas von Ferschengelder in Venedig auf einem verlassenen Platz. Es ist zwischen Nacht und Morgen; Andreas weiß nichts vom Ort und wenig von der Sprache, so ist er ratlos, wie er sich eine Unterkunft verschaffen soll. Schließlich tritt er auf einen Mann in schwarzem Mantel und Halbmaske zu, der den Platz überquert, um ihn nach einem Logierhaus zu fragen. Der Angesprochene ist ganz zu seinen Diensten; aber während er sich nähert, bemerkt Andreas, daß er unter dem Mantel im bloßen Hemd ist. Verwirrt bittet er ihn, sich nicht aufzuhalten. Aber der fremde Herr weiß eine Wohnung bei einer gräflichen Familie, deren eine Tochter außer Hause ist. Andreas kann nicht mehr ablehnen, der Kavalier selbst bringt ihn hin. Zwar ist der Graf nicht zu Hause – er besorgt die Einkäufe für die Küche – aber die Gräfin, die gerade ihre Tochter Zustina frisiert, ist bald mit Andreas einig. Er zieht das Zimmer der älteren Tochter Nina, wo er auf seinem Bett einen jungen kranken Maler findet, der ihm, bevor er das Gemach räumt, über alles und jedes Auskunft gibt. Andreas erfährt, daß der Maskierte ein verzweifelter Hasardeur ist, der alles bis aufs Hemd verspielt, er hört von Kaffeehäusern, Theatern und Kommissionen, von Geld und nochmal von Geld, und findet sich schließlich bei Anbruch des Tages, der mit einem leisen Geruch von Algen und Meer in das Zimmer dringt, allein.

Seltsames Durcheinander von Noblesse und Deklassiertheit, patriarchischer Ordnung und plebejischem Verkommenheit. Andreas überdenkt seine Lage, er zählt sein Geld: hat er sich wieder durch Schwäche, Höflichkeit und Takt düpieren lassen wie am Beginn dieser seiner ersten Reise? Und schamhaft steigt von neuem in ihm die Erinnerung an jenen schurkischen Bedienten auf, den er sich in einem Anfall von Eitelkeit und Nachgiebigkeit hat bereden lassen, zu mieten. Er sieht ihn neben sich traben, er hört aufs neue die brünstigen Reden des ekelhaften Viehes und sieht sich mit ihm einreiten auf dem Gehöft im Kärntnischen, auf dem sie zur Nacht bleiben wollen. Wieder erblickt er die Gesichter des Bauern und seiner Frau, des Großknechts und der Magd, sieht sich selbst zwischen ihnen und über allem strah-

lend wie ein Gestirn das Mädchen Romana, die Tochter des ...
Die Erinnerung an sie ist in ihn eingebrannt; nichts was sie
oder getan, kann er je vergessen, noch das Verlangen auslöschen.
ihren Lippen, den ersten Frauenlippen, die der Zweiundzwanzigste
ge berührt hat. »Die waren von leuchtendem durchsichtigem
rot, und ihre eifrig arglosen Reden kamen dazwischen heraus von
Feuerluft, in der ihre Seele hervorschlug.« Und wieder steigt
Nacht vor ihm, da er von Lärm und Brandgeruch aus seinen
Träumen auffährt, und unten den ganzen Hof schon wach findet,
die gefesselte Magd, die der Bediente an das brennende Bett
den, während er selbst mit Andreas' Pferd und der Hälfte seines
des, das im Sattel eingenäht war, auf und davon ist. Jede Minut
ser Tage ist Andreas gegenwärtig, die er beschämmt und verspielt
auf dem Bauernhof hat zubringen müssen, bis ihn ein Fuhrmann
hinab ins Venezianische genommen, immer in selig unseligen
ken an das Mädchen Romana, die ihn nur im Aufbruch noch
geküßt hat, und von der ihm nichts geblieben ist als ein Endo-
berner Kette, und doch alles, ein heiliges, völlig unzerstörbares
tum.

So findet er sich nun hier in Venedig in diesem fragwürdigen
se, über das er keine Klarheit gewinnen kann, nicht als er die reiche
Zustina sieht und spricht, nicht als ihn der Vater mit einer m
matischen Rede auf die Tugend seiner Tochter begrüßt, oder
Racine sein könnte, nicht als er beim Wege ins Kaffeehaus ver-
jungen Maler erfährt, daß jenes kindliche Mädchen der erste Preis
einer Lotterie ist, die die Familie veranstaltet, um wieder zu Geld
kommen. Völlig benommen hört Andreas dies Ungewöhnliche
Unbegreifliche mit an, läßt sich von der älteren Schwester Nina
den reichen Herren erzählen, die sie umgieren, findet im Kaffeehaus
unter all dem Fremden, das ihn erregt, die Figur eines Maltheser
von so unnachahmlicher Vornehmheit, daß er der Versuch
liegt, eine flüchtige Bekanntschaft zu suchen und zu finden.
schon drängt der Maler, ihn bei Nina einzuführen. Sie gehen unter
Hause angelangt, eilt er voraus, Andreas anzukündigen. Andreas
allein auf einem kleinen Platz vor einer Kirche. Er tritt in die
und sieht plötzlich neben sich eine junge Frau, die auf unerkennbare
Weise hereingekommen ist und ihn unverwandt mit ängstlichen

nung ansicht. Wie er die Kirche verläßt, eilt eine junge, hübsche Person – ist es die gleiche? – dicht an ihm vorüber, nun ohne Kopftuch, frech und fast dirnenhaft. Er wendet sich ab und tritt in jenes Haus, in dem, wie er glaubt, der Maler verschwunden ist. Er kommt in einen kleinen Hof, der ganz von Weinlaub überrankt ist, und in den nach Art der italienischen Vigne die Traube hineinhängt. »An einer Stelle war in dem Rebendach eine Lücke, groß genug, um ein Kind durchklettern zu lassen. Von hier aus fiel der Abglanz des strahlenden Drobens in den Raum und die schöne Form der Weinblätter zeichnete sich scharf auf dem Ziegelboden ab. Der nicht große Raum, halb Saal, halb Garten, war erfüllt von lauter Wärme und Traubenduft und tiefer Stille.« Und plötzlich sieht Andreas in jener Lücke über sich mit schwarzen Augen und dunklen Locken das Gesicht jener Frau aus der Kirche, die sich mit blutenden Fingern einen Atemzug lang über dem zerbrechlichen Lattendach hält und sogleich verschwindet. Er eilt in das Nebenhaus, sie, die ihn sucht und doch vor ihm zu fliehen scheint, einzufangen. Da steht der Maler vor ihm, ihn endlich zu Nina zu führen. Andreas folgt ihm, und während er allein und verzaubert vor ihr steht und zu ihr spricht, jagt die unabsehbare Fülle der Erlebnisse noch einmal durch ihn hindurch. Der Bediente, Romana, die Gestalt in der Kirche und über ihm im Hof, diese seltsame Familie, die merkwürdigen Umstände, in denen hier alles zu leben scheint. Er hält Ninas Hand, ihre Augen verschleiern sich, die Lippe hebt sich ihm entgegen; aber er wagt nicht zu fassen, was so einfach und nah ist, und hat Abschied genommen, ohne zu wissen wie.

So viel von den Geschehnissen des Romans, der hier abbricht. Sie in Andeutung zu geben selbst auf die Gefahr hin, statt eines blühenden Gewächses voller Farbe und Frische nur den Umriß des Herbariums in der Hand zu halten, sie wenigstens anzudeuten, war unerlässlich, weil dieser Roman nicht ablösbar ist von seinem Geschehen, weil er keine Fabel hat und keine Einkleidung, sondern diese Ereignisse in der jähn Dringlichkeit ihres Wechsels selbst ist, weil er keine Hintergründe hat als die er mitgibt, und keinen Sinn, als der sich seinem Helden im Geschehen selbst offenbart. Und so ständen wir denn vor der Schulfrage, wie man dies einzigartige Fragment zu rangieren hätte, und nach dem Genus, das es zu erfüllen trachtet. Der Dichter wollte in ihm Jugend und Lebenskrise eines jungen Oesterreichers auf der

Reise nach Toscana geben, und die Etikette Entwicklungsroman ist sehr nahe. Aber ihn in die Reihe zu stellen, die vom Agathon bis zum Meister, Sternbald zu dem Titan und dem Nachsommer, wird schon die oberflächliche Lektüre verbieten. Ein Entwicklungsroman vielleicht, ein Bildungsroman gewiß nicht! Hier fehlt die dantisch pädagogische Leitung, halb Loge und halb Vorsehung, die Helden des deutschen Bildungsromans am Ende zu sich bringt. Hier weht auch nicht die bürgerliche Luft der deutschsprachigen Kultur des frühen 19. Jahrhunderts, sondern die aristokratische französischen ancien régime. Hier knüpft das Abenteuer und die Reise selbst den Grund für das Gewirk des Lebens, Zufall und Notwendigkeit, Bestimmung und Laune fliegen, ineinander verschlungen, vorbei. Aber auch das Schema des Reiseromans versagt, auf das Hofmannsthal angewandt. Die Engländer haben mit ihrer planetarischen Erkundung zugleich den Reiz der Reise entdeckt, Swift, Defoe, Byron und endlich Conrad sind die klassischen Repräsentanten dieses Typus. Aber weder mit dem pathetisch frechen Gesang des Ritter Harold noch mit der wunderbaren Entrückung in die tropischen Paradiese des Empire bei Conrad hat Hofmannsthal etwas zu schaffen, wenig wie mit Sternes *Sentimental Journey*. Sterne hat in diesem vergleichlichen Buch eine Metaphysik jenes Zufalls gegeben, die heißt, mit dem ganzen Auf und Ab von Bequemlichkeit und Unbequemlichkeit, Wechsel der Betten, Städte und Menschen, die Freunde und Herren begonnener und verlorener Bekanntschaften, all dem Hintergrund einer in sich beruhenden sozialen und ökologischen Welt, in die der gefährdete Reisende jeden Augenblick zurückkehren kann. Bei Hofmannsthal gibt es kein Zurück. André Gide ist für immer bestimmt durch diese Reise, es ist die Krise, in die seine Existenz zu sich selbst durchbricht. Und darum ist das, was Hofmannsthal gibt, auch mehr als die zauberhafte Schilderung der Melancholie des Reisens bei Flaubert; und mehr als die Trostlosigkeit des einsamen Seelen Baudelaires, die hinter jeder Ferne nur sich selbst und ihrer Leere begegnet. Und ist anderes und mehr als die Erneuerung des Abenteurerromans durch André Gide. Denn hier ist Reisen mehr als Reise. Hier ist Abenteuer und mehr als Abenteuer. Hier ist durch all den farbigen Glanz hindurch eine Seele, die sich in einem Nu der Welt entfaltet, ein Knabe, der in seine Jahre kommt. Und

alles nicht getrennt, als wäre das eine hier und das andere dort und als käme es zueinander, sondern es bricht aus einem Keim an das Licht. Das Abenteuer ist nur in der Seele dieses Knaben. Was wären ohne ihn dieser Bediente, diese Familie und die Frauen, an denen er vorbereitet, was wären sie ohne diesen »schaffenden Spiegel«, der sie auffängt. Nur in ihm sind sie wunderbar, aber darum sind sie es auch in Wirklichkeit. Es ist das Einzigartige an diesem Fragment, wie die zwei getrennten literarischen Gattungen des Entwicklungsromans und des Abenteurerromans aufgeschmolzen werden zu einem neuen Unerhörten, was jenseits der Gattungen steht, der individuellen Schöpfung des Genies, das sich selbst und uns mit sich in ihr dartut. Denn während wir mit einer kaum bezähmbaren Hast ihm folgen, erkennen wir uns selbst in dieser Reise mit einem Gemisch aus Rührung und Erregung. Ja, dies ist der Aufbruch, noch verstrickt in alle süßen Gewohnheiten der Kindheit, dies ist der erste Irrtum mit seiner schweren Kette von Fehlern im Gefolge. Ja dies ist alles so, wie es war, wundersam zwischen Traum und Realität hin- und herfahrend, gespeist mit allen Farben des Verlangens, der Zagheit, der Scheu, des Übermuts und der Begierde. Und es ist das Außerordentliche dieses Werkes – was freilich nur in genauer Analyse des Stils zu erweisen wäre –, wie dies in der Erzählung gegeben ist, die kein subjektivistischer Bericht des Helden, sondern distanzierte Deskription ist, wie jede Schranke zwischen Objekt und Subjekt gefallen scheint, wie alles für sich dasteht und doch nur so, wie es sich in dem Herzen von Andreas aufrichtet, die Farben wechselt und die Gestalten, dasselbe ist und ein anderes, kaum weiß man wie. Und wie durch allen Kreis des Geheimnisvollen hindurch die Seele im Kern wächst, sich ausbreitet und entfaltet, weil sie es ja selbst ist, die das Abenteuer schafft und in ihm sich findet.

Hier und heute ist nicht der Ort, der Bedeutung dieses Werkes für Hofmannsthals Produktion nachzuspüren, noch den Bogen zu ziehen, unter dem Andreas sich mit seinen Brüdern begegnen wird. Es ist ein Torso, und nichts ist schwerer abzuschätzen, als ein Gebilde, das halb schon Erfüllung und halb nur Versprechen ist. Denn soviel ist richtig, es ist Fragment nicht nur darin, daß die Erzählung abbricht und (nach der Meinung der Herausgeber) etwa nur ein Viertel des beabsichtigten Umfangs vorliegt. Es ist Fragment auch in Form und Sprache. Was wir besitzen ist unzweifelhaft eine nur wenig bearbeitete Nieder-

schrift, die mit ihrer starken österreichischen Dialektfärbung Dichter selbst nicht Genüge getan hätte. Ein geübtes Ohr wird die Stellen finden, wo er jetzt ein Wort, da eine Passage gewollt hätte, Uebergänge verschliffen und anderes stärker verklammerte. Er hat es nicht vollendet, die Skizze beiseite gestellt, und die Dichtung ist um einen Roman, die Literatur um eine Entwicklung ihrer Formwelt durch eine neue Gattung ärmer.

Es ist ein Fragment geblieben, und nun liegt es jedem ob, es zu Ende zu dichten. Vielleicht, daß die Philologen aus Hofmanns Noten und Notizen noch einiges ergänzen können, den Kreis weiter zu schließen. Der Dichter wollte dem Roman unter anderem auch den Namen geben: Andreas oder die Vereinigten. Und wer mag sich ausdenken, wie der Weg läuft, der von ihr fort zu einer Einführung führt und wunderbar verschlungen doch zu ihr zurückkehrt? Wird es sein, vor der er am Ende kniend spricht:

Trieben mich umher doch alle Winde,
sucht ich Geld und Ehr' auf jede Weise,
doch gesegnet, wenn am Schluß der Reise
ich das schöne Bildnis wiederfinde.

Die Zeiten sind vorbei, in denen die Nation die Gestalten der Lieder in ihr anonymes geheimnisvolles Leben zurücknahm, sie von Mund zu Mund weitergab, bis sie eines Tages von neuem an einen anderen kamen und ein anderes strahlenderes Leben gewannen. Und siehe, heute denn jeder, den es angeht, sie in die eigene Seele nehmen gewiß, wir werden ihn nicht vergessen, diesen herrlichen Charakterfiguren, den Spieler, den Bedienten, den Opernvater, Zustimmen man in der Lotterie gewinnen kann, den Maltheser, die Frau der Kirche und das Mädchen Romana. Und vor allem werden wir nicht vergessen, der den Reigen führt, den Knaben Andreas, der von neuem die wunderbaren Worte des Ariost begreifen gelehrte, die über diesem Roman stehen sollten, und mit denen wir für immer von ihm zurücktreten:

Es hat in unserer Mitte Zauberer und Zauberinnen, aber niemand weiß es.

(Preußische Jahrbücher CCXXII, 3, S. 266–273)

1931, *Walther Brecht*⁷

Ein Romanfragment Hofmannsthals

Daß der Roman ein großes geschlossenes Bild des Lebens, ja der Welt hinstellen solle, diese Grundüberzeugung leitete auch Hofmannsthal bei der Konzeption des Romans von der Bildungs- und Lebensreise des jungen Herrn von Ferschengelder. Es sollte ursprünglich wohl ein mäßiges, später ein umfangreiches Buch werden, sein Schauplatz ursprünglich das alte Wien und die in der Kulturatmosphäre des theresianischen Österreich dazugehörigen Länder – vor allem die Alpengegenden und Venedig, das ja immer eine Seelenheimat Hofmannsthals und ein Schauplatz seiner innerlichen Geschehnisse war. Wenn er später von diesem Plane sprach, so war es in den letzten Jahren nicht mehr das Österreich der großen Kaiserin, sondern das Wien und Österreich Metternichs, in das die Erlebnisse des jungen Ferschengelder hineingestellt werden sollten, und mit dem Hofmannsthal sich in ausführlichen Studien beschäftigte. Der Lebensraum des Helden war in der späteren Fassung so gewählt, daß das Österreich des 18. Jahrhunderts, das theresianische und josephinische, mit ihren eigentümlichen Kultursphären, noch gerade hineinscheinen sollten – Geburtsjahr also etwa 1790 –; dann sollte er die Weltkonstellation der eigentlich napoleonischen Zeit erleben, und in der darauffolgenden Restaurations- und Metternichperiode, anknüpfend an den Wiener Kongreß, im Verfolg einer frühbegonnenen diplomatischen Laufbahn in eine Reihe von Hauptstädten kommen, die für den Umkreis von Österreichs damaliger Weltgeltung bezeichnend waren. Er sollte Attaché bei der Gesandtschaft in Teheran sein, nach Konstantinopel, nach Ägypten kommen, auf diese Weise in seiner Person und seinen Erlebnissen die österreichischen Beziehungen nach der Levante darstellen und die Orientfrage zur Zeit Metternichs aufrollen; er sollte vor allem in diplomatischer Verwendung dann nach Italien gelangen, und die so verwickelte und gespannte Welt der Beziehungen Österreichs zu seinen italienischen Untertanen kennen lernen, die Sphäre

⁷ 31.8.1876 (Berlin) – 1.7.1950, Professor für deutsche Literatur in Posen, Wien, Breslau und – mit Unterstützung durch Hofmannsthal – auch in München, stand in Briefwechsel mit Hofmannsthal, der »Ad me ipsum« an ihn adressierte.

Mazzinis und der Karbonari mehr als berühren, die gesamte ische Freiheitsbewegung – bei einem irgendwie bedeutenden aber aus dem diplomatischen Dienst austreten und sich nach reich, zuerst aufs Land, dann nach Wien zurückziehen; auch die Frage sollte in irgendeiner Weise hineinspielen, etwa durch den, die der Held in diesem späteren Zeitpunkte unternahm. Auf Weise sollte das Gesamtgebilde Österreich, mehr noch kulturell politisch genommen, in seiner heute vielfach auch von Deutschen nicht mehr bekannten einstigen Geltung nach Osten, Süden, Westen, Norden, mehr noch seiner inneren Mächtigkeit und seinem eigentlichen Lebensstil nach, anschaulich und groß in Erscheinung treten.

Das einzige im Nachlaß aufgefundene größere und zusammenhängende Fragment des Romans, das uns jetzt im ersten und zweiten Teil der neuen Zeitschrift »Corona« (Verlag der Bremer Presse, Mühlhausen) vorliegt, stammt aus der früheren Schaffenszeit des Dichters, also aus den Jahren 1912 und 1913, und gehört der Zeit jenes ersten Planes an, der die Zukunft des Kaiserreichs zeigt. Das Fragment besteht aus zwei ineinander gewebten Teilen, jeder für sich eine vergleichliche Novelle. Der junge Kavalier kommt in Venedig auf den ersten Menschen, den er erblickt, fühlt er sich in Herzenshärte und Unerfahrenheit schon wie verpflichtet, lässt sich durch den sonderbaren Haushalt einer verarmten Adelsfamilie einquartieren und gerät sofort in ein Geflecht von menschlichen Beziehungen. Eine Art; augenblicklich wimmelt es um ihn von seltsamen, schönen, abstoßenden, lockenden und fragwürdigen Erscheinungen. In einer glatter Gemeinheit, häuslicher Misere, halbversteckter oder nahebreitmachender Gewinnsucht leuchtet von fern hohes Menschsein auf; und zuletzt tritt das Geheimnis selbst in der unaufgelösten Pelzgestalt eines rästelhaften Mädchens halb hervor, um sofort wieder unauffindbar zu verschwinden. In diesen verwirrten, echt venezianischen Morgen hinein tritt die Erinnerung an die ersten Reisetage ein in sich geschlossenes, reines Bild, das den späteren Erlebnissen einen Sinn und Hintergrund gibt: fröhlich-ernste Stille des kärntnerischen Bauernhofes, in dem Andreas Unterkunft gefunden hatte, feste Familie des Bauern aus adeligem Blut, das fromme Glück der Ehe, und vor allem die unbeschreiblich reine Gestalt der Tochter Romana sind für Andreas ein unvergängliches Erlebnis geworden.

aber durch den widerwärtigen Reitknecht, der sich dem unerfahrenen jungen Reisenden aufgedrängt, den er aus Schwäche mitgenommen hatte, ist Bosheit und Verderben in jenen Frieden eingedrungen, ohne daß Andreas es zu hindern vermochte. So ist er ungewollt mitschuldig geworden, und dies ganze Erlebnis hängt über ihm wie ein halb bedrückendes, halb beseligendes Schicksal.

Erst im letzten Moment hat sich ihm das Gefühl des Mädchens wortlos geoffenbart, und nun, während der Weiterreise, wird dem erschütterten Herzen des jungen Menschen der »glücklichste Augenblick« seines bisherigen Lebens: einer jener ahnungsvollen Zustände, in dem das Ganze der Welt, die Einheit alles Seins ihm blitzgleich offenbar wird, aus seinem Innern hervorgestiegen und zugleich in der umgebenden abendländischen Bergwelt verkörpert. Im Geiste »betete er mit Romana, und wie er hinübersah, ward er gewahr, daß der Berg nichts anderes war als sein Gebet«. Als höchstes Symbol dieses erkennenden Augenblicks schwebt, wie oft bei Hofmannsthal, ein herrlicher Vogel hoch oben im Licht, »der sah alles von dort wo er schwebte«, und Andreas fühlte »des Tieres höchste Gewalt und Gabe in seiner Seele fließen«.

Nur Bruchstücke eines Kleinods sind es, die wir in der Hand halten – aber sie sind so kostbar, daß sie den vollen Wert des ganzen Schatzes zu enthalten scheinen. Diese Stunde der Erhöhung im letzten Sonnenlicht des Alpentales ist der Brennpunkt, mit ihr haben wir den Schlüssel des Ganzen; nicht nur dessen was wir vom Roman besitzen, sondern sicherlich auch dessen, was er, mindestens nach dem ersten Plane, hätte werden sollen. Vom inneren Leben des Jünglings sollte die Welt wie aus einem Spiegel zurückgeworfen werden; andererseits die Welt von sich aus in breiter Schilderung in diesen Spiegel einfallen, aber beides nicht nur im üblichen technischen Sinne der Romanistik, sondern in darstellerischer Konsequenz einer tieferen Weltaufassung: Harmonie des Universums.

Im Erlebnis des Bauernhofs enthüllt sich, kunstvoll einfach, die Seele des Andreas: Unsicherheit, Lebensdurst und -angst in unnachahmlicher Mischung, dunkle Träume von eigener Schuld; das Symbol des Tieres kehrt wieder, dem er als Kind qualvollen Tod zugefügt; aber dieser schwarzen Seite des Lebens – »der Mond fiel stark durchs Fenster, alles zerschied sich in schwarz und Weiß« – tritt intensive

Glücksgewißheit gegenüber, im Anblick Romanas, im Vorgeinst anzugehören, im Miterleben guter Menschen, schöner, Zustände; in der eigenen Unschuld, Güte und Adeligkeit – alles sammelt sich in jenem kristallenen Augenblick »unsagbarer Weisheit« nach dem Abschied. Hier ist, das läßt sich angesichts formalen wie der ethischen Struktur Hofmannsthal'scher Gebrauchsgegenstände mit größter Wahrscheinlichkeit sagen, ein Grundmotiv angeschlagen, bis zum vermutlich krönenden Abschluß thematisch durchbohrt werden sollte.

Welche Fülle des Poetischen, welche Intensität wechselnd, aber nach dem sakralen Ausklang der Bergreise dann in den Kapitel, in Venedig! Wie unvergänglich die seltsamen, spannenden Gestalten! Doch fast mehr noch als die Menschen im Raum: diese Kanäle, kleinen Plätze, Brücken und Brückchen, innere der Kirche, des Hauses, des rebenberankten Hofes, in Unbekannte für einen Moment von oben hineinschaut – und dem allen fließt die Zeit; früheste Kindheit, späte Zukunft verschmelzen, begegnen einander in schneidender Schärfe, und doch noch traumhaft ungewissen Dämmergefühls der Jugend, im Erleben gegenwärtigen Augenblicks. Und alles führt ins Geheimnis. Ein Symbol der Rätselhaftigkeit des Seins überhaupt ist die rätselhafte junge Venezianerin, von der man nicht weiß: Ist sie ehrliche, Verzweifelte, wie zuerst in der Kirche, oder eine leidenschaftliche Liebende, ja frech und heiß sich Hinbietende, wie anschließend? Oder ist es vielleicht nicht eine, sondern zwei?

Erst geschaut, im Traum schon halb besessen, vergeblich gesucht und alle Plätze leer – aber nicht für immer, nicht für immer das Spiel des Lebens kann nicht überraschender, in aller Folgekeit; nicht wahrscheinlicher, bei aller Unwahrscheinlichkeit; nie so reich berückender und märchenhafter, bei aller tiefen Einfühlung nicht venezianischer gespielt werden, als in dem »Venezianische Leben des Herrn von Ferschengelder«.

M

(Süddeutsche Monatshefte XXVIII, Heft 6, S. 455f.)

Juli 1931, Efraim Frisch,⁸ Die Berührung der Sphären

Er erlebt das Schicksal eines zwischen zwei durch einen gewaltigen Einsturz getrennten Epochen Leben und Wirkenden nicht passiv; wenn es auch so scheint. Er hat schon früher, trotz allem Unbehagen am formlosen Neudeutschen, trotz des Mangels an Ganzheit, den er an ihm sah, seine Zuversicht in das Element des Werdens gesetzt, in das Schöpferische, das er im Wunder der Sprache pries, in das er sein Barock und sein Universales hineindeutete. In einer persönlichen Äußerung kam es zum Ausdruck, daß er von einem gewissen Zeitpunkt an nicht mehr auf Wirkung in die »Welt« rechnete, sondern seinen ganzen Willen auf die »Sprache« wandte, wie er sagte, von deren Kontinuität ihm mehr abzuhängen schien als von einer Kritik ephemerer neuer Versuche, die er übersah. In solchem Sinne ist sein nachgelassenes Romanfragment, ein unvergleichliches Stück deutscher Prosaerzählung, zu werten und seine Mitarbeit an den »Neuen deutschen Beiträgen« und an dem musterhaften »Lesebuch« zu verstehen, deren Vorreden wir hier abgedruckt finden.

(Nach dem Wiederabdruck der Rezension in: Hofmannsthal-Blätter 5, 1970, S. 372; Erstdruck: Europäische Revue, 7. Jahr, Heft 7, Juli 1931, S. 550–552)

20. Mai 1932, Heinrich Zimmer an Herbert Steiner

Diese Ferienwochen habe ich benutzt, die Notizen zum Romanfragment in eine gewisse Ordnung zu bringen [...]. Das sind wirklich »die schwebenden unbeschwerden Abgründe des Lebens« – so geheimnisvoll wie klar; voll Persönlichstem und ganz detachiert vom Ego, ganz in den Gestalten (Malteser u. Maria), hier tut sich das arcanum seiner seltenen Erscheinung wunderbar auf. [...]

(Maya Rauch und Werner Volke, »Anruf und Gegenruf«. Briefe und Dokumente zur Edition der »Nachlese der Gedichte« Hugo von Hofmannsthals von Heinrich Zimmer, Max Mell, Max Kommerell und Karl Wolfskehl, in: Hofmannsthal-Blätter 41/42, 1991/92, S. 5–49, S. 6)

⁸ 1.3.1873 (Styri, Galizien) – 26. 11. 1942 (Ascona, Schweiz), Essayist, Romancier und Übersetzer, Herausgeber des »Neuen Merkur«, Dramaturg bei Max Reinhardt.

Sommer 1932, Jakob Wassermann

Nachwort

Wenn mich die Erinnerung nicht trügt, war es im Jahr 1907, Hofmannsthal zum erstenmal von dem Projekt des Andreas-Hofer erzählte, und schon wenige Wochen später las er mir das Kärt sche Kapitel vor. Ich war sehr betroffen davon; da er von Prosaversuchen immer nur mit Zaghaftigkeit gesprochen hatte, als ob er sich damit auf ein ihm fremdes Gebiet wage, dessen Geheimnisse erst noch zu erforschen wären, überraschten mich die Bestim mungen des Tons, der hinreißende Rhythmus und die Größe der Ansprüche umso mehr. Ich hielt mit meiner Meinung nicht zurück; er, er war befeuert, da ja seine wunderbare Bescheidenheit den geringschätzigen Spruch dankbar aufnahm, versprach mir mit dem Eifer, den ein Schüler dem Lehrer bezeigt, sich von nun an fleißig an das Werk zu wenden. In seiner Freundlichkeit betrachtete er mich als kompetenten jungen Schriftsteller, der sich mit dem großen Geschäft des Lernens und mein Gemachtes gelten zu lassen und mein Urteil in mancher Beziehung als richtunggebend anzunehmen. Und mir wieder lag es nahe, daß er sich dieser Arbeit widme und sie beende. Er war so von der Arbeit verstrickt, ein halbes Dutzend Pläne besetzten ihn gleichzeitig, er bisweilen in eine nervöse Ratlosigkeit geriet und die Fülle der Gedanken und Einfälle gebungen seinen überreichen Geist ständig mit einer Art von Angst und Verzweiflung, von erschrockenem Stocken bedrohte; neben einer Unzahl dramatischen Vorwürfen, mit denen er verliebt und unverblümmt enthusiastisch spielte (zum Beispiel einer Semiramis), und an einer Ausgestaltung ihn zuletzt das bedrückende Gefühl hinderte, daß sie eine lebendige Bühne für sie da sei, war es das theatralische Geschäft, die glühende Interesse am Theater als Anstalt, das ihn immer wieder von seinen Gebilden abzog; so hoffte ich, das erzählerische Werk könnte ihm ein sammelnder Mittelpunkt sein, ruhender Pol. Auch wenn ich die Bedeutsamkeit der Vision von vornherein klar; ich sah etwas, was ich später einen österreichischen Wilhelm Meister entstehen sah.

Allein die Arbeit machte von einer gewissen Zeit ab keine Fortschritte mehr. Wir nannten sie kurzweg den »Roman«, und während ich ihn ungeduldig fragte, was er daran gefördert habe, wich er aus.

erklärte, er müsse auf die günstige Stunde warten, alles hänge, bei diesem Stoff mehr als bei jedem andern, von der Gunst der Stunde ab. Ich war nicht der Ansicht. Ich setzte ihm auseinander (was er freilich ohnehin wußte, mit allen Disziplinen der Kunst vertraut wie keiner sonst), daß es sich beim Erzählerischen, anders als beim Dramatischen, um die tägliche kleine Geduld, nicht um die günstige, sondern um die wiederkehrende Stunde handle. Er räumte es ein; er wünschte, er könne solche Beharrlichkeit üben; er klagte sein widerspenstiges Temperament an, die Stückhaftigkeit seiner Inspirationen und zudem die Hindernisse, die ihm seine Physis in den Weg legte. Alles wahr. So sprachen wir Sommer für Sommer, Herbst für Herbst vom »Roman«, wie man von einem wichtigen, aber ungesicherten Unternehmen spricht; manche Figuren und Motive wurden in unsern Gesprächen zu Schlüsselbegriffen; der Malteser, immer wieder *der* als zentrale Erscheinung; die Doppelheit der Maria, überhaupt das Problem des doppelten Ichs. Als ich ihn zu bewegen suchte, Venedig als Schauplatz aufzugeben, da es mir zu sehr Kulisse zu sein schien (eine Torheit; ich verstand damals noch nicht den Symbolgehalt dieser Raumfestsetzung, vor allem nicht die geschichtliche österreichische Zugehörigkeit und die Möglichkeit dostojevskihafte zwangloser Begegnungen, die sie ihm gab), wehrte er sich in seiner leicht entmutigten Weise, neigte eine Zeitlang zu anderer Entschließung, konnte sich aber doch nicht davon losreißen. Kein Wunder; es war eben ein gewachsenes Phantasiusbild und als solches nicht auslöscharbar, nicht veränderbar. Er sprach auch von seinen Notizen. Ich bekam sie nicht zu Gesicht, aber noch im September 1913 teilte er mir einige entscheidende Formulierungen in bezug auf Handlung und Charaktere mit. Ich ahnte damals nicht, was für eine zauberische Geisteswelt diese so bescheiden als Notizen bezeichneten Niederschriften in sich schllossen.

Dann kam der Krieg, die große Cäsur in unser aller Leben. Von dem »Roman« war nicht mehr viel die Rede. Manchmal ein sehnsgütiges Wort von seiner Seite; ein resignierter Hinweis, so als ob die Zeit dawider sei, als ob kein Mensch nach dergleichen mehr verlange. Dieses Verzichten hatte bei ihm etwas unbeschreiblich Tragisches, weil es mit soviel Sehergabe und Untrüglichkeit des Gefühls verbunden war. Wer hätte denken sollen, daß es dem herrlichen Gebilde bestimmt war, Fragment zu bleiben, eins von den unsterblichen deutschen

Bruchstücken wie die Schubertsche H-moll-Symphonie, der Brüder Lenz und der Ofterdingen des Novalis? Ich jedenfalls war darauf gefaßt, da ich ja mit dem werdenden Werk gelebt habe, nah, daß ich es schon geworden sah, als mich nur erst sein Druck rührte. Großartiger als in allen andern Fragmenten enthüllt das Hofmannsthalschen der tiefere Sinn des Unvollendeten, denn der individuelle Tod ist es allein, der hier sein Veto gesprochen hat, sondern der Sturz eines Reiches, das Sterben einer heimatlichen nationalen Idee. Früher konnte ich dessen nicht gewahr werden, nicht mit solcher Deutlichkeit erkennen, heute bin ich sicher, ohne den Zusammenbruch Österreichs, ohne die Zerfetzung der Monarchie die Dichtung ihren vorbestimmten Gang bis zu Ende genommen hätte. Völkerschicksal hat die zarte Blüte gebrochen, wenn sie noch auf dem Grab der Nation unverwelklich liegt, so wenig erkenntbar, daß sie sämtliche traurigen Stummel dieses Reichs überleben wird. In Hofmannsthals beispiellos organisiertem Geist lebte eine art genaue und tiefeingegrabene Vorstellung von dem, was ich bestimmt klingend »Reich« nenne, von seiner Komplexität, Sinneinheitlichkeit, seiner historischen Bedingtheit und seinen sendfacher Vielfalt gleichsam zu einem atmenden Wesen verflochtenen Landschaften, daß die Zertrümmerung ihn selbst tödlich trifft und sein österreichischstes, sein herzgemäßstes Gedicht zum Werk verurteilen mußte. Er wartete nur, vielleicht vorwissend ahnungsvoll, bis ihm die Gottheit die Feder aus der Hand nahm, während sie zugleich seine Welt mit der Wurzel vernichtete.

Es ist eine Erfahrung, die man im Umgang mit großen Künsten soweit einem der bescheiden ist, häufig macht, daß man das Werk, das sie uns erstmalig übermitteln, will sagen, demgegenüber nichts mehr zu verstehen vermag. Woran das liegt, läßt sich schwer erklären. Vielleicht, weil das Medium einer bereits gebildeten Auseinandersetzung verloren geht, in der zu verweilen sich die Sinne sträuben. Man ist unsicher, Vergleichspunkte fehlen, nach denen man unwillkürlich verlaufen kann, sich darauf zu stützen. Eine geheimnisvolle Bosheit im Menschen wirkt, daß ihn das Große zunächst zum Widerspruch reizt, um

nicht Bosheit, so doch ein halb trotziger, halb ängstlicher Selbstbehauptungstrieb. In solchen Fällen, das habe ich oft beobachtet, enthüllt sich auch der Trieb zu urteilen geradezu als ein Laster, denn das Urteil ist immer schief, ist immer Ausflucht, weil wir das überwältigend Seiende im Grunde gar nicht wollen, wenigstens nicht, solange wir ihm allein gegenüberstehen und es unserer Hilflosigkeit und Kleinheit spottet. So war ich auch damals dumpf gewesen, als mir der Freund das Fragment als erstem vorlas, keineswegs der Situation und der Tatsache gewachsen, sonst hätte ich ihn vielleicht in den folgenden Jahren noch mit ganz anderem Nachdruck, mit ganz anderen Argumenten zur Weiterarbeit gedrängt. Doch das sind müßige Erwägungen, die nichts an der Erkenntnis der eigenen Unzulänglichkeit ändern. Als ich jetzt vor Monaten die Dichtung gedruckt las und dann immer wieder vornahm, offenbarte sich mir ihre Schönheit und Gewalt wie ein durchaus Neues, Niegewußtes. Ja, es war ein Schönheitserlebnis höchster Ordnung, so grell verschieden von allen literarischen Funden und Entdeckungen der Zeit, wie die Zeit verschieden ist von dem Werk. Ich hatte das Gefühl von Sonnenuntergang und von Abschied vom schönen Schein, der alle sogenannte Wirklichkeit Lügen strafft. Das kann nicht mehr wiederkehren, war meine Empfindung, das ist vorbei, ein letzter Lichtgruß. Den in der Gegenwartsschwärze gefangenen Menschen muß ein so erlauchtes Traumgespinst wie ein hassenswürdig entschwerter Anachronismus anrühren; in der dämmrigen Überwertung des Augenblicks und der tagbedingten Nöte kennen sie das Ewige nicht mehr, die ewigen Gesetze nicht, die ewige Form nicht, den Geist nicht, der über die scheinbar so großen, in Wahrheit so geringfügigen Zerrüttungen mitleidig, aber nicht an sie gekettet hinschreitet. Mag alles zerbrechen, alles enden, dies wird bleiben; Romana wird bleiben; das belauschte Gespräch der Eltern in der Schlafkammer; der Bösewicht Gotthilff und die ans brennende Bett gefesselte Magd; der Finazzer-Hof und die in unvergeßlichen Meisterstrichen hingezauberte Gebirgslandschaft. Dann die Melodie der Erzählung: unnachahmlich! Es ist oft über der menschlichen Sprache; wie wenn ein geisterhaftes Instrument ertönte; wie wenn Orpheus singt, der Persephone röhrt, die wilden Tiere zähmt und die Felsen in Bewegung setzt. Das alles klingt ein wenig überschwenglich, ich weiß es, aber die Sache rechtfertigt es. Überzeugt euch nur selbst.

Ich finde (wenn anders wir noch in einer fortsetzbaren Tradition sind, wenn anders Geistiges und Geisteswerk nicht aufgehört haben zuzeugen, wie so viele frech oder verblendet prophezeien), ich finde mit dieser Dichtung eine neue Epoche anhebt, denn hier erfüllende, zählende Prosa genau das, was einige Dutzend Vorläufer von mir träumt hatten: eine vollkommene Sublimierung der Wirklichkeit auf der Basis der Zusammenfassung zeitbedingter wie zeitgelöster, mentale und realer Beschaffenheiten, eine nach meinem Dafürhalten selben Grad noch nie geglückte Synthese. Mag sein, daß die Dichter auch aus diesem Grund den Arm lähmten, der solches ganz vorgenommen wollte. Es dünkte ihnen möglicherweise verfrüht, zu beschreiben nach dem Schauspiel des Untergangs.

Noch deutlicher sichtbar oder doch spürbar wird der Bogen, der Dichter zu spannen im Begriff war, an den Notizen, deren erstmals erwähnte. Oberflächlich betrachtet und obenhin gelesen, sie sich als eine Reihe von Gedächtnisstützen dar; scheinbar nur hingeworfene Merkpunkte, Impressionen, Stichworte, Einzelzettel, Richtlinien. Verschiebt man das Blickfeld um ein geringes, will man das Stoffliche erfassen, Führung der Fabel, gedankliche Zusammenhänge, so wird alles zu einer rätselhaften Hieroglyphenschrift. Dringt man nun in diese ein, so öffnet sich eine Sphäre der schendsten Beziehungen, ein erstaunliches Gewebe (ganz lockere, ganz freie, ganz gehaucht, bei schärfster Präzision und Subtilität) von Gesichten, charakterologischen und philosophischen Prägungen, gebuchartigen Schlaglichtern, szenischen und mimischen Skizzen, schlechthin Faszinierende der Aufzeichnungen liegt darin, daß der Autor nicht wie beim fertigen Gebilde aus seiner Welt heraustritt, sondern in sie hinein spricht und sie dabei, natürlicher- und legitimerweise, als schon Gegebenes und Bestehendes voraussetzt. Dadurch ist auf kürzestem Weg in die magische Werkstätte geführt. Grindet man etwa drei Sätze heraus, um sie in andern Zusammenhang zu setzen, das Mosaik würde sich kaum verändern. Ich tue es: »Sacramentum« klärt den Abscheu der Seele vor dem vor kurzem Gelebten. – Das ist als Gegenwart; das mystische Element der Poesie: die Überwindung der Zeit. – Ein mittlerer Aspekt von Maria, wo sie auch am schönsten als Dame wirkt: daß in ihr noch nicht alles zusammengekommen ist, daß sie weder resigniert noch erschöpft ist, daß die Möglichkeit

Märtyrertodes ebenso wie des Erstarrens in aristokratischer morgue vor ihr liegen.« – Es ist immer alles gleichzeitig da, wie man auch die Steine wirft; im Atom steckt die Welt, im Blutstropfen der ganze Mensch; ein Nebeneinander von gewichtlosen Teilen, in deren Totalität die Möglichkeiten neuer Ausdrucksformen zu erahnen sind: alles Überflüssige von Gefühl und Bindung wird zwischen den granitenen Massiven des gebieterisch Wesentlichen zerrieben, wie es bisher nur in den höchsten Gestaltungen der Lyrik der Fall war.

Eine begnadete Schöpfung wie dieses Andreas-Fragment ist eine selte-ne Kostbarkeit in einer Zeit, der die höheren Maße und Normen ab-handengekommen sind und die eine vernichterische Wollust darin findet, den Künstler aus dem Bewußtsein des Volkes und der Men-schen zu streichen. Die Blinden haben unter sich vereinbart, den Se-henden als Verbrecher in Acht und Bann zu tun. Es nützt aber nichts; wenn ein solches Werk einmal existiert, ist sogar das Anathem noch ein Abglanz von ihm. An die Sterne langt kein Fluch. Die Frage der Wirkung oder des Von-ihm-wissens stellt sich auf dieser Ebene nicht. Es wirkt, weil es ist. Selig ist es in sich selbst. Gelegentlich tröpfelt von dem Glück seines Daseins etwas in die irdischen Bereiche herab und befruchtet da und dort einen verlorenen Keim. Das genügt. Wir den-ken immer, das Göttliche sei dazu da, damit wir von ihm was haben, es sozusagen verspeisen können. Das ist ein sehr menschlicher Irrtum. Das Göttliche, umgekehrt, nährt sich von den Herzen der Menschen, wenn sie ihm als freiwillige Opfer dargebracht werden. Und da reicht im Notfall eins für ein Jahrhundert.

(Hugo von Hofmannsthal, *Andreas* oder *Die Vereinigten*. Berlin 1932, S. 174–183)

11. November 1932, Felix Salten⁹

Hofmannsthal: Romanfragment

Ein Jüngling, der nach beschwerlicher Fahrt frühmorgens zu Venedig eintrifft, steht allein auf dem steinernen Uferrand der Lagune, der Barkenführer ausgesetzt hat.

»Das wird gut«, denkt er, »läßt mich der stehen, mir nichts nützen, einen Wagen gibt's nicht in Venedig, das weiß ich, ein Winkel wie käme da einer her, es ist ein öder Winkel, wo sich die Füchse und die Nacht sagen. Als ließe man einen um sechs Uhr früh auf der Inseln erlände oder unter den Weißgärbern aus der Fahrpost aussteigen, so sich in Wien nicht auskennt.«

Der Jüngling heißt Andreas Ferschengelder, ein Name, der gleich in der ersten Zeile des Hofmannsthalschen Romanfragments einen Österreicher anmeldet. Überdies kennzeichnet ihn die Melodie seiner Denksprache deutlich genug als einen Sohn der Wiener Erdbeben. Wien kommt er denn auch nach Venedig. Am 17. September 1770 ist die Zeit, da Casanova lebt, dessen elementare Lebendigkeit Hofmannsthal so viel lockende Anziehungskraft besaß. Ein paar Tage vorher, vielleicht, mag sich Cristinas Heimreise begeben haben, leicht etwas später die Szene, die der Abenteurer und die Sängerinnen miteinander spielen: »Ich will den Campanile um und um mit Narzissen winden! Will eine Pyramide bau'n von Leibern schöner Mädchen, welche singen!«

Dieser Andreas nun ist ein »junger Herr«: Auch das steht gleich in der ersten Zeile des Romanfragments. Doch, um diese Bezeichnung recht zu verstehen, muß man gehört haben, in was für einer Stimme Hofmannsthal sie aussprach. Es klang immer ein wenig feierlich, ein wenig hochmütig, so daß geringere Menschen damit abgelehnt wurden, zugleich schroff und mild, dem Unaufmerksamen kaumnehmbar, dem besser Hörenden konnte es in die Nerven zucken, eine ins Schloß geschlagene Tür. Es war wie ein höherer Rat, der durch das saloppe Wort »ein junger Herr« saloppe, aber entschuldigende Bestätigung fand. Das bißchen Snobbismus, das da mitzuschwimmen schien,

⁹ Eigentlich Siegmund Salzmann, 6.9.1869 (Budapest) – 8.10.1945 (Zürich), Schriftsteller und Essayist.

eigentlich nur mitzuhauchen schien, störte gar nicht. Man befand sich in seinem Bann, wenn Hofmannsthal redete, die Musik seiner Stimme entzückte, und willig begriff man alles, was dem jungen Herrn so viel Glanz verlieh. Die Vorzüge der Geburt, der Erziehung, das Aufgewachsensein in umhegter Ordnung, das Gelernt haben, sich unbedingt und gehorsam Vorschriften zu fügen, die man mit Bewunderung und Andacht verehrt: Zuschauer des Alltags bleiben, dann in leichte, öfter in tragische Abenteuer gerissen werden. Und sich unter allen Umständen als Herr, als junger Herr bewahren und bewähren. Er ist freilich eine veraltete Figur der junge Herr, ist es schon zu Jugendzeiten Hofmannsthals gewesen. Die kühle, nie beirrte Art, mit welcher der junge Herr das stürmische Fortschreiten sozialer Entwicklung ignorierte, hatte etwas von Tapferkeit. Die Haltung, die er zeigte, als ihn der Umsturz und dessen Springflut verschlang, erinnert vielfach an die heroisch groteske Haltung, in der die Kavaliere des ancien régime aus der Conciergerie zur Guillotine schritten. Allerdings gab es wie damals auch heute Exemplare einer unglaublichen Verlumpung, ein lächerlich gesinnungsloses Fallen und ein Sich-Fallen-Lassen bis zum schmutzigsten Schlamm der Straße. Hofmannsthal aber war der letzte große und reine Repräsentant des jungen Herrn, wie Franz Josef der letzte wirkliche Kaiser gewesen ist. Doch während Franz Josef niemals etwas anderes als der letzte Monarch und damit genug war, ist Hofmannsthal um ein Unendliches mehr gewesen als die letzte schönste Verkörperung des österreichischen jungen Herrn. Diese Eigenschaft, die zu einem der vielen Reize, die zur Anmut seines Wesens gehörte, bestimmt nur den Platz, an den das Schicksal ihn gestellt hatte, gibt die Umwelt an, in der er atmete; wie Straßename und Hausnummer die Wohnung eines Menschen genau bezeichnet. Heute, da er nicht mehr auf Erden weilt, heute, im Sturz und Sturm gewaltiger Ereignisse, bewundert man den geheimnisvollen Baumeister menschlicher Geschicke und menschlicher Geschichte, der dem untergehenden Österreich, der den von unzählbaren Schönheiten, von zahllosen Irrtümern erfüllten Traditionen dieses Landes, den unerschöpflichen inneren Reichtümern österreichischer Adelsmenschen einen hinreißend adeligen Dichter erstehen ließ.

Wieder einmal liegt mit dem Romanfragment das trübselige Beispiel österreichischer Vergeblichkeit vor den Augen der Welt. Was-

sermann sagt in seinem Nachwort, hier wäre ein zweiter, ein Wilhelm Meister geschaffen worden, hätte der Tod diese Schrift nicht gehindert. Und Jakob Wassermann sagt eher zu wenig. Sicherlich, es bleibt von allen Arbeiten, die sich einem Menschen aufdrängen, die traurigste, die schmerzlichste Arbeit, dem Werk eines Freundes, den man verehrt hat, dem Buch, das man, indem es gelieben durfte, dem unvollendet gebliebenen Torso ein Geleit schreiben. Und sicherlich ist man dabei zu überschätzenden Würdigung geneigt. Aber Wassermann hat nichts an dem nachgelassenen Schriftstück Hofmannsthals überschätzt, er konnte gar nichts überschätzen. Mit Staunen und Erschütterung liest man diese Blätter, die im ersten Kapitel die Skizze zum Anfang des Romans enthalten, zwei Notizheften, deren Entwürfe, Schlagworte, Einfälle eine Schatzkammer an Gestalten, Empfindungen, Weisheiten, Szenen und Vorgängen bergen. Man muß es dem Verlag S. Fischer (Berlin) in dessen Rahmen die wichtigste deutsche Literaturgeschichte der vergangenen fünfzig Jahre sich mit ergreifender Geschlossenheit spiegelt, auf danken, weil uns durch ihn nun auch dieses Vermächtnis von Hofmannsthals, dieses kostbare Dokument, erschlossen ist. Hier wird vergangene Österreich unvergänglich auferstanden. Alle seelischen Elemente, alle musikalischen, aller Zauber der Landschaft, alle Weisheit des Denkens, alles Leichte und alles Schwere, alles Oberfläche und alles Tiefe, woraus die Einmaligkeit des Österreichertums zusammensetzt, alles war hier, wie in einem Brennglas vereinigt, was vorbereitet. Ein Meisterwerk, zur Unsterblichkeit ausersehen, vernichtet, noch ehe es aufblühen konnte.

September 1778. Hofmannsthal hat hier ein Zeitalter gewählt, in dem ihn stets verführerisch lockte, eine Sphäre, der sein Wesen vollständig an mit entfachten Trieben entgegen eilte. Achtzehntes Jahrhundert. Venedig. Goldschimmernde Luft der unwirklichen Wirklichkeit. Schauplatz ohne Grenzen, den die Phantasie in allen Höhen und Tiefen gründen durchjagen darf. Buntfarbige Wahrheiten sind da zu gleich seltsam geformten Muscheln, die der ozeanische Wellenstrom des Lebens an den Strand spült. Zur Seherkraft gesteigertes Verstand, enträtselft da verworrene Zusammenhänge leichter, als es möglich wird. Geheimstes Fühlen darf sich freier, darf sich kühl-

fenbaren, ohne die Scham zu verletzen, die im Gegenwärtigen den Empfindlichen so stark hemmt. In den Notizen, die dem Kapitelfragment folgen, steht der leuchtende Grundsatz: »Die Poesie hat es ganz und gar nicht mit der Natur zu tun. Die Durchdringung der Natur (des Lebens) beim Dichter ist Voraussetzung.«

Gelangt man an diese Stelle, die aufblitzt wie ein Kristall in der Sonne, dann liest man die hundert Seiten des Romankapitels augenblicklich noch einmal, wie oft man sie vorher auch gelesen haben mag. Nun erst wird die verschwenderisch hingestreute Fülle dieser Dichtung so dezidiert, so einprägsam, so diktatorisch, wie unzerstörbar gültiges Gesetz. Mit vielen anderen Dichtungen und Dichtern wird vor allem das ganze Werk Hofmannsthals, wird sein Leben, das Ringen um seine Arbeit, das er vollbrachte, im verborgensten Wesen erhellt und durchsichtig. Welch ein Sturz von Ereignissen, Welch ein Katarakt von Begebenheiten, Gestalten, Szenerien und Stimmungen schäumt und rauscht in diesem ersten Kapitel, das, leider Gottes, das letzte bleiben mußte. Welch ein atemloses Tempo hetzt und drängt darin nach vorwärts. Und dieser Wurf, dies Ereignis eines wunderbaren Wurfes wird getragen, wird begleitet von einer berauschenenden Musik der Sprache. Kein Schnörkel, kein Kostüm, kein verziertes Wort will die Melodie dieser Sprache schmücken, vermöchte es, ihr als Aufputz zu gereichen.

Denn sie ist wie ein Lied, das aus einfachster Seelentiefe aufsteigt, sie ist Gesang wie das Plätschern der Gebirgsbäche, wie das Singen der Lerchen über Feldern; zugleich aber ist diese Sprache meisterhaft geschliffen von einer formenden Kraft, die den Urgrund jeglicher Kultur ausmacht und selbst der Kultur ihre Formen zuschleift. Wenn jemals etwas Poesie genannt werden darf, dann ist es dieses Kapitel. Damit allein, wenn er nicht mit anderen Werken die hohe Stufe schon erreicht hätte, steht Hofmannsthal bei den großen Poeten, in der Nachbarschaft Goethes, bei Novalis, bei dem Erzähler Kleist. Der junge Herr Andreas, der zum erstenmal in die Welt hinaus fährt, den man bei seiner Ankunft in Venedig trifft, hat schon wichtige Erlebnisse bestanden, ehe er in den Wirbel venezianischer Abenteuer gezogen wird. Blaß dämmernd und dennoch deutlich liegen Kindheit, Eltern, Vaterhaus hinter ihm, wie eben Kindheit, Eltern und Vaterhaus im Erinnern eines jungen Menschen, dem das weite, uferlose Leben sich

auftut, zunächst wohl immer blaß und fern werden: Zu V... während er sein Logis bezieht, mit einer ganzen Reihe seltsameren zusammenkommt, die wienerisch echte Sehnsucht nach Atmosphäre der Bühne erfüllt findet, da er mitten unter Theatergerät, steigt das Erleben von unterwegs, das schicksalhafte Errungen zu bergen scheint, lebendig in ihm auf. In Villach ist seine gendliche Unerfahrenheit, ist sein schüchternes Wesen, sein L... an starken Entschlüssen dem aufdringlich dreisten Gehab... Spitzbuben erlegen, den sein Instinkt haßt, den er trotzdem unwillig als Bedienten annimmt. Dann der Ritt durch die K... Berglandschaft, die Hofmannsthal mit zauberhafter Plastik (»Durchdringung der Natur ist beim Dichter Voraussetzung.«) das Verweilen im Bauernhof. Missetat, Diebstahl und Flucht d... ners. Dazwischen die unendlich zarte Beziehung zu dem Bauer... Romana, diese Beziehung, die in aller Unschuld beginnt, die das Aufflammen seines von den Reden des Dieners gepeitschten... tes für die Dauer einer Nachtstunde in heißere Farben taucht, jetzt in Beschämung, Sehnsucht und Liebe zu verklingen. In V... umfängt ihn der Reiz der noch halbwüchsigen Zustina, die ihr fräulichkeit als Hauptgewinn einer Lotterie gesetzt hat, verwirrt Nina, die Schauspielerin, wecken die Gespräche mit dem Ritter... mozo alle Reichtümer seines schlummernden Denkens, betäubt das Verlangen seines jungen Mannstums, das vom Baum der... kenntnis noch keine erbsündige Frucht gepflückt hat.

Die beiden Entwürfe zu dem Roman, den Hofmannsthal nicht geschrieben hat, gleichen den Lagerplätzen eines Architekten, wo... morblöcke, Bausteine, Säulen aufgestapelt sind, gleichen den G... schatullen eines reichen Goldschmiedes, darin er die Edelsteine... wahrt, die er später zu brauchen hofft, um ein kostbares Diadem... zufertigen. Sätze finden sich da wie dieser: »Inwiefern Jemand eine Verzeihung bitten zu können, eine erreichte hohe Stufe bedeuten... ist nur so hingeschrieben, ohne Zusammenhang, vielmehr bleibt... Zusammenhang einzig Eigentum des Dichters. Oder: »Wo... Mann (wie Sacramozo) von nun ab unfähig ist, darin liegt seine... lichkeit.« Weiter: »Ihm ahnt, daß auf einem gesunden Selbstgef... ganze Dasein ruht, wie der Berg Kaf auf einem Smaragd.« Aus der... tierierten Charakteristik einer Hauptfigur: »Wer könnte ihn...

weinend, maßlos werbend denken? – ihm fehlt jener Beisatz von Schauspielerwesen, der dem Priester, dem Propheten nötig, ohne den dieser nicht bestehen kann. Wie überhaupt jede Kraft zu ihrer Existenz den in ihr latenten Gegensatz zu sich selbst nötig hat; der unsagbare Reiz der Schamhaften, wie sie die Scham überwinden, der Hochmütigen, Kühlen, sie sich erglühend vorzustellen – so in jedem Reiz zum Nehmen der tiefe Anreiz zum Nichtnehmen (das Geheimnis in Grillparzers Verhältnis zu Kathi).« Diese Worte hätten, so wie sie dastehen, keineswegs im Roman Verwendung gefunden, Hofmannsthal spricht zu sich selbst. Es sind die versuchenden Griffen, eine Gestalt zu modellieren, die vor seinem inneren Auge sich emporrichtet. Er läßt diese Gestalt dann sagen oder richtiger, er notiert, was sie sagen soll: »Wir besitzen ein Arsenal von Wahrheiten, welches stark genug wäre, die Welt in einen Sternennebel zurück zu verwandeln, aber es ist jedes Arkanum im eisernen Tiegel verschlossen – durch unsere Starrheit und Dummheit, unsere Vorurteile, unsere Unfähigkeit, das Einmalige zu fassen.«

Dieses Buch hat die erregende Wirkung, daß man immer mit Hofmannsthal beisammen sein kann. Jeder, dem das Glück beschieden war, ihn persönlich zu kennen, und alle, die den Willen haben, ihn persönlich kennenzulernen. In diesem Buch bleibt er lebendig, führt ein anderes, mehr persönliches Dasein, als in seinen sonstigen Werken. Hier ist er mit einer Dichtung von höchster Vollendung und dennoch, trotz allem, was er bisher schon gegeben, ein Unvollendeteter. Hier ist er in seiner Werkstatt, ist in der Andacht seiner Arbeit, im Ringen um seine Arbeit. Hier atmet, hörbar fast, sein edles Menschen-tum, pocht sein Herz, das Herz eines großen Künstlers, eines großen Österreichers. Es hat viel gelitten, dieses österreichische Dichterherz und es ist gar zu früh gebrochen. Dieses Buch läßt uns fühlen, wie sehr der Spruch, den Grillparzer einst dem jung dahingeschiedenen Schubert widmete, auch als Grabschrift für Hofmannsthal gelten darf: »Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen.«

Aber noch schönere Hoffnungen ...

(Neue Freie Presse, Wien, 11. November 1932)

20. November 1932, Eduard Korrodi¹⁰

Ein nachgelassenes Werk Hugo von Hofmannsthals

Der Zeitschrift »Corona« kam die Primeur des außerordentlichen Romanfragments »Andreas oder die Vereinigten« zu, das die eindrückliche Prosa Hofmannsthals überraschend zeigt. Jetzt erhalten wir das Vollendet-Unvollendete, vermehrt um die Pläne, Notizen und Skizzen in Buchgestalt, die zwar den Kummer nur noch nährt, doch dieser Andreas nicht, wie man sich's gerne träumen möchte, der österreichische Wilhelm Meister geworden wäre.

Als diese Fragmente das Entzücken aller Leser der »Corona« hervorriefen, schrieb ich über den jungen Andreas: Wie gelingt es Hofmannsthal, diesen jungen Menschen aus »Bagatelladel« zu untermalen, zu befremden und ihn doch so liebenswert als nur immerhin zu machen, indem sein unversuchtes Herz in abenteuerlichen Umständen und auf eine unendlich zarte Weise geprüft und geformt wird. Einmal im Bannkreis dieses Romans, spürt man bald den gesetzten Dichters, einen wirklich adeligen, sensiblen, der reichste Empfindung fähigen Mann zu schildern. Ist ein so von innen schöner Mensch auch interessant? Wer sagt, daß er schön sei? Der Dichter, der sein Äußeres nicht beschreibt. Der Leser von den Entwurf. Dort, wo die Tochter des großen Gutshofes mit dem Einfalt der Natur liebt, kann der Dichter die gewagteste Szene in Reinheit erhalten, die das Wirkliche wie ins Traumgemälde verschiebt. Überhaupt dieser Ätherbogen, geschwungen über Sein und Schein, er macht dieses Fragment einzig. Und wie ist das alles erreicht? Der nächtliche Augenblick, wo der junge Mann an der Kammer steht, die Eltern des Mägdleins belauscht, die im andern Gemach schlafen, das Glück ihrer immer noch bestehenden Liebe bereden und in einem Gebet in den Schlummer sinken – oder der Abschied Rosas vom jungen Mann, oder die ganze ehrwürdige Haltung dieser alten Bauernfamilie, und endlich, mit welcher Kunst wird der rothaarige Reitgeselle mit seinem urkräftigen Vokabular eingeführt, daß er, so toll er's treibt, den Rahmen der Erzählung sprengen will?

¹⁰ 20.11.1885 (Zürich) – 4.9.1955, Literarhistoriker und Kritiker, Feuilleton-Redakteur der Neuen Zürcher Zeitung, Briefwechsel mit Thomas Mann.

te. Jakob Wassermann schreibt beinahe über die selben Szenen und Gestalten: »Mag alles enden; dies wird bleiben.« Man müßte von einem Letzten reden, dieser sozusagen beherrschten Nervosität, die für die elektrischen Spannungen der Geschichte sorgt. Abends, am bäuerlichen Tisch, als schwante dem jungen Herrn ein Unheil (sein Reit-Geselle begeht eine scheusäliche Tat), ist ihm »wie nie im Leben, alles wie zerstükt: das Dunkel und das Licht, die Gesichter und die Hände. Der Bauer griff gegen ihn nach dem Mostkrügel, Andreas erschrak ins Innerste, als suchte eine richtende Hand die Ader seines Herzens.«

Was wird in Venedig aus diesem Herrn Andreas von Ferschen-gelden werden?

Es leuchtet ein, daß Venedig ein faszinierender geschichtlicher Raum für den Altösterreicher sein mußte, das Venedig des Fragmen-tes ist freilich ein phantastisch gewirkter Gobelín, darin nur das Un-vergeßlichste, die verworrene Sphäre der Ich-spaltungen und Ich-verdoppelungen ist. So ungeheuer Schweres hat sich hier Hof-mannsthals vorgenommen, daß er wohl selber in seinem Traumge-spinst gefangen blieb und die seelischen Chiffren dieser Maria und dieser Mariquita ihm unergründlich wurden, so sehr er sie in seinen Notizen definiert. Das ist ja auch das Merkwürdige, wie Weltliteratur befruchtend ihre Ideen in die Werkstatt wirft und wie der Dichter, wenn er zu *erzählen beginnt*, diese gedanklichen Träume sozusagen in eine Wirklichkeit umträumt.

Die Blätter und Notizen sind erstaunlich schon dadurch, daß, ob-wohl sie zuerst, wie Wasserman fein bemerkt, wie eine Hieroglyphenschrift wirken, doch eine Sphäre der überraschendsten Beziehungen, von Ideen, Gesichten, charakteriologischen Prägungen wirken. Dazu kommt, daß sie überbordend sind an Einfällen, Verwirrungen der Fabel, daß der Leser in ein eigentlich Mitabenteuern gerät und sich in Vermutungen ergeht, die bald die nächsten Notizen dementieren. Die Figuren werden mit unerhörter Schärfe auf ihr Wesen gesehen. Der Malteser z.B.: »Dieser allein konzentriert ihn; zugleich verwirrt er ihn (Andreas): durch sein Zuhausesein in dieser Welt, durch seine Diskre-tion, alles als selbstverständlich Nehmen... Sein Wesen: die Geheim-nisse; deutet sie durch minus dicere nicht durch plus dicere an. Sein

Wesen ein Wissen um das Geheimnis der menschlichen Organisation.“

Mit welch eigentlicher spiritueller Wollust Hofmannsthal die Personen seiner Erzählung auf ihre Grundnatur erforscht und versteht er dafür Belege:

[Es folgen Zitate aus den Notizen.]

Gerne schließen wir unsere Anzeige mit dem gläubigen Worte von Wassermanns schönem Epilog:

[Es folgt ein Zitat aus Wassermanns Nachwort, s.o. S. 134, Z. 1 – S. 135, Z. 2.]

(*Neue Zürcher Zeitung*, 20. November 1932, Nr. 2155).

*30. November 1932, Bruno E. Werner*¹¹

Hofmannsthals Romanfragment

Der junge Herr Andreas v. Ferschengelder, der, vom Vater ausgeschickt, nach einem fatalen und doch zugleich schönen Abenteuer im September 1778 in Venedig eintrifft und dort eine Welt der Masken, der Abenteuer, der seltsamen Gestalten und unmittelbaren Begegnungen – das ist der Handlungsstoff von Hofmannsthals Romanfragment, das aus dem Nachlaß des Dichters nunmehr die Öffentlichkeit übergeben wird.

In den Jahren 1912/13 hat Hofmannsthal die Anfangskapitel dieses Romans dergeschrieben, die uns so dichterisch vollendet erscheinen, daß sie von Wassermann in seinem Nachwort mit Recht darauf hinweist: „Sie sind dem »Ofterdingen« von Novalis, dem »Lenz« von Büchner, was in dem deutschen Schrifttum um ein bedeutendes Fragment reicher geworden. In den Kriegsjahren schließlich hat der Dichter in zahlreichen Notizen, die zwei Drittel des Buches einnehmen, sich Arbeitsnotizen für die Fortführung gemacht. Sie ergeben in ihrer Fülle ein ungewisses Bild seiner Absichten, das zu vielen Vermutungen anregt. Aber auch sie werden bedeutungsvoll, als belauschte man den Dichter beim Selbstgespräch, das heißt, als hätte er von seinem

¹¹ 5.9.1896 (Leipzig) – 21.1.1964, »Hauptschriftleiter«, Romancier und Essayist.

drücken, seinen Absichten, vom Endergebnis philosophischer Gedankengänge, von blitzhaft auftauchenden Ideen eine Notenschrift vorgenommen. Denn die Notizen sind mehr als Handwerkszeug, sie sind gewissermaßen geistig-musikalisch konzipiert in einer Geschlossenheit, bei der die häufigen Abwandlungen des Gleichen nichts anderes als Variationen über dasselbe Thema sind. Es ist das alte deutsche Thema: der seelische Werdegang eines jungen Mannes. »Andreas Weg«, sagt Hofmannsthal in seinen Notizen, »zuerst liebesfähig werden, dann lernen, daß Geist und Körper eines sind.« Damit deutet er ein Grundmotiv an unter den vielen Klängen dieser unvollendeten Sinfonie.

Aber halten wir uns an das vorliegende Fragment von 97 Druckseiten. Hier leuchten mit dem Reichtum einer wunderbaren Sprache, in dem abgewogenen Rhythmus eines großen epischen ersten Atemzugs zwei örtliche und seelische Stationen des jungen Andreas auf. Ein Gebirgstal in Kärnten, mit einem Bauernhof, bewohnt von einer Familie, deren Verhalten, Wort und Geste den Blutsadel verraten. Ein Schuft von Bedienten, den sich Andreas, einer eitlen Wallung folgend, gemietet hat, bringt einen bösen Ton in diese patriarchalische und natürliche Welt. Als zweite Station Venedig, wo Andreas im Morgen grauen eintrifft, vom Zufall schnell eingemietet, im Haus eines Grafen, der zum Logenschließer in einem kleinen Theater herabsank, mit zwei Töchtern, von denen die eine Schauspielerin, die andere der schaffende Geist des Hauses ist, wobei sie nicht davor zurückscheut, sich selbst als Preis in einer Lotterie auszusetzen, um der eigenen Familie damit zu helfen.

Wie der Finazzerhof in Kärnten sinnlich anschaulich wird und in ihm das schöne Mädchen Romana, ohne daß der Dichter sich in lange Beschreibungen verliert, wie in wenigen Sätzen eine ganze Gebirgslandschaft aus dem Nebel taucht, so wird auch dieses seltsame Venedig lebendig, mit Larven, Charakteren, mit Kirchen, Winkelgassen, Höfen und Kanälen, aber nie um seiner selbst willen, sondern stets in und durch den jungen Andreas. Es fließen durcheinander Traum und Wachen in einem teppichartigen Gebilde, in dem Hofmannsthal das Geheimnis des Lebens zu erblicken glaubt. Denn was der junge Andreas in der Wirklichkeit erlebt, das spinnt sich in seinen Träumen fort, neue Daseinsräume eröffnend und somit wiederum auf

die Realität wirkend, so daß das Ganze den magischen Urgrund rät, auf dem sich die Dichtung aufbaut.

Es ist auch in diesem Buch, das nicht zufällig Venedig zum Platz wählt, so, als trate man mit Hofmannsthal in einen weitenden Saal, aber am Ende dieses Saales ist eine kleine Treppe. Der Dichter öffnet sie, man tritt in einen schmalen Raum, bald von neuem zu einem großen Saal weitet, in dem sich wieder plötzlich eine unerwartete Tür öffnet. Und so fort. Dies ist eine Wanderung, wie durch ein Labyrinth von hohen Spiegeln in goldenen Barockrahmen der österreichischen Residenz, mit den alten venezianischer Gläser, farbenreich, erfüllt mit Tönen und teuerlich erregend. Und mit unruhevoller Spannung begleitet den Dichter durch die Räume, in der Erwartung, einmal wieder den großen Eingangssaal zurückzukehren. So scheint im Wesen Dahinschreitens durch lautlos zufallende Türen das Fragment beschlossen zu liegen, denn wie sollte der Eingangssaal je wiedergefunden werden, wo doch der Weg fast unendlich ist.

Jakob Wassermann meint, daß das Unvollendete nicht die Mängel Hofmannsthals als Grund hatte, sondern so zu verstehen wäre: »der Sturz eines Reiches, das Sterben einer heimatlichen und nationalen Idee«, die der Dichter im Jahre 1918 erlebt hätte, hier sei gesprochen habe. Wassermann scheint uns da auf einem anderen Weg, wie er sich auch in weiteren Anmerkungen über unsere Zeit nicht anders als abwegige Äußerungen eines persönlich Verbliebenen gedeutet werden können, wahrnehmbar und deutlich von Hofmannsthal entfernt. Denn wenn auch der Dichter die Zerstörung des Deutschen Reiches als furchtbaren Schlag empfunden hat, so traf ihn dieser Schlag unvermittelt, und seine Vorstellung vom *Reich*, seine »nationalen Hoffnungen«, konnte nicht davon getroffen werden. Wie hätte er sonst – unvermittelt – so weit unter sich – in seiner Münchener Rückzugshütte – den geistigen Raum der Nation als unverlierbaren, wachsenden und hinweisend, so große Hoffnungen auf die deutsche Zukunft sprechen gewagt?

Dieses Reich, diese Nation, dieses Volk ist für Hofmannsthal der Verlauf seines Lebens immer existenter, immer lebendiger geworden, erahnt, aufgespürt und gefaßt von einem, dem auch der Zusammenbruch eines Staates nichts von jener großen abendländischen

schen Weiträumigkeit rauben konnte, die ihn auszeichnet und die er bewußt seiner Heimat, dem alten Österreich, dankt.

(Deutsche Allgemeine Zeitung, Beilage, S. 561)

30. November 1932, Kurt Pfister¹²

Hofmannsthals »Unvollendeter«

Mit Bewegung nimmt man den eben erschienenen fragmentarischen Roman Hugo von Hofmannsthals »Andreas oder die Vereinigten« (S. Fischer Verlag, Berlin) zur Hand, der, wie der Dichter selbst schreibt, Jugend und Lebenskrise eines jungen Österreichers auf einer Reise über Venedig in die Toscana zur Zeit der Kaiserin Maria Theresia darstellen sollte. Die Arbeit geht auf das Jahr 1911 zurück, vollendet ist nur das grosse Eingangskapitel »Die wunderbare Freundin«, etwa ein Viertel des Ganzen; für die übrigen Teile liegen nur thematische und psychologische Andeutungen und Skizzen vor.

Jakob Wassermann stellt die Bedeutsamkeit der Vision in einem bewundernden Nachwort fest: [Es folgen Zitate aus Wassermanns Nachwort].

Das herrliche erste Kapitel lässt die Bedeutung der Gesamtanlage wenigstens in Umrissen ahnen. Die Reise des jungen Barons Andreas von Wien durch das Kärntnerland nach Venedig wird in kristallklarer Prosa erzählt, ein Aufenthalt in einem kärntnerischen Bauernhof, die sehr stille Begegnung mit dem Mädchen Romana, das Erlebnis mit einem verbrecherischen Reitknecht, die zauberhafte venezianische Atmosphäre ersteht in bewegenden Konturen. Wundervolle Landschaftsbilder wechseln mit plastischen Menschenschilderungen, eine seltsame Mischung von Traum und Wachheit, gefühlsgesättigtem Erleben und realistischer Wirklichkeitsnähe erfüllt das Buch, das zu den edelsten Dokumenten österreichischer, von musikantischer Geistigkeit getragener Dichtung zählt.

(Der Bund, Bern, Nr. 562, 30. November 1932, Abendausgabe. Die Bücherschau)

¹² 16.1.1895 (Ludwigshafen, Rhein) – 26.5.1951, Kultur- und Kunsthistoriker, Ministerial-Referendar in München.

Dezember 1932, Josef Hofmiller¹³

Konnten wir vor zwei Jahren von Hugo von Hofmannsthal den »Loris« anzeigen, die Prosa des jungen, im Vorjahr »Die Begegnung der Sphären«, die des reifen Hofmannsthal, so dürfen wir heute das Fragment eines Romans hinweisen »Andreas oder Die Verlobten«, das wir neulich in einem Atem mit Hans Carossas »Arzt« nannten, und mit welchem die »Corona« die Reihe ihrer Veröffentlichungen glanzvoll einleitete. Es beginnt mit der zusammenhängenden Erzählung »Die wunderbare Freundin« oder »Die Dame mit dem Hündchen« mit dem Motto aus Ariost: »Es hat in unsrer Mutter und Zauberinnen, aber niemand weiß es«. Dem folgt das venezianische Reisetagebuch des Herrn von N. (1779)« und aufschließende Skizzen »Das venezianische Erlebnis des Herrn von N.«, und ebenso wie in den »Arzten« unter dem endgültigen Buchtitel. Man sieht, wie der Diogenes schreibt, worauf es ihm ankommt. Er notiert sich Gedanken: »Immer möglich ist das eigentliche Gebiet der Poesie... Das Hohe Leben ist man an den Übergängen. Alles Leben ist ein Übergang... Man kann alles nach Vorbildern tun; das ist das Große am Christentum. Ein Element kennen: man lebt wirklich nur unterm Auge des unsichtbaren... Wer kennt sein eigenes Element?... Die wahre Poesie ist das Arkanum, das uns mit dem Leben vereinigt, uns vom Leben entzweit... Die Dinge sind nichts anderes, als wozu die Menschenleidenschaftlichen Seele sie immerfort macht... Aller Anfang ist heilig, der stets aufs neue anzufangen versteht.« Es teilt mit Hofmannsthals erstem erzählendem Versuch, dem »Märchen der Nacht« das Grundgefühl von der tiefen Sonderbarkeit des Lebens, das von seiner Magie, wie Novalis sagen würde, der in den Skizzen zum ersten Mal zitiert wird. Das Fragment ist für jeden Leser das, was er will. Für den einen also fast nichts, für den andern fast alles. Wächst bei wiederholtem Lesen, wandelt sich, zieht sich zusammen und kommt wieder näher. Jakob Wassermann hat ein schönes Nachwort dazu geschrieben. (S. Fischer, Berlin. 6.– M.)

(Süddeutsche Monatshefte, 30. Jahrgang, Heft 3, Dezember 1932, S. 1)

¹³ 26.4.1872 (Kranzegg, Allgäu) – 11.10.1933, Übersetzer, Herausgeber, Essayist, Kritiker, Mitherausgeber der Süddeutschen Monatshefte.

13. Dezember 1932, Hans Sochaczewer¹⁴

Hofmannsthals Romanfragment
(Nachdruck verboten)

Den Klang einer Erzählung kann man so wenig wiedergeben, wie man begreiflich machen kann, was das Besondere, Einmalige dieses Klanges sei, und zur Entzückung, ja, zum Beifall lässt sich niemand aufrufen. In dem Fragment eines Romans, das Hugo von Hofmannsthal hinterliess, veröffentlicht jetzt in den fertig gestellten Abschnitten und dem eine nahezu ebenso grosse Seitenzahl füllenden Anhang, der uns über die Idee des geplanten Fortgangs der Arbeit unterrichtet; begleitet von einem liebevollen Nachwort Jakob Wassermann – in dem Fragment »Andreas oder die Vereinigten« (S. Fischer Verlag) ist das, was entzündet, das Geistige und die Sprache. Entzündet sieht sich der Lesende, weil Sprache und Geistiges in dieser Erzählung einander entzünden. Aus dieser Bildung aber entsteht das Gebilde eines Kunstwerks. Deutlich, bedeutsam und gedeutet ist alles in diesem Hofmannsthalschen Fragment. Doch ist die Deutlichkeit auf bezaubernde und verzauberte Weise vertieft; also, dass, ungeachtet aller Realität und Wahrscheinlichkeit, doch die Substanz des Erzählten vom Weltbild des Erzählenden durch ein magisches Element getrennt scheint.

Die knapp einhundert Seiten, die das Romanfragment einnimmt, umfassen die Erlebnisse und die Abenteuer eines jungen Herrn von Stand im Jahre 1778; eines Österreichers; daheim und in Venedig. Da ist ein Venedig widergespiegelt, aller Geheimnisse voll, aber diese Geheimnisse sind in der Luft, sie sind aus und in der Atmosphäre begriffen, und der Geruch des Wassers wie des Südens ist zu spüren. Dabei ist alles verhalten. Es geht nicht lärmvoll zu, denn Lärm entbehrt des Geheimnisses und des Göttlichen. Nicht also vernebelt Hugo von Hofmannsthal etwa Landschaft und Menschen; er stellt sie klar heraus. Das, was geheimnisreich mehr wirkt denn geheimnisvoll, das ist das Schicksalhafte, das um seine Gestalten weht. Daraus erwächst eine überaus grosse Spannung; versteht sich: in einem edlen

¹⁴ Amtl. Namensänderung: José Orabuena. 10.8.1892 (Berlin) – 16.2.1978, Arzt und Schriftsteller, seit 1925 im Ausland.

Sinne, Spannung einer Art etwa, wie sie die »Novelle« benannt. Die Novelle von Goethe enthält, gegen den Schluss zumal, da sich untertrostreich und tröstend über den Tod das Leben hebt, gelenkt und verklärten Willen eines Kindes. So etwas vergisst sich nie. Das Dokument »Andreas oder die Vereinigten« hat ebenfalls Situationen, die ebenfalls Merkmale, die in uns übergehen zu unvergänglichem werden. Dazu gehört das Antlitz und das Wesen der Romana, dazu geschieht, ich sage jetzt, was Jakob Wassermann ausspricht, denn ich kann es eben nur folgen und recht geben – das belauschte Gespräch zwischen Romanas in der Schlafkammer; belauscht von dem Herrn. Wie soll ich die Wirkung dieser Szene nennen? Rührend? Aber rührend, das will verstanden sein. Rührend ist ein gutes, schönes Wort. Es darf nicht oberflächlich genommen werden. Rührend ist der Auftritt, weil rührend bedeutet: die Ausschöpfung geahnter Verhältnisse, die plötzlich dem Lauschenden geklärt an das Ohr kommen und seine Brust fortan erfüllen werden durch den sprachlichen Druck, den er gehört und erfahren hat. Rührend ist das Vornommen in seinem Sinn, um seines Inhalts willen, rührend schliesslich die Wirkung, die es auslöst. Die Frauen, die der junge Adlige, ein junger Mann, aber kein munterer Mann, der noch keine Frau besessen hat, lernt in dem ach wie knappen Teil des Romans, den Hofmannsthal schrieb: sie sind aus der Landschaft gewachsen, der sie nie entzogen werden können. Darum sind Romana und »ihre« Landschaft einander eins mit dem Castell Finazzer, und man kann jubeln oder weinen, beide und mit beiden. So ist das Mädchen von Venedig, das auf einen Zettel zum Hauptgewinn einer Lotterie gesetzt hat, um der Familie dem Ärgsten zu helfen. Was für ein Einfall!

Jakob Wassermann berichtet, seit dem Jahre 1907 habe sich sein Leben von Hofmannsthal mit dem Roman beschäftigt. Anfangs sei er vorangegangen mit der Arbeit, dann seien die Pausen immer länger geworden. Es ist ein grosser Verlust, dass dieses Werk, voller Leidensdruck im Inneren und im Charakter, äusserlich unvollendet geblieben ist. Was uns wurde, ist ein grosses Geschenk. Wüsste man bei uns eine solche Erzählung noch anzuerkennen, ja: zu erkennen und zu sondern, man würde sie griff eher, was eine solche Erzählung bedeutet, und wie sehr sie dem Sinn einer Nation angehört. In unseren Tagen wird man das, was ich, nicht ganz verstehen. Es ist ein guter Gedanke, dass ein

werk sich erhält, mag selbst die Stunde, in der es geboten wird, ihm nicht günstig sein.

Hier sprach ich von dem, was die fertigen Abschnitte geben. Wie grossartig aber ist auch das Skizzenhafte, die Schau, das Material, der Ideenstrom, der im Anhang beigegeben ist. Darin ist gleicherweise der doppelte Boden dieser Erzählung spürbar, die Vertiefung durch das Erkennen aller Zwiespältigkeit des Daseins. So mag man ein Feind der grossen Worte sein und dennoch sagen: es ist ein Glück, dass diese Erzählung vorhanden ist, und da sie auf uns gekommen, so möchten wir sie niemals missen.

(Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, Abend-Ausgabe, 61. Jg., Nr. 590, Dienstag, 13. 12. 1932)

16. Dezember 1932, Ernst Krenek¹⁵

Das nachgelassene Roman-Fragment Hofmannsthals

Es ist eine merkwürdige, vielleicht nicht immer genug beachtete Tatsache, daß die Elemente der geistigen Haltung des alten *Goethe* nur in Österreich eine bewußte und aktive Weiterführung erlebten, während sie im übrigen deutschen Kulturkreis schon zu Lebzeiten ihres größten Trägers trotz aller lebendigen Verbundenheit, die die klassische Ideologie diktierte, isoliert und seltsam zeitlos, wie ein kolossaler erraticischer Block aus der Zeit emporstarnten. Die Namen *Grillparzer* und *Stifter* kennzeichnen diese Fortwirkung der ‚klassischen‘ Geisteshaltung in Österreich. Beide haben ihr Bekenntnis dazu ganz bewußt abgelegt und theoretisch fundiert, wobei es Grillparzer mehr um die ästhetische Entsprechung seines Werks gegenüber dem klassischen Formideal ging, während Stifter seine pädagogisch-moralischen Prinzipien in der Goethe-Welt zu verankern suchte. Daß diese Tradition, in Deutschland durch den heftigen Wechsel und die vielfachen Verwerfungen der literarischen Schichten im 19. Jahrhundert gebrochen und verschüttet, in Österreich latent fortwirkte und vielleicht selbst

¹⁵ 23.8.1900 (Wien) – 22.12.1991 (Palm Springs/Californien), Komponist zahlreicher Opern und Bühnenwerke, auch Orchester und Kammermusikkompositionen, stand Alban Berg und Webern nahe, Emigration in die USA 1938, dort Lehrtätigkeit.

heute noch für die Ausprägung literarischer Gehalte in diesen wirksamer ist, als man auf den ersten Blick zu glauben geneigt weist das nunmehr aus dem Nachlaß edierte Romanfragment »*oder die Vereinigten*« von Hugo von Hofmannsthal (S. Fischer Verl. S., geb. RMk. 7 50) von seinem Herausgeber, Jakob Wasse mit Recht in Beziehung zu Wilhelm Meister gebracht.

Im Gegensatz zu mancher anderen Äußerung Hofmannsthalen Schaffen oft etwas spielerisch Artistisches, zufällig Preziöses tet, will uns dieses Fragment außerordentlich rein und gelöst en, nicht nur weil die evidente Beziehung auf jene Goethesche halte sich hier besonders klar als der wahre, natürliche Lebe des Dichters erweist, sondern auch weil es ihm durch einen chen Griff gelang, jene spielerische Neigung seiner Natur dem gten Thema völlig adäquat einzusetzen, so daß die Rechnung glatt aufgeht. Dieses Thema ist, eben im Geist jenes klassischen die Vollendung der Persönlichkeit.

Ein junger Mann von niederem Adel aus Wien, im letzten des 18. Jahrhunderts wird von seinen Eltern auf Reisen geschickt geht zunächst nach Venedig. Durch einen Zwischenfall mit schurkischen Bedienten wird er unterwegs in den Katnischen auf den Hof des edlen Bauerngeschlechts Finazzer verschlagen sich einem unverstandenen Lebenszustand gegenüberfindet, chem jene Vollendung, gewissermaßen unbewußt und genad als naturales Urelement, in dem Mädchen Romana verkörpert. Aber wie Parsifal nach seiner ersten Begegnung mit der Gral muß auch Andreas aus diesem Kreise weichen und den stufen Aufstieg der Bewußtwerdung mitmachen. Soweit etwa die volle Kapitel des Romans; das folgende ist aus Entwürfen und Skizzen zu lesen, die fast die Hälfte des Buches ausmachen. In Venedig Andreas zunächst die unmetaphysische »Goldoni-Welt«, realist Rokoko, aus der er unter der Leitung des von rosenkreuzer Ideen erfüllten Maltesers Sacramozo zu höheren Erlebnissphären steigt, bis er reif wird zur Rückkehr in die reine, vollendete der Romana Finazzer. Zwei Frauen spielen dabei eine zentrale ursprünglich als magische, pendelartig ineinander umschlagende scheinungsformen eines Wesens geplant: Maria und Mariquita, nicht festlegbarer, atmosphärischer Art an Mignon und Philine.

innern scheinen. Das Venedig des Rokoko gibt nun Hofmannsthal, wie Wassermann sehr zutreffend sagt, die »Möglichkeit dostojevskihhaft zwangloser Begegnungen«, von der er wohl auch reichsten Gebrauch zu machen gedachte. Die Notizen deuten auf eine außerordentliche Fülle von Beziehungen und Bedeutungen, mit denen die Entwicklungsgeschichte des Helden belebt werden sollte. Noch einen tieferen Grund, der in das Innere der Hofmannsthalschen Vorstellungsweise führt, verrät der Dichter selbst, als er zu motivieren sucht, weshalb er Andreas nach Venedig schickt: »Andreas geht... darum nach Venedig, weil dort die Leute fast immer *maskiert* sind... Überhaupt quält ihn jetzt der Unterschied zwischen Sein und Erscheinung.« Die gegenseitige Durchdringung dieser entgegengesetzten Sphären, ihr Ineinander-umschlagen, ihre spielerische und bedeutsame, konkrete und allegorische Vertauschung nun ist Thema und Stilprinzip des Romans, auch darin an die späteren Stadien des Wilhelm Meister erinnernd. Paradox gesprochen: die Erhellung der Welt durch das Geheimnis, die Erleuchtung durch Dunkelheit. Geheimnisvolle Briefe, rätselhafte Begegnungen, spukhafte Erscheinungen: alles Vehikel der Ratio, die ihre zentrale Bemühung darauf richtet, jenen Punkt zu erreichen, in dem sie mit dem Inhalt identisch wird und das dem niederen Verstand Unerklärbare allein durch seine Existenz als Lebenssubstanz legitimiert ist.

Das Österreichische an diesem Buch ist nun die besondere Erlebnisform, in der sich das Gegeneinanderschwingen von Sein und Erscheinung darstellt: die letzten Dinge als Konversationsgegenstände der guten Gesellschaft. Darin liegt keine Herabsetzung, sondern nur das Bemühen, auch das Transzendentale noch mit den Maßen des Menschlichen zu bewältigen. Latentes Ideal irdischer Vollendung ist immer der Typ des Cortegiano, des Kavaliers, die Einordnung auch des Außerordentlichen in die anmutsvolle und strenge Hierarchie des spanischen Zeremoniells, was in engem Zusammenhang steht mit der katholischen Haltung, sich in blindem Gehorsam den Forderungen eines Rituals zu fügen, das erst dann die wahre Freiheit als Lohn hergibt. Dies, in Verbindung mit einer äußersten sinnlichen Konkretheit der Darstellung, setzt den Roman Hofmannsthals in Beziehung mit der unbeschreiblichen Vitalität der Memoiren Casanovas, dessen Figur überall auftreten könnte. Es geht auch im Metaphysischen ganz

kavaliermäßig zu, und das Abenteuerhafte, das auch den subtilen Erlebnissen der Personen anhaftet, schafft fortwährende Beziehungen zur direktesten Buntheit des Lebens, das in seiner Fülle und Komplexität die eigentliche Schreckhaftigkeit eingefangen ist. Zum Unheimlichen gehört die wie ein magischer Blutbann das Buch durchziehende wiederkehrende Erwähnung auf grausame Art getöteter Tiere, der zerfetzten, die mit gebrochenem Rückgrat herumschleichen, ein exotischer Vogel, dem ein eifersüchtiger Grande den Kopf abbeißt, ein blinder Hund, gegen den sich jemand mit den Zähnen wehren muß, und vieles mehr. Dazu kommt die sinnliche Anschaulichkeit des Geschichtlichen (die in Wilhelm Meister von ganz untergeordneter Bedeutung ist), die *Wassermann* sehr schön und treffend als etwas typisch Österreichisches an Hofmannsthal hervorhebt: seine »genau tief eingegrabene Vorstellung von dem, was ich so unbestimmt als Reich klingend nenne, von seiner Komplexheit, seiner Sinnlichkeit, seiner historischen Bedingtheit und seinen in tausenden Varianten gleichsam zu einem atmenden Wesen verschmolzenen Schichten«. Überhaupt ist Wassermanns Nachwort von tiefen und wahren Einsichten erfüllt, und der Schmerz um den Verlust eines Freuden und sein Jammer im Betrachten der kostbaren Träume dieses Nachlasses findet ergreifenden und überzeugenden Ausdruck. Auch wir gewinnen bei der Lektüre der Fragmente den Eindruck von Hofmannsthal, der in seinem Schaffen oft nicht sicher war von der Übereinstimmung zwischen dem, was er dachte und was er ausdrückte, und so gleiten in eine etwas künstliche, luftarme Sphäre von unverbindlichem Ästhetizismus, hier sein stärkstes und reifstes Werk gegeben. Selbst kleine Einzelheiten der flüchtigen Notizen sind oft von einer dichterischen Schönheit in ihrer knappen Prägung wie diese: »Haus an dem Fluss mit der untröstlichen Witwe, in allen Räumen, Schuppen etc. ihn völlig umfangend. – In ihrem verhärmten Gesicht ein plötzliches Lichtwerden, die Augen freundlich, der Mund leicht geöffnet, das Reinsten und Wahrste des Natürlichen an ihr. – ... Auf dem Bett schwermütiges Herumgehen. Diese ganz kleinen Details: daß sie sich nicht nehmen eines Zweiges, zärtlich ihn wegwerfen, aber sanft, nicht von sich, ihn noch fühlen, wie er dort liegt. Ablecken von Händen vor Freude.«

Das ist kein müßiges Herumfingern in psychologischen Notizen, sondern die Anstrengung, das Innerste einer Emotion, eines Gefühls zu erfassen.

sprechlichen Erlebens an der schlichtesten, unscheinbarsten Formation der anschaulichen Oberfläche abzulesen. Auch das, diese mikroskopische Nahsicht bei großliniger Anlage, ist etwas Österreichisches, an Stifter Gemahnendes. Auf den Dichter Hofmannsthal trifft zu, was er selbst zu seinem geheimnisvollen Malteser Sacramozo notiert hat: »Er sucht das Leben dort, wo es zu finden ist: im Zartesten, in den Falten der Dinge«.

(Frankfurter Zeitung, Abendblatt, 77. Jahrgang, Freitag, 16. Dezember 1932, S. 1f.)

22. Dezember 1932, *Anonymous*

An Austrian »Wilhelm Meister«

In his enthusiastic »Nachwort« to this posthumous novel-fragment by his friend Hugo von Hofmannsthal, Jakob Wassermann describes it as something like an Austrian »Wilhelm Meister«. Had the Viennese writer's plans, which had their origin as far back as the year 1907, been allowed – by the War, by the tragic collapse of Austria, by death – to come to fruition, he would have produced the Austrian counterpart of Goethe's »Bildungsroman«. That is the opinion not only of a wholehearted admirer, but of a fellow-novelist to whom Hofmannsthal confided his ideas more intimately than to anyone else.

It is possible; and certainly Herr Wassermann is right in emphasizing the essential union between Hofmannsthal's mind and the pre-War Austrian idea; the completed novel would have been in any event, like all his work, intensely Austrian, and even the change of scene which, the publishers tell us, Hofmannsthal contemplated after 1918, from the Austria of Maria Theresa to that of the first half of the nineteenth century, would have made no fundamental alteration in this respect. But whether the finished novel would ever have achieved the amplitude and definition of Goethe's may be doubted. The point is not important; it is sufficient to say that in his »Andreas«, like Goethe in his »Wilhelm Meister«, Hofmannsthal intended to demonstrate his philosophy of life. This young man, with the other characters who crossed his path, was to serve as warp to the woof of the novelist's imaginative reflections.

So much is obvious from the numerous fragmentary notes that follow the completed portion, the opening chapters, to which have been given the provisional titles, »Die wunderbare Freundin« and »Dame mit dem Hündchen.« These chapters tell the story of the ventures of a young Austrian, Andreas von Ferschengelde, who makes a journey from Austria to Venice in the last year of Theresa's reign. His encounters with a young man named C., who insisted on entering his service, with the naive and elusive girl Romana, with the family Finazzer and the young girl Nina, virtue is the prize in a lottery, and with half a dozen more characters who seem, despite the air of reality and individuality which the author has cast round them, to play a symbolical role – this is the substance of the finished chapters, which occupy about two-thirds of the volume. The remainder is entitled »Venezianisches Reisetagebuch des Herrn von N (1779)«, and »Das venezianische Erlebnis des Herrn von N«, and consists of a mass of notes which indicate the way in which the novelist thought of developing the characterization. Hofmann's remarkable power of suggesting atmosphere would have been well accompanied – like the notes in music – the progressive melody of Andreas' mental and spiritual development. His first attraction to Venice was because of the masks worn there; he is acutely conscious of the difference between appearance and reality. It is Venice that drives him through the reading of Ariosto – to confront him with the problems of poetry, of »Poesie als Gegenwart« and the mystical element that abounds. It is Venice again that is to drive him to reflection on the nobility (Vienna) and nobility of the spirit – the latter embodied in Maria, a Spanish lady whom he meets in the Italian city. She is contrasted again with the cocotte Mariquita, but they are represented not two persons but two divisions in one individual mind. Several pages of notes on this antithesis are given, and evidently this must have been an important part of the novel. Then there are the two men characters, Sacramozo and the Malteser; the latter has learned the complete art of life; Sacramozo is the type of the pessimistic agnostic, he says, »whether I am a Christian or atheist, a fatalist or a sceptic, I shall decide as soon as I know who I am, where I am and what I am. I shall cease to be.« There are several quotations from Novalis scattered among these notes, and one of the most illuminating is: »Alles Übel ist nur ein Zustand der Seele, und es kann nicht bestehen, ohne dass es eine Seele gibt, die es empfängt.«

isoliert und isolierend, es ist das Princip der Trennung.« This helps to explain the subtitle of the novel; it chronicles the progress towards union with the principles of beauty and faith, united in Maria.

And yet, at the end, it is not possible to make so brief and precise a description of Hofmannsthal's intentions. His notes reveal him flitting from one thought to another, now hovering over one conception, now another. »Andreas« would very probably always have remained a fragment, an »Unfinished Symphony«, to quote Herr Wassermann again; but, as we have it here, it is a fascinating and suggestive fragment, stimulating even in its obscurity and incompleteness.

(The Times Literary Supplement XXXI, 1612, 22. Dezember 1932, S. 976)

29. 12. 1932, Rudolf Breuer¹⁶

Mein stärkstes Bucherlebnis

(Hofmannsthals Romanfragment »Andreas, oder: »Die Vereinigten«)

»... das ist vorbei, ein letzter Lichtgruß« (Jakob Wassermann, im Nachwort)

Der ganze innige Zauber seiner Sprache ist in dieser Symphonie in Prosa, dieser »Unvollendet« Hofmannsthals; seine farbenprächtigen Bilder, sein Humor und seine Beschaulichkeit. Oesterreichische Natur, noch nie so vollendet gesehen, schwingt mit; österreichische Landschaft und österreichische Menschen. Manchmal hört man wie im Unterbewußtsein die kongeniale Musik des »Rosenkavalier« erklingen: so zaubert der Zauberer Wort und Klang in seiner Dichtung zur Einheit.

Daß es nur ein Fragment blieb – wollen wir bedauern. Trotzdem uns aber glücklich schätzen, dieses Fragment zu besitzen. Wäre es ein zweiter, ein »österreichischer Werther« geworden? Oder eine österreichische Symphonie in Prosa?

Was blieb, ist ein Fragment. Nicht »nur« ein Fragment – etwas ganz Seltenes und Seltsames. Die Anfangskapitel in ihrer Gänze – ohne daß

¹⁶ Rudolf Breuer, 31.10.1909 (Wien) – 24.6.1996 (New York), Musikkritiker und Wienkorrespondent verschiedener europäischer Zeitungen, seit 1940 in den USA.

man weiß, ob es die letzte Endfassung wäre – bedeuten ein W sich. Der junge Herr Andreas – ist er nicht mit Quinquin verzieht, um Welt und Menschen kennenzulernen, nach Italien. würdiges passiert in Kärnten, wo die »Wolken regungslos geb hingen wie von Ewigkeit zu Ewigkeit«: ein gefährlicher Bursche sich an Andreas heran, begaunert ihn um ein Pferd, bereit Schande und Spott. Dazwischen erlebt er die süße, wehmütige zu Romana, deren Mädchenhaftigkeit die österreichische Seele schließt. Der Finazzer-Hof inmitten der meisterhaft geschi Kärntner Landschaft, wo jeder Berg vor uns ersteht und jed birgswässerlein hörbar rauscht, dieser Hof, in dem Romana m ihren lebt, wir sehen sein mächtiges Tor, seine Schlafkammern Weiden und Wiesen, wir kennen seine Bewohner und seine che...

Weiter zieht Andreas, er kommt nach Italien, nach Venedig vernimmt, wie er zuerst, fremd in der fremden Stadt, umherir dann, von einem sonderbaren Individuum in ein Haus geführ wo verarmte Adelige hausen. Man erfährt, was er dort erlebt, v eigenartigen Lotterie, in der um ein schönes Mädchen gespielt von den Besuchen bei der launenhaften Nina, von dem Abente der Kirche, in den stillen Gäßchen Venedigs.

Von den weiteren Teilen des Romanes bestehen nur Andeut Vormerkungen, Notizen. Darunter sind manche Perlen: »Die dringung der Natur (der Lebens) beim Dichter ist Voraussetzung. Oder: »Das Hohe erkennt man an den Übergängen. Alles Leben ist ein Übergang.« Dann wieder an den Rand geschriebene Wahrheit: »In Wien kommt es jedem darauf an, etwas vorzustellen.« Nach dem Liebesdualismus (Maria und Mariquita) wird über die Heimreise gesagt: »Andreas war, was er sein konnte und doch niemals, kann niemals war. – Er sieht den Himmel, kleine Wölkchen über einer Stadt, er sieht die Schönheit, wird gerührt – aber ohne das Gefühl der Selbst, auf welchem, wie auf einem Smaragd, die Welt ruhen kann.« Und Romana, sagt er sich, könnte es sein Himmel sein.« Geoffenbartes Leben und geheiligte Künstlerschaft. Das sind die stärksten Merkmale dieses Buches. Man liest es ohne Unterbrechung atemlos, man lässt es auf sich einwirken – ich sagte es schon – wie eine Symphonie. Und man ist besiegelt, spürt, wie bei einer her

Symphonie, immer den schönsten Themen und Motiven nach und findet beglückt immer wieder neue. Lassen wir am Schluß die letzten Zeilen Wassermanns sprechen: »Wir denken immer, das Göttliche sei dazu da, damit wir von ihm etwas haben, es sozusagen verspeisen können. Das ist ein sehr menschlicher Irrtum. Das Göttliche, umgekehrt, nährt sich von den Herzen der Menschen, wenn sie ihm als freiwillige Opfer dargebracht werden. Und da reicht im Notfall eins für ein Jahrhundert.«

(Neue Freie Presse – Nr. 24531 vom 29. 12. 1932, S. 7)

6. Januar 1933, Friedrich T. Gubler an Ernst Krenek

Ihr Aufsatz über Hofmannsthal war exemplarisch. Die literar-historische Linie die Sie eingangs zeichneten war ausgezeichnet. Ich habe mich sehr gefreut.

(Der hoffnungslose Radikalismus der Mitte. Briefwechsel Ernst Krenek – Friedrich T. Gubler 1928–1939, hrsg. von Claudia Maurer Zenck. Wien, Köln 1989, S. 260)

7. 1. 1933, Rudolf Holzer¹⁷

Von neuen Büchern

Hofmannsthals Romanfragment

»Andreas oder Die Vereinigten«

Fragment eines Romans von Hugo v. Hofmannsthal. Mit einem Nachwort von Jakob Wassermann (Verlag S. Fischer, Berlin)

Dieser Teil eines unvollendeten Ganzen ist dennoch ein wunderbares und – davon soll noch die Rede sein – wunderreiches Kunstwerk. Die Zeit der Vernichtung des staatspolitischen Gebildes »Österreich« hat in diesem Hofmannsthalschen Fragment sein zeitgeistiges Dichtertorso hinterlassen, nur zu vergleichen mit den übersinnlichen »Of-

¹⁷ 28.7.1875 (Wien) – 17.7.1965 (Wien), ab 1900 Redaktionsmitglied der »Wiener Zeitung«, 1923-1933 deren Schriftleiter.

terdingen« Novalis oder der bittersüßen Herzblutmusik der Schauspielerin »Unvollendeten«. Das Fragmentarische, also Ahnungsvolle, nicht bis zur Fertigstellung gediehenen Werkes vermindert auch Hofmannsthal nicht die Wirkung und Größe des Vorhandenen. Einziglich, die melancholische Trauer um das Vorenthaltene, Niegewollte ist groß! Das Vorhandene läßt den Verlust unendlich schmerzhaft erscheinen.

Angesichts dieses Werkes bedauert man, daß Hofmannsthal vom Theater erfüllt und beherrscht war, daß er lieber mehr schwächliche, verschwommene, bläßliche Drama oder Opern geschrieben hat, als diesen Standardroman zu vollenden. Wassermann, selbst ein epischer Meister, findet das treffende Kompliment; er heißt diesen »Roman«, diese Dichtung von der Goethe-Universität eines magischen Erlebnisses: »einen österreichischen Wilhelm Meister«. So etwas Ähnliches wäre in der Tat aus dem Hervorwurf der im Venedig des Rokokos spielenden Dichtung geworden, ein in modernen, blendenden Farben wiederholter, auch österreichisches Zeitalter malender zweiter »Nachsommer« von Stifterschöpfung entfaltet.

Der ausgeführte Teil, die Anfangskapitel, ist in etlichen Herbsttagen des Jahres 1912 und in etlichen Hochsommerwochen des Jahres 1913 niedergeschrieben worden. Das Vorhandene, etwa ein Drittel des Werkes, trägt als Untertitel die Überschriften »Die Dame mit dem Hündchen« und »Die wunderbare Freundin«. Der Roman ist aber nicht nach dem Kriege oder besser: vor dem Untergang Österreichs begonnen worden; Hofmannsthal hätte ihn nie vollendet, denn diese Dichtung hat ihren herrlichen Sinn empfangen aus der geheimnisvollen Atmosphäre des untergegangenen Reiches; mit seinem Ende ist auch das Reichenberg, die heimatliche und nationale Idee, wie das Wassermann nennt, verschwunden. Dadurch nimmt das Fragment einen großartigen Sinn an. Nicht die Seele, nicht das Schicksal der einzelnen sind in dieser Dichtung das Magische, sondern die Seele, die Sinnenwelt der Völker unter dem Zepter Habsburgs in verhältnismäßig engem Raum, die nebeneinander wohnen: sie erscheinen bei Hofmannsthal, festgehalten in ein paar Typen, in einem grandiosen historischen Charakter.

Die Luft, Farbe, Geistigkeit und Zeit des Rosenkavaliers sind durch das Romankapitel; ganz in die Rosenkavalier-Dialektik

-Drastik ist beispielsweise die Ankunft des jungen Andreas v. Ferschengelder in Venedig am frühesten Morgen des 17. September 1778 getaucht. Jenes farbige, resche Maria Theresia-Wienerisch klingt an und schafft sofort einen fast verwirrenden Kontrast zur trügerischen, zauberischen, maskenreichen Stadt der Dogen, der Abenteurer, der Zauberer, Kurtisanen, venezianischen Nobili. Wie der junge Wiener sich im verträumten, mystischen Venedig mit seinen faszinierenden Wundern, Herrlichkeiten, Lastern und Dämonien verliert, verwirrt, das ist, um wieder mit Wassermann zu sprechen, eine begnadete Schöpfung, eine seltene Kostbarkeit geworden.

Welcher Kontrast dazu das unendlich verklärte, verinnerlichte Reiseerlebnis Andreas' in dem Kärntner Bauernhof. Die Episode auf dem Finazzer-Hof, etwa im oberen Drautal, geht durch seine somnambule Vergeistigung über Stifter hinaus. Romana, die jüngste Tochter am Hofe, wird da geschildert wie wenige Mädchengestalten in der ganzen deutschen Literatur; sie ist von einer einmaligen Seltsamkeit, leise verwandt etwa mit den unergründlich naturhaften Jungfrauen Kleists. Oder wie ist der Räuber- und Mordgeselle, der sich dem Andreas als Diener verdingt, mit Musik und Farbenkraft geschildert! Die Sprache schafft in diesem Werke Wunder. Die Auflösung von Realität und Handlung in Sprache erzeugt förmliche Visionen; nur Goethe erreichte diese stilistische Sublimierung des zu Schildernden oder des zu Sagenden.

(Neues Wiener Abendblatt – Nr. 7 vom 7. 1. 1933, S. 4)

Januar 1933, Adolf von Grolman¹⁸

Seit 1912 arbeitete Hofmannsthal an einem Roman, den er später immer wieder aufnahm und schließlich unvollendet liegen ließ. Die Fragmente und Entwürfe, die hier vorgelegt werden, erwecken starkes Interesse: die fertigen Teile erfreuen durch eine wahrhaft schöne und anschauliche Prosa, dabei das von Hofmannsthal so geliebte venezianer Kolorit wieder zur Geltung kommt. Diese Kapitel und die Fragmente zu weiterem spinnen sonderbare Fäden, Schillers »Geisterse-

¹⁸ 6.10.1888 (Karlsruhe) – 17.8.1973 (Karlsruhe), Jurist und Philologe, Privatdozent, freier Schriftsteller und Herausgeber.

her« wird nicht nur in Stil und Tonart, sondern auch gedacht nachgeahmt, die Pläne zum ganzen Roman, die Skizzen für Gedanken und Aphorismen, für Situationen und Ereignisse deuten daran, daß Hofmannsthal weniger einen Bildungs-, denn einen seines Abenteurerromans schreiben wollte, den zu vollenden ihm wohl der Mut fehlte: denn die Verwandlungen, die der Dichter an sich vollziehen sich durchaus nicht nur im Individuum selbst; mit Anklängen an den alten Goethe, Novalis und mancherlei sucht Hofmannsthal möglichst viel Irrationales in eine scheinbar rationale »Handlung« zu bringen – allenthalben Ansätze und Deutungen, venezianisch auch im Seelischen, insoweit man von politischen Härte des früheren Venedig absieht: das Ganze endet anregender Irrgarten für Eindrücke, Stimmungen, Zwischenbemerkungen mit viel Zartem, viel Erlebtem, also eine hochsche, aber nirgends langweilende, stark literarische Angelegenheit, einen empfänglichen Menschen für ein Weilchen zu bezaubern mag, wie alle absterbende, doch kultivierte, mit irrisierenden Missionen arbeitende Spätromantik.

(Die Neue Literatur, Heft 1, Januar 1933, S. 22f.)

30. Januar 1933, Heinrich Zimmer an Herbert Steiner

[...] zugleich erlebte ich (unterm Christbaum) wieder die faszinierende Schwierigkeit (ganz unter uns) nachgelassen Fragmentarische Veröffentlichung frei zu bekommen, trotz Erfolg des Falun und der Romanfragmente [...]

(Maya Rauch, a.a.O. [vgl. oben S. 129])

11. Februar 1933, Joseph Roth an Félix Bertaux

Lesen Sie, bitte, den Nachlaß von Hofmannsthal: »Andreas«!

(Joseph Roth, Briefe 1911–1939, hrsg. und eingeleitet von Hermann Lüdemann, Köln, Berlin 1970, S. 248)

31. 3. 1933, Rudolf Holzer

»Andreas« oder »Die Vereinigten«

Fragmente eines Romans von Hugo Hofmannsthal. Mit einem Nachwort von Jakob Wassermann. Verlag S. Fischer, Berlin

Das nur in drei Kapiteln Gestaltete der Dichtung läßt den Verlust des Ungewordenen riesengroß, unendlich schmerzlich erscheinen. Das Wenige, Unvollendete ist ein wunderbares und wunderreiches Kunstwerk. Die Trauer um das Vorenthaltene, Niegewordene ist groß! Jakob Wassermann als der Herausgeber des Freundeswerkes findet in dem Roman die Goethesche Universalität eines magischen Erlebnisses, er nennt ihn: »einen österreichischen Wilhelm Meister«. So etwas ähnliches wäre aus dem Projekt der in Venedig des Rokokos spielenden Dichtung geworden; ein mit modernen, blendenden Farben wiederholter, ein anderer auch ein eminent »österreichisches« Zeitalter malender zweiter »Nachsommer« in Stifterscher Seelentiefe. Die Luft, Farbe, Geistigkeit und Zeit des »Rosenkavaliers« flutet durch das schlanke Romankapitel. Ganz in die »Rosenkavalier«-Dialektik und -Drastik ist beispielsweise die Ankunft des jungen Herrn Andreas von Ferschengelder in Venedig am frühesten Morgen des 17. September 1778 getaucht. Jenes farbige, resche Maria-Theresa-Wienerisch klingt an und schafft fast verwirrenden Kontrast zu der trügerischen, maskenreichen, zauberischen Stadt der Dogen, der Abenteurer, Zauberer, Kurtisanen und Nobile.

Unvergeßlich, einmalig, über Stifter durch somnambule Vergeistigung hinausgehend, ist bei Hofmannsthal die Episode auf dem Finazzer-Hof. In Romana wird eine Mädchengestalt geschildert, wie sie in der ganzen deutschen Literatur nicht wiederkehrt; ein Räuber- und Mordgeselle taucht da auf, geschildert mit einer Musik und Farbenkraft, die die Sprache zu einem Wunder machen. Die Auflösung von Realität und Handlung in dem Geist der Sprache erzeugt förmliche Visionen. Nur Goethe in den besten Stunden erreichte diese schriftliche Sublinierung des zu Schildernden oder zu Sagenden. Daß Hofmannsthal dieses Werk unvollendet zurückließ, nimmt tieferen Sinn an. Der Dichter hat der Zeit der Vernichtung des staatspolitischen Kunstwerkes »Österreich« auch einen zeitgeistigen Dichtertorso an die Seite gestellt – zu vergleichen mit den übersinnlichen Seelenbekannt-

nissen Novalis' oder der bittersüßen Herzblutmusik der Schen »Unvollendeten«. Die Form, wie sie auf uns kam, hat einen schicksalsmäßigen Sinn: nicht die Seele, das Schicksal der einzelnen im »Andreas«-Fragment das Magische, sondern die Seele, Sinn der Völker, die unter dem Zepter Habsburgs im verhältnismägen Raum nebeneinander wohnten. Der junge Wiener, der sich im Rokoko-Venedig mit seinen faszinierenden Wundern, Herrlichkeiten verliert und verwirrt, ist Schicksal und Tragödie der österreichischen Seele, ist des Romans heimatliche und nationale Idee.

(Wiener Zeitung, Abendausgabe – Nr. 76 von 31. 3. 1933)

*April 1933, Lutz Weltmann*¹⁹

Aus Hofmannsthals Nachlaß

Das Romanfragment »Andreas oder die Vereinigten«

Wenn von Hofmannsthals ganzem Werk nichts andres als die Nachwelt käme als dieses Fragment eines Romans, so gäbe das doch vollkommen Auskunft über Dichten und Wesen Hugo von Hofmannsthals: in dieser unvollendeten Schöpfung vollendet sich seine Kunst!

Soweit die Erzählung der Reise eines jungen Adligen aus dem Österreich nach Venedig reicht und die Darstellung seiner seelischen Entwicklung in den Abenteuern, die er unterwegs und in der Lagunensiedlung lebt, gilt von ihr, was Rudolf Borchardt schon dem Dreißigjährigen Krieg anrühmte:

Seit Goethe uralt fortgegangen ist,
Von wannen er gekommen war, und Kleist
In sich zusammenstürzte wie ein Turm,
Sprach keiner Vers und Deutsch wie du...

Hofmannthal sprach einmal in einer wunderbaren Rede über das »Schrifttum als geistigem Raum der Nation« – das Fragment »Andreas« beweist, wie ernst es ihm in seinem eignen Schaffen um die Erhaltung gewesen ist. Der deutsche Roman ist im wesentlichen

¹⁹ 15.2.1901 – 7.11.1967, Bibliothekar, Essayist und Übersetzer.

wicklungsroman, der romanische Gesellschaftsroman –, es gibt natürlich Grenzfälle und Grenzübertritte, Einflüsse und Wechselbeziehungen. Hier: Ruodlieb, Simplicius, Wilhelm Meister, Heinrich von Ofterdingen, der grüne Heinrich und so fort bis zu eines Walter Bauer »Ein Mann zog in die Stadt«. Dort: Cervantes, Quevedo, Manzoni, Zola und – vielleicht am interessantesten, weil sie von der Linie abweichen und doch der nationalen Eigenart verhaftet bleiben, Balzac und Stendhal: der Mann Rastignac zieht in die Stadt, will sich mit Paris messen, so zeigt ihn uns Balzac im »Vater Goriot«, aber den Entwicklungsroman Rastignacs erzählt er uns nicht; wir begegnen dem jungen Mann in den andern Romanen der »Menschlichen Komödie« als fertigen Streber und Opportunisten. Und Stendhal »Rot und Schwarz« läßt sich gewiß wie ein Entwicklungsroman an, aber das Gesellschaftsbild wird dem Autor schließlich doch wichtiger als sein Held Julien Sorel. Hofmannsthals »Andreas« nun ist einem »Parzifal« vergleichbar, den ein Ariost geschrieben hätte, dieser Andreas ist ein Parzifal, dem Gawans Abenteuer widerfahren, damit er an ihnen reife. Tradition ist für Hofmannsthal ein höchst vitaler Begriff: ein Erbe, das er erwirbt, um es zu besitzen«, ein Sich-Rechenschaft-Geben über die Jahrhunderte. Nicht zufällig erinnert die Episode des Andreas mit seinem Reitknecht in Kärnten an Ruodliebs Erlebnis mit dem Rothaarigen – ebensowenig wie es Zufall ist, daß die frühe Manifestation deutscher Seelenhaltung in dem Epos vom Tegernsee in lateinischer Sprache geschrieben und aus unterirdischen römischen Quellen gespeist ward.

Venedig ist der Schauplatz der Handlung, soweit das Bruchstück erhalten ist; das erste Liebeserlebnis des jungen Mannes, der in die Welt reitet, mit Romana Finazzer in Kärnten wird bereits als Reminiscenz in Venedig erwähnt, und das ist höchst sinnvoll; – Venedig ist im Todesjahre der Maria Theresia, in dem die Geschichte vor sich geht, noch österreichische Provinz, und eines österreichischen Raumes bedurfte das Geschehen. Dieser Andreas von Ferschengelder ist ein österreichischer Held. Er gerät in eine Lebenskrise wie Grillparzers Rustan in »Der Traum, ein Leben«, der, nachdem ihn der Traum vor den Abenteuern gewarnt hat, ein beschauliches Dasein mit Mirza dem Vorwärtsstürmen in die Welt vorzieht – Hofmannsthals Andreas fühlt bei seiner Rückkehr nach Wien »mit Schaudern, daß er in die

eingeschränkte wiener Existenz gar nicht zurück kann, er ist i
wachsen ... er war, was er sein konnte und doch niemals, kaum
war ... er sieht den Himmel, kleine Wölkchen über einem Wa
sieht die Schönheit, wird gerührt – aber ohne das Gefühl des
auf welchem, wie auf einem Smaragd, die Welt ruhen muß;
Romana, sagt er sich, könnte es sein Himmel sein.«

Hofmannsthals Venedig ist einmal eine Realität, eine öste
sche Wirklichkeit, Zusammenstoß verschiedener Kulturen (die
dote von dem kroatischen Grafen Grassalkowicz, dessen Be
schaft die Kurtisane Nina um seines Namens willen von vorn
verschmäht), das Österreichische ist mit dem »Gemeinen« ide
dessen Überwindung Andreas von seinem Mentor und Gegen
dem Malteser, lernen soll. Venedig ist aber auch die Welt der M
und der Komödie – wie eine commedia dell'arte beginnt der Ro
die Welt des Theaters, der Hofmannsthals Leben galt, ist eine
die im venezianischen Leben eine Rolle spielt, in der man vor
ben sagen kann: »aus dem Theater fort müssen, bevor der V
einmal aufgegangen war«. Wie in einem Zaubermärchen wechs
Frauen Maria und Mariquita ihre Gestalt, was in der dichten
Konzeption Hofmannsthals magischer Vorgang und roman
Doppelgängertum ist, spielt sich in der Ausführung mit der L
keit eines Maskenscherzes ab. Scaramoz, der allmählich den L
an seine Stelle setzen kann, findet »in Andreas' Vereinigung n
verwandten Maria alles in einem: Glaube, Liebe, Erfüllung«. I
Andreas nicht durch das Todeserlebnis entwesentlicht, ein
Claudio, der »wie auf der Bühn' ein schlechter Komödian
Stichwort kommt und spricht und gehet ab«? Die Entwesentl
als Rettung aus dem Schauspielerischen (»In Wien kommt es
darauf an, etwas vorzustellen«) – sollte der reine Tor in der W
venezianischen Zanni erzogen werden, war das die theatralisch
dung der Callot-Figuren?

Man kann diesen Roman nicht deuten, man kann nicht eindr
nen, wohin der Dichter hinaus wollte, man kann nur Motivisch
Atmosphärisches, Traditionfluiden und spezifisch Hofman
sches andeuten, im ausgeführten Viertel des Ganzen und in den
zen, die uns Kommentar und Vorstudien zugleich sind und die
lichkeitkeiten wichtiger Änderungen offen lassen. Nur soviel lässt s

gen: ist das ausgeführte Bruchstück ein Gipfel deutscher Epik, so finden sich in den Aufzeichnungen tiefste Geheimnisse über die Kunst: »Die wahre Kunst ist das Arkanum, das uns mit dem Leben vereinigt, uns vom Leben absondert... durch Sondern erst leben wir.«

Beim Lesen des Bruchstücks dachte man immer wieder an des Novalis »Ofterdingen«, beim Lesen der Vorarbeiten wird man an Aphorismen von Novalis gemahnt. Auch hier eine Vitalität, wie sie ein blößer Kunstgewerbler und Nachempfnder niemals hätte – neben dem Novalis zuschreibbaren Sätzen: »An die mystischen Glieder des Menschen zu denken, sie schweigend zu bewegen, ist schon Wollust«, finden wir Zitate aus Novalis selbst: »Wir wissen nur insoweit wir machen. Wir kennen die Schöpfung nur, insofern wir selbst Gott sind, wir kennen sie nicht, insofern wir selbst Welt sind.«

Wie dem Dichter die Dekadenz blutiger Ernst war, die aus den frühen Strophen des Jünglings sang und die den Vater den Freitod des Sohnes nicht überleben ließ – wo doch jeder Mensch von der Natur so geschaffen ward, Schmerzen zu ertragen –, hat ihn auch der Zusammenbruch des habsburgischen Reichs an der Fertigstellung eines Werks gehindert, dessen seelische Landschaft das alte Österreich ist. Hofmannsthal übt Kritik am Österreichertum, indem er es von der Geschichte her gestaltet. Vielleicht war diese Riesenarbeit mit Hofmannsthals Mitteln nicht zu bewältigen. Mit neuen Bausteinen der Kunst, von der Kulturkritik her, wird, nicht minder großartig, sein Unterfangen in der Geistesgeschichte fortgesetzt: von Robert Musil in der Romantrilogie »Der Mann ohne Eigenschaften«.

(Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde, hrsg. von Ernst Heilborn. Das Literarische Echo, 35. Jahrgang, April 1933, Heft 7, S. 386–388)

Mai/Juni 1933, M. L. [Anonymus]

Hugo von Hofmannsthal: Andreas oder Die Vereinigten. Fragmente eines Romans. 184 Seiten. Verlag S. Fischer, Berlin. 1932. Geheftet 10, Leinen 15 Schilling.

Bedeutsam an sich, aber wichtig auch für die Kenntnis und Erkenntnis der Persönlichkeit und des Schaffens Hofmannsthals sind diese Romanfragmente, die, wie ein warmempfundenes und aufschlußrei-

ches Nachwort von Jakob Wassermann mitteilt, bis auf das Jahr zurückgehen, um den Dichter dann bis an sein Ende zu beschreiben. Es gewährt einen eigenartigen Reiz, nach den ausgeführten Kapiteln, in denen die romantischen Erlebnisse eines Jünglings der theologischen Zeit auf der Reise nach Italien in Kärnten und in Venedig erzählt werden – in Atmosphäre und Stimmung, Sprache und so weiter –, einzelnen Episoden an den »Rosenkavalier« gemahnend –, die es zu lesen, in denen wir einen Blick in die Werkstatt des Dichters dieses letzten Vertreters einer neuromantischen, ästhetistischen Richtung, tun dürfen und so Zeugen seines geistigen Ringens nach dem von ihm selbst geschaffenen Gestalten werden. Büchereien, andere Werke von Hofmannsthal besitzen, ist die Anschaffung eines Buches zu empfehlen.

(Wien. Blätter für Bildungswesen. Nr. 4/5. Mai/Juni 1933, S. 126)

1933/34, Hermann Kesten²⁰

Hofmannsthals Romanfragment

Dem Enthusiasten scheint es, als wäre große Kunst offenkundig, dennoch ist die Wirkung der großen Kunstwerke selten eine so starke. Hugo von Hofmannsthal, der einer der kunstvollsten Prosaisten unserer Zeit ist, hat ein Romanfragment hinterlassen: »Andreae und die Vereinigten«, ein Muster einer herrlichen dichterischen Prosa. Dieses Fragment erscheint, zusammen mit den interessantesten geistreichen Notizen, die der Dichter für seinen Roman sich gemacht hat, im S. Fischer Verlag (brosch. 5,-; kart. 6,-; Leinen 7,50) und ist keine Sensation, nicht einmal eine literarische. Aber das Buch ist der Tat eine Sensation, nur eine von jener Art, die zuweilen ein hundert braucht, damit man sie in ihrem ganzen Umfang gewürdigt. Die Schönheit ist leicht in ihre einzelnen Züge zu zerlegen, nur wenn man aus diesen Zügen die Schönheit nicht wieder zusammenfügt. Die Prosa Hofmannsthals ist in jedem Detail Tradition, und doch sind jene Millionäre der Sprache zu identifizieren, die er beerbt.

²⁰ 28. 1. 1900 (Podwoloczyska/Galizien) – 3. 5. 1996 (Basel/Schweiz), Erzähler, Essayist und Lyriker, Büchner-Preis 1974.

Goethe und Stifter und Büchner. Kein einzelner Zug seiner Prosa ist originell, und doch ist jede Seite einzigartig und geheimnisvoll reich.

Die Fragmente beginnen mit einem Motto aus Ariost: »Es hat in unserer Mitte Zauberer und Zauberinnen, aber niemand weiß es«. Auch Hofmannsthal war ein Zauberer der Prosa, und nur wenige wissen es. Die hinterlassenen Kapitel schildern die Ankunft des jungen adligen wiener Herrn Andreas in Venedig, seine Reise durch Kärnten, seinen Aufenthalt auf einem großen Bauernhof, wo er das schöne Mädchen Romana trifft, seine Begegnung in Venedig mit dem Ritter Sacramozzo und einen Besuch bei Nina, einer Schauspielerin. Die Notizen geben ein ungefähres Bild von der Idee des ganzen Romans; die ausgeführten Kapitel sind etwa ein Viertel des geplanten Ganzen.

Der Vergleich der Notizen und der ausgeführten Teile ergibt sofort als stärksten den zwiespältigen Eindruck, daß das Einzelne und Ganzes, Grundidee und jedes Detail, in der Skizze ganz Reflexion, in der Ausführung ganz Anschauung sind. Der intellektuellste Schriftsteller nach der Intuition wird zum unintellektuellsten nach der Ausführung. Im Plan scheint das Symbolische zu überwuchern, das Reflexionelle droht das Poetische zu ersticken wie kaum je in den Tagebüchern eines Hebbel und in den Kunsttheorien eines Schiller. In der Ausführung scheint Hofmannsthal (scheint nur so obenhin!) zu der Reihe jener reflexionslosen Poeten wie Stifter oder Eichendorff zu gehören, die manche unsrer kunstfernen Literaturkritiker zu der Ansicht verführen, die wahre Poesie sei vernunftlos, und der Dichter denke in Bildern. Indes, die Dichter sprechen nur in Bildern, und wo nur Sinnlichkeit und Natur zu walten scheinen, haben Idee und Reflexion geherrscht, und dieses glänzende Beispiel, das dank einem unglückseligen Geschick ein glückliches Beispiel ward, möchte jenen unberufenen Literaturkritikern, die in Poesie und Ratio Antipoden sehen, zur Lehre dienen.

Da Hofmannsthal die größten Tendenzen hatte und er seine Ideen nach Art der romantischen und symbolischen Kunst nicht aussprechen sondern erscheinen lassen wollte, mußte er zu den kühnsten und ungewöhnlichsten Bildern und Szenen greifen, um durch die Seltenheit der Handlungen und Erscheinungen die Großartigkeit der Ideen anzudeuten. Da er seinen Roman zu einem exemplarischen machen

wollte, stellte er die seltsamsten sinnlichen Erlebnisse und seelische Abenteuer in den konventionellen Rahmen der großen europäischen Erziehungsromane: Ein junger Mensch reist, um an fremden Orten und in fremden Situationen seinen Geist zu bilden, seinen Charakter zu finden, seine Person zu gestalten. Es ist wohl dieses Schema, das Jakob Wassermann meint, wenn er in seinem ebenso sehr interessanten und bedeutenden wie ergreifenden Nachwort anlässlich Hofmannsthals »Andreas« von einem »österreichischen Wilhelm Meister« spricht.

Die Situationen in diesen Romankapiteln sind so seltsam, daß keiner Kunst bedarf, um sie gleichzeitig so natürlich erscheinen zu lassen, wie sie uns hier erscheinen. Etwa ein Mann auf der Straße öffnet einen Mantel, er trägt darunter nur ein Hemd; ein Graf, der selber die cheneinkäufe besorgt; eine Lotterie, deren einziger Gewinn die Freundschaft der Grafentochter ist; die Gräfin ist Logenschließerin; ein Graf Lichtputzer im Theater; ein Diener, der Raubmörder war und entsprungen; kärntner Bauern, die von Ursprung adlig sind; ein Knecht, der die Magd, zu der er schlich, anbindet und vor ihr auf dem Scheiterhaufen errichtet und ihn anzündet; ein Neffe, der an der Tür des Kaffeehauses vor dem Onkel niederkniet; ein Liebhaber, der während einer nächtlicherweise die Eltern seines Mädchens belauscht, wie sie in einem Bett zärtlich beieinander liegen, er aber wollte ins Bett seines Mädchens schleichen; ein Mann, der Malteser Sacramozo, dem man sein Kind geschenkt, das er auf der Straße verlor, nachträgt, er nimmt es und kehrt mit ihm nach ein paar Schritten um und reicht es hin und sagt, es sei nicht sein Eigentum; ein Mädchen, das in einem fremden Hof in einer fremden Stadt durch ein Rebendach nach einem fremden Jüngling langt und verschwindet; und so weiter und weiter. Alle diese als Symbole gedeuteten, als Symbole gesetzten, wie zufällige Abenteuer erzählt, zwiespältigen Szenen führen zum Hauptthema des Romans, dem »Problem des doppelten Ichs«, wie Jakob Wassermann schreibt. Das Problem der Entzweiung der Welt, wie man sagen könnte; denn es darf nicht vergessen, die großen romantischen Romane handeln von einem großen Zwiespalt, etwa zwischen Natur und Zivilisation oder zwischen Moral und Religion, zwischen Individuum und Gemeinschaft, oder handeln wie alle Bildungsromane von der Entwicklung oder Doppelheit der Person. Der Dualismus, ein romantisches Element, das in der Moral, in der Philosophie, in der Religion

Staatswesen überwunden zu sein scheint, macht noch immer die Weltanschauung in vielen modernen Romanen aus.

Die eine Notizensammlung Hofmannsthals beginnt mit dem Aperçu: »Andreas zwei Hälften, die auseinanderklaffen« (S. 109) – oder S. 115: »das Doppelte seiner (des Chevalier) Natur« – S. 110: »der Unterschied zwischen Sein und Erscheinung« – S. 115: »erster Anblick des Maltesers: ein gehneter harmonischer Kontrast zwischen Erscheinung und Geist« und so weiter. Dieser Dualismus ist in den Notizen Hofmannsthals durchgängig. Er äußert sich im ausgeführten Teil als eine Technik der Kontrastwirkungen.

In diesen Notizen, die voll der tiefstinnigsten und geistreichsten Anmerkungen sind und freilich zuweilen auch neben den wahrsten pseudophilosophischen Ideen enthalten, spricht Hofmannthal einmal über Poesie, und diese Worte gelten auch für seine Dichtung. Anlässlich Ariost erklärt Hofmannthal als Funktion der Poesie: »Die Poesie hat es ganz und gar nicht mit der Natur zu tun. Die Durchdringung der Natur (des Lebens) beim Dichter ist Voraussetzung.« Und »Das Unmögliche ist das eigentliche Gebiet der Poesie.«

Hier ist aufs Deutlichste jene Scheidung von Natur und Poesie ausgesprochen, die heute in der Vulgar-Literaturkritik gar nicht mehr begriffen wird, da diese annimmt, die dichterische Erfahrung sei mit der Statistik oder der Soziologie oder Photographie verwandt. Diese ganze so törichte und vulgäre Kunstbetrachtung krankt ebensowohl an ihrem Probabilitätsbedürfnis als auch an ihrem überspannten Utilitaritätsverlangen; das Kunstwerk hat weder den Wahrscheinlichkeitsbegriffen verdüsterter Köpfe noch dem Nützlichkeitswahnsinn verrannter Parteitheoretiker zu genügen, wenn es auch einer potentiellen Allgemeingültigkeit bedarf.

Hofmannthal schreibt: »Das Hohe erkennt man an den Übergängen. Alles Leben ist ein Übergang« und »Poesie als Gegenwart. Das mystische Element der Poesie: Die Überwindung der Zeit« und »Man muß alles nach Vorbildern tun.«

Hier sind in abgekürzter Form Ästhetik und praktische Philosophie miteinander verbunden, und Kunst und Leben werden einander gleichgesetzt. Das ist eine spirituelle Weltauffassung, und Hofmannthal schreibt auch: »Der Geist ist einerlei« und »Die Menschen sind

die Leiden und Taten des Geistes« (S. 118) und »Der Geist Tun.«

Diese spirituelle Auffassung formt den Charakter der Prosa Mannsthals, und dennoch wird seine Prosa ganz sinnlich, ähnlich bei Heinrich Mann, an dessen Antithese »Geist und Tat« mannsthal's Definition »Geist ist Tat« (»ein Tun«) erinnert.

Das symbolische Element gibt dem Romanfragment »Andreas« Tiefe, das romantische Element seinen märchenhaften Zauber, sinnliche Reichtum an Details den Anschein einer großen realen Welt. Die verborgenen und verschwiegenen Reflexionen blitzen auf, große Ahnungen wunderbarer Erkenntnisse von Welt und Menschheit. Durch ungeheure Verkürzungen der Gefühle und Charaktere erhält alle Schilderung eine unwiderstehliche Bedeutung. Man sinkt in dieser Prosa wie in den Erzählungen Gottfried Kellers oder Albert Stifters oder Brentanos, man versinkt in eine geträumte Welt, bedeutungsvoller, geheimnisreicher und kostbarer als die gewöhnliche Welt erscheint.

Es ist kein Zweifel, Jakob Wassermann hat recht, dieses Fragment ist »eins von den unsterblichen deutschen Bruchstücken wie die Berthsche H-moll-Symphonie, der Büchnersche Lenz und die Dinge des Novaliss.«

(Weltbühne XXIX, Heft 6, S. 215–218)

10. Dezember 1933, Eugen Gottlob Winkler²¹ an seinen Freund Giovanni

Ich widme eine eingehende Lektüre mehreren großartigen Büchern. Die Bücherei moderner Schriftsteller ist das Einzige, was ich während der Universität benutze. Neulich hatte ich Hofmannsthals Romanfragment »Andreas oder die Vereinigten«, ein ganz unglaubliches Werk der Dichtung, das ich Dir als dringendsten und unumgänglichsten Rat empfehlen muß. Es kostet schön steif broschiert 6 Mark, u. Du solltest lieber hungern, als es Dir nicht kaufen. So vollkommen habe ich die Wirklichkeit noch nie sublimiert gesehen, ohne daß sie dadurch ihrer Kraft u. ihrem Glanz etwas einbüßte. Die Geschichte spielt

²¹ 1.5.1912 (Zürich) – 26.10.1936 (München). Essayist, Erzähler und Lyriker.

Ende des 18. Jahrh[underts] zum größten Teil in Venedig, also schon rein als Atmosphäre etwas Dich Angehendes.

(Eugen Gottlob Winkler, Die Dauer der Dinge. Dichtungen, Essays, Briefe. München 1985, S. 260)

1933, Roel Houwink

Een nagelaten Roman-Fragment van Hugo von Hofmannsthal
Hugo von Hofmannsthal, Andreas oder die Vereinigten
Fragmente eines Romans. Mit einem Nachwort von Jakob Wassermann
Berlin, S. Fischer Verlag, 1933

Wanneer men met weinige woorden aanduiden wil, zoowel wat de beteekenis is van dit roman-fragment uit de nalatenschap van Hugo von Hofmannsthal als wat verloren ging, toen de dood aan de mogelijkheid zijner voltooiing een einde maakte, doet men het best zich te bedienen van de karakteristiek, die Jakob Wassermann in zijn nawoord van deze torso geeft. Hij spreekt daar namelijk van een Oostenrijksche »Wilhelm Meister«. En inderdaad: op grond van het gepubliceerde fragment en de hieraan toegevoegde aanteekeningen moet men tot een volledige beaming komen van de juistheid van Wassermann's karakteristiek. Door het onvoltooid blijven van dit fragment is voor Oostenrijk de kans op een eigen »Wilhelm Meister« verloren gegaan. En wij meinen, dat Wassermann de plank niet ver mis kan slaan, wanneer hij de tragiek van deze gebeurtenis verbonden ziet aan de tragiek van het Oostenrijksche volk, dat door den wereldoorlog den nek gebroken werd. Zijn krachten reikten voor een dergelijke omvangrijke en intense schepping van geestelijke levenswaarden, gelijk in Goethe's voorbeeld belichaamd is, niet meer toe.

Het fragment zelf bevat prachtige gedeelten, die ten volle de verwachting wettigen, dat de dichter Von Hofmannsthal in staat zou zijn geweest tot het schrijven van het grootsch prozawerk, dat hem voor den geest zweefde. Het kunnen derhalve geen technische beletselen zijn geweest, die hem hebben teruggehouden van zijn voltooiing.

Het kan wel niet anders, of het moet het z.g. »magisch fluïdum« zijn, dat hier te kort geschoten is. Het magisch fluïdum, waarbuiten

geen kunst-schepping mogelijk is en dat dieper wortelt dan individueel bewustzijn van den kunstenaar. Wanneer de talrijke tekeningen worden getoetst aan hetgeen alreeds verwerkelijkt is dan blijkt eerst recht duidelijk welk een ontzaglijk moeilijke situatie nog op vormgeving wachtte. Hoe feitelijk het fragment niet vermocht te zijn dan een voorloopige vastlegging van enkele lijnen, terwijl de definitieve structuur van het geheel nog moet worden bepaald.

Er ligt in deze aanteekeningen een schat van wijsheid opgedaan, toonen een innerlijke wereld, die wij nog amper kennen in ons huidige, op het actuele toegespitste litteratuur. En gerechtvaardigt dit verband is de vraag, die ik laatst hoorde van een jongere, die dan moe was van onze »moderne letterkunde«: Wat heb je gelezen in boeken, die je niets anders te zeggen hebben dan wat je dagelijks oogt ziet?

Wat Von Hofmannsthal in zijn »Wilhelm Meister« had kunnen geven, zou niet behoord hebben tot deze kategorie van het verleden toe bekende; het zou een tocht geweest zijn naar onbekende streken. En als wij dit bedenken, dan werpt een fragment als hierboven ons liggende wel een heel eigenaardig licht op de litteraire productie van het oogenblik, die voor drie kwart toch feitelijk niet zoo veel meer dan reportage moet worden genoemd. Dan schrikken we van herinneren ons de groote, illustere voorbeelden der roman-literatuur (een »Rouge et Noir« van Stendhal, een »Raskolnikoff« van Dostjewsky), waarin een leven werd uitgebeeld, dat achtergronden had dat niet vlak en snel als een filmband aan ons voorbijgetrokken waren, opdat wij maar op de hoogte (op *welke* hoogte!?) zouden blijven van onzen tijd. En het schrikbeeld doemt voor ons op van een litteratuur die stap voor stap den afgrond der journalistiek naderkomt en waarvan de schrijver alleen maar naar het schijnt, geen remmende tegenkrachten meer aanwezig heeft.

Het fragment van Von Hofmannsthal bezit dezelfde halveerde kracht als het proza van Rilke, doch het is stugger van belang en daardoor beter berekend voor werk van langeren adem dan voor de schrijver van »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Falster«. Het brengt onmiddellijk in een zeer bepaalde sfeer (tusschen dromen en dromen) en nog lang na de lectuur draagt men deze in zich, alsof men in tweeënlei werkelijkheid verkeert. Deze »

werkelijkheid echter – men denke aan »Die andere Seite« van Alfred Kubin of aan de boeken van Franz Kafka – is nergens opzettelijk als zoodanig uitgebeeld. Men behoeft nergens over een drémpel heen te stappen. Eer men het weet, hebben de dingen hun gelaat veranderd en is het allergewoonste omgetooverd tot een geheim.

Hoe deze suggestie ontstaat, is niet na te gaan, evenmin als men zich zelf betrappen kan op het oogenblik, dat het wakker-zijn in den sluimer overgaat. Wie meent in de aanteekeningen hieromtrent eenig uitsluitsel te zullen vinden, komt bedrogen uit. Sommige zinnetjes maken den indruk zoo in den roman te kunnen worden getransponeerd, andere daarentegen lijken louter pro memorie te zijn genoteerd. Beide liggen, zonder eenigen overgang, vlak naast elkander.

Het getuigt van wijs beleid, dat Wassermann fragment en aanteekeningen in deze volgorde na elkaar heeft afgedrukt. Want onwilligeurig werkt nu de suggestie van het fragment in de aanteekeningen door, zoodat onmiddellijk het noemen van bepaalde namen in het tweede gedeelte van het boek de gansche figuur oproept, zooals die in het fragment was geschetst. Hierdoor leest men als het ware tusschen de regels door in de aanteekeningen den roman, zooals Von Hofmannsthal zich dien ten naaste bij moet hebben gedacht. En al blijven er duistere plekken en plaatsen, waar men slechts tastend verder komt, toch ziet men allengs meer dan enkel het »geraamte« van den roman.

Er bestaan natuurlijk gegronde bezwaren tegen een publicatie als de onderhavige. De werkplaats van den meester behoort aan den profanen blik onttrokken te zijn ter wille van het geheim van het werk, dat geen inmenging in den staat zijner wording duldt. Over het algemeen hebben wij tegenwoordig weinig gevoel meer voor het bewaren van eenigen afstand in deze zaken, doch dat verandert aan de kwestie op zich zelf niets.

Dat Wassermann gemeend heeft hier een uitzondering te mogen maken, kunnen wij billijken op grond van het buitengewoon belang, dat deze aanteekeningen hebben om hunnen inhoud. Toch: helemaal overtuigt ons zijn handelwijze niet; te meer waar hij bekent Von Hofmannsthal's werk bij diens leven tengevolge van een zekere rivaliteit niet hoog genoeg te hebben gewaardeerd. Want ook al stellen wij deze ruiterlijke bekentenis ten overstaan van de openbare meening op

hoogen prijs, zij rechtvaardigt o. i. op zich zelf deze schending geheim van het ongeborene niet. »Goed maken« kan men dingen niet. En het is de vraag, of men ze niet dikwijls slechter doordat men zelf per se goed wil maken!

Het spreekt vanzelf, dat wij deze publicatie, nu zij eenmaatschied, dankbaar en met beide handen aanvaarden. Er zou niemand gewonnen zijn, indien wij dat *niet* deden. Doch wij doen het zonder eerst erop gewezen te hebben, dat men o.i. in de uitgave dit concept geen precedent mag zien. In den regel behoort het dende ons niet toe en hebben wij er afstand van te doen. Nu wordende in handen is gegeven, zullen wij het met groote eer en piëteit te behandelen hebben. Wij hopen daarbij, dat niemand geroepen zal voelen een poging te doen uit deze aantekeningen een neuen roman te destilleeren.

(Critisch Bulletin. Maandblad, 4, 1933, S. 224–227)

1934, Gustav Mueller

We know how deeply Hofmannsthal was in love with Goethe's »Wilhelm Meister«. And if we did not know it from his essay, we might infer it from this fragment of a novel, published long after the writer's death. Goethe might have written this Italian travelogue of a noble young man in Goethe's own day and age. The roundness and naturalness, the light movement and grace of Goethe's prose, coupled with a whimsical seriousness. When we hear that the world war broke this leisure-class ideal of gentlemanly self-edification and prevented the poet from finishing it, the precious fragment appears even more removed from present-day literature and appears as an unearched relic from another world than ours. The present edition fortunately has also printed the sketches and plans for its continuation, which will afford valuable insight for all students of literature. Need it be said after this that the completed part is a little garnished beauty, thoroughly enjoyable!

(Books Abroad VIII, 1934, S. 450)

176 Mathias Mayer

20. Februar 1934, Eugen Gottlob Winkler an seinen Freund Giovanni

Das Chaos der Wirklichkeit muß in das Reich des Geistes eindringen und dort, regiert von den geistigen Gesetzen, kristallisieren und dadurch Gestalt annehmen. Unser Geist allein schafft keine Wirklichkeit wie der Geist der Genesis. Es handelt sich in der Kunst darum, Wirklichkeit und Geist in Einklang zu bringen.

Dies mißlang mir in »Gedenken an Trinakria«, dies ist in Hofmannsthals Roman so rein und vollkommen gelungen. Es ging mir wie Dir: ich wurde in äußerst starkem Maße davon angeregt zu eigener Produktion. Es ist dies ein Nachahmungstrieb in höherem Sinne, den Marées einmal als Kennzeichen einer produktiven Natur ausspricht.

[...Auslassung in der Druckvorlage] Es handelt sich um das, was Wassermann in seinem Nachwort zu dem Roman so ausspricht: *eine vollkommene Sublimierung der Wirklichkeit* (wodurch sie erst aus dem Zustand des Flüchtigen u. Vergänglichen erhoben wird) *auf der Basis der Zusammenfassung zeitbedingter wie zeitgelöster Elemente* (Zeit ist hier metaphysisch gemeint mit negativem Akzent).

(Eugen Gottlob Winkler, Die Dauer der Dinge, a.a.O., S. 264)

November 1934, Robert Faesi²²

Hofmannsthals nachgelassener Roman

Erstaunlich, welche Leuchtkraft ein dunkelnder Stern bisweilen wieder zu entwickeln beginnt! So lebt Hugo von Hofmannsthal nach seinem Tode wieder auf. Zugleich erfährt sein Bild eine weitgehende Veränderung. Neben dem lyrischen, impressionistischen, atmosphärischen, in traumhafter Stimmung und trunkener Ahnung schwebenden Jüngling, dessen »Gedichte und kleine Dramen« in ihrer Art unerreichbar sind und auch von ihm so nicht wieder erreicht wurden, tritt die Gestalt des reifen Mannes Hofmannsthal hervor – ohne die Anmut und den Schmelz jenes, aber auch freier von dem ästhetisch-

²² 10. 4. 1883 (Zürich) – 18. 9. 1972 (Zollikon), Literaturhistoriker und Schriftsteller.

artistischen Zusatz, dem spielerischen und dekorativen Druck. Dran, vielmehr ernster, meisterlicher, menschlich vertieft und stiftet, mit einem sittlich begründeten, christlich orientierten Wertesystem. Obwohl schon 1911 konzipiert und in den beiden folgenden Jahren der Hauptsache entworfen, zeugt das Romanfragment »Andreas und die Vereinigten« schon von diesem neuen Hofmannsthal.

Am freudigsten überrascht die einleitende und wie eine abgesogene Novelle wirkende Episode auf dem Finazzerhof. Weiß Hofmannsthal gerade dies zugetraut: diese Vereinigung des Guten und Zarten, diese an Adalbert Stifter gemahnende Reinheit und Schlichtheit, mehr: diese Ursprünglichkeit, die selbst die Erinnerung an einen Gotthelf wachruft.

Eine in sich geschlossene, im Gleichgewicht ruhende kleine Welt dieser Kärntnerhof, bäuerlich, aber nicht bäuerisch, sondern zierlich und vornehm, ein patriarchalisch ehrwürdiges Dasein, Vater, Meister, Familie und Gesinde, so sind wie sie sein müssen, wer der im Rechten steht. Bis der zweiundzwanzigjährige Andreas Ferschengelder, ein Wiener aus dem »Bagatelladel«, als Guest auf die Liebe der keusch-unbefangenen Gutstochter Romana einfließt und trotz der eignen Harmlosigkeit durch seinen verbrecherischen Reitknecht Verwirrung stiftet, Verbrechen auslöst, das heimliche Paradies gestört zurücklässt.

Das ist die erste Episode – und vielleicht mehr als Episode – der Odyssee des jungen Österreichers, die erste Station seiner Bildungsreise, die ihn über Venedig nach der Toskana hätte führen sollen. Aber wie der Fremde in dem wirren Geflecht der venezianischen Brücken und Sackgassen sich verirrt, so geht es dem weltungeübten Andreas im tiefen Sinne.

Venedig nimmt als Gegenwelt zum Finazzerhof den Leser mit anderen Reizen und Zaubern, solchen freilich, die wir bei Hofmannsthal von jeher gewohnt waren, gefangen. Man versteht, warum Geist wie er eine Art Wahlheimat hat in Venedig: dieser seltsame, brüderliche Mischung von Orient und Okzident, ihrer schwelgenhaften und raffinierten Kultur, den Spiegelungen ihrer Lichter und Wasser, dem fast unwirklichen und scheinhaften Schweben über den verschwommenen Wassern.

Bewundernswert, wie Hofmannsthal diese Stadt eigentlich gar nicht zu schildern braucht, und sie doch durch die Erfahrungen seiner Gestalten dem Leser zum unvergesslichen Eindruck wird. Höchst reizvoll gleich zu Beginn die Ankunft in der Morgenfrühe, die zufällige Aufnahme des Andreas in einer – an »Wilhelm Meister« gemahnenden – verwahrlosten Schauspielerfamilie, die Begegnung mit undefinierbaren Unbekannten, die phantastische Lotterie, zu der er von der halb kindlichen, halb weltklugen Zustina eingeladen wird und deren Haupttreffer sie selber und ihre Jungfernschaft ist, die sie, um ihrer verarmten Familie zu helfen, auf so wunderliche Weise ihrem Freundeskreis bietet.

Ein kunstvolles Netz von Fäden wird in diesem Eingangskapitel angesponnen; Fäden, deren Verlauf sich dem Dichter selbst in den Fingern zu verwirren drohte. Es ist, als wucherte seine Phantasie allzu üppig; wie etwa die an sich reizvollen Episoden mit Nina oder mit der »untröstlichen Witwe« dem Gesamtplan dienstbar gemacht worden wären, darüber war er sich wohl selber noch nicht im klaren; mag sein, daß sich das ein und andre dieser Gebilde ausgeschieden und zur Novelle verselbständigt hätte. Ein Gesamtplan aber schwebte dem Dichter unzweifelhaft vor, und es ist verlockend, die ausgeführten Partien aus der Fülle von Fetzen, Notizen, Einfällen, Andeutungen in der Vorstellung zu ergänzen.

Zweifellos ist Andreas als die Hauptfigur gedacht, an der die Ereignisse sich vollziehen, und die sie auslöst. Bezeichnend, daß der Roman, wie Wolframs »Parzival«, wie »Wilhelm Meister« und ursprünglich der »Grüne Heinrich«, da einsetzt, wo der Jüngling in die Welt hinauszieht – sogar mit deutlicher Anlehnung an die Gattung des eigentlichen Reiseromans; »Venezianisches Reisetagebuch des Herrn von N.« ist einer der ursprünglichen Titel des Buches. Aufs lebhafteste erinnert Andreas an die drei obengenannten und darüber hinaus an ungemein viele Helden des deutschen Entwicklungsromans.

Er ist der Typus, den man als den deutschen Hans oder Michel bezeichnen könnte, übrigens mit einer Spezialdosis österreichischer Weichheit. Die naive gute empfängliche Jünglingsseele, die sich nun mit den Realitäten des Lebens auseinanderzusetzen hat. An Tumbheit nimmt er es mit seinen berühmten Vorgängern auf. »Sie sehen gutmü-

tig aus, und einen Guten muß man beim ersten Schritt warnen, ihm gesagt. Er hat noch nicht »Welt«, wie sich Goethe ausgedrückt hätte, er ist von geradezu rührender Hilflosigkeit, ihm fehlt das Vermögen, sich zu entscheiden, das Zimmer in Venedig mietet er nur, weil es ihm unangenehm ist, etwas Ablehnendes vorzubringen; und jenen verhängnisvollen verbrecherischen Reitknecht hat er sich, »ehe er es recht wußte«, auf den Hals geladen.

Passivität ist sein entscheidender Wesenszug wie der des Oskar Heinrich, wie der des Wilhelm Meister. Der tiefere Sinn von Oskars Theorie: der Held im Roman müsse, im Gegensatz zu dem idealistischen, aktiven Oskar, passiv sein, ergibt sich aus der dem Entwicklungsroman zugewiesenen Aufgabe: darzustellen, wie das weiche, biegsame Wachstum einer solchen Seele von den eindringenden Mächten des Lebens geprägt wird. Allerdings deckt Hofmannsthal in einer Tagebuchnotiz auf, daß hinter versteckte Aktivität auf, wenn er sagt: »In Er-leben liegt ein tvischer Unsinn, wie in Er-reichen, Er-eilen, aber niemand kann mehr, wir haben ein reines Passivum daraus gemacht.«

Andreas' Schwäche wie seine Stärke ist das Offenstehen für Eindrücke, die Aufnahmefähigkeit, die Sensibilität. »Ihn ekelt«, schreibt es einmal, sich in alle mit Verständnis hineinzufühlen, auch in die Gemeinen. Aber daß er so beeinflußbar ist, daß der andern Leidenschaften so rein und stark vorhanden ist, ist gerade der empfindsame, fruchtbare Kern seiner Natur – und von dieser wesentlichen Stärke er ein Spiegelbild seines Schöpfers Hugo von Hofmannsthal.

Übrigens wird Andreas' Charakter mit Absicht noch recht unterschiedlich gehalten, ist doch die allmäßliche Formung des Unerfahrenen zum Mannwerden, Reifwerden, gerade das Programm der Erzählerin. Er schwankt zwischen Gegensätzen, unausgeglichen zwischen Zuviel und Zuwenig, aber er wird reich an verborgenen Kräften, die als Mut bezeichnet werden. Mut als seine Hauptrichtung bezeichnet.

Das Schicksal hat die Gunst, ihn auf wunderlichen Wegen, durch einen Zufall, einem Erzieher, einem Bildner zuzuführen. Auch das Geschick, das ihn in die Welt hinauswirft, ist kein Zufall, sondern ein Plan, an Wilhelm Meister, und wenn dort der überlegene Lenker der heimnisvollen Gesellschaft vom Turm angehört, so ist der Ritter Sacramone auch hier Mitglied eines Ordens gewesen. Der Ritter Sacramone ist auch kurzweg Malteser genannt und scheint mit den Rosenkreuzern in enger Verbindung zu stehen. Ein aus hohen Kreisen stammendes

vielerfahrener und weitgereister Weltmann, der bis zur Chinesischen Mauer vorgestoßen ist, sich als Beamter, Gouverneur von Korfu betätigt hat, eine überlegene, äußerlich und innerlich vornehme Persönlichkeit, von der Andreas die Weltläufigkeit lernen kann, die Wilhelm Meister in den Schichten des Adels zuteil wird. Doch wesentlicher ist die Veredelung seiner tiefen Schichten. »Seine Sinne verfeinern sich, er fühlt sich fähiger im andern das Individuum zu genießen, fühlt sich selber mehr und höheres Individuum.«

Denn der Malteser ist selbst eine ins Sublime gesteigerte Individualisation. Jetzt freilich, als Mann von 40 Jahren, ist er ein Leidender, der kaum noch die Spannung zwischen seiner physischen und geistigen Existenz aushält, »groß in seinem allseitigen Unterliegen« und herrlich durch das, wozu er als ein seelisch Überfeinerter von nun ab unfähig ist. Mehr noch als durch Andreas fühlt man sich durch ihn an seinen Schöpfer Hofmannsthal erinnert, so etwa, wenn von seiner Hypochondrie die Rede ist, seiner unsagbaren Abhängigkeit von der Luftbeschaffenheit, seinem Hochmut diesen Dingen gegenüber, seiner Antipathie gegen rohes Geschrei und Hundegebell.

Aus dem eigenen innern Schatz verleiht der Dichter dem Malteser eine Art esoterischer Weisheit. Neuplatonische, theosophische und indische Ideen klingen an, alchimistische und mystische Gedankengänge, Vorstellungen von Plotin, Nicolas Cusanus, Paracelsus und Novalis. Sacramozo, der dem Weltmann in sich schon fast wie einem Fremden zusieht, ist mit dem wesentlicheren Pol seiner Doppelnatür *homo religiosus*, ja weit mehr als dem Leben dem Tod und der Ewigkeit zugewandt.

Der Verfasser plante seine Selbstauflösung als echten philosophischen Akt, etwa im Sinne von Fausts feierlich-erhabenem Freitod. »All liebe, ihm scheint's kein vages Zerfließen, sondern sublimstes Wahren der Person.«

Die eigenartigsten und beunruhigsten Züge erhält das Fragment durch die weibliche Hauptfigur, ja, die Frage drängt sich auf, ob dieses neue spannende Motiv nicht die andern zu sehr in den Schatten gestellt hätte. Es ist das Motiv der Persönlichkeitsspaltung, auf das ja auch der Titel »Die Vereinigten« einen Bezug zu nehmen scheint.

Spaltung des Ich, Doppelleben, Doppelgängertum – sind Probleme, die aus tiefen Ursachen schon die Geister der Romantik beunruhigt

und immer wieder zur Darstellung gelockt haben. Unter dem Druck der modernen Psychologie und der Psychoanalyse drangen Jahrhundert später von neuem in die Dichtung ein. Hermann Hesse in »Steppenwolf« z. B. führt dieses Thema grundsätzlich und bis zu letzten Folgen durch.

Aber manchen modernen Dichtern ist überhaupt der Charakter nichts Festes, Gleichbleibendes, Stetes; die Seele ist, mit Hofmannsthal zu sprechen, ein weites Land, und diesem Land ist oft, mit Hofmannsthal zu sprechen, »Die Krongewalt entwendet«, es fehlt am Recht und Zusammenhalt durch eine feste Mitte. Gerade er hat ergänzt die Töne der Klage und des Grauens gefunden für das Hinüberschreiten der Seele von einem Zustand in einen andern, für ihre Unfaßbarkeit, Unhaltbarkeit, Vergänglichkeit. Kurz, alles mußte ihn darauf hindeuten, einmal das Thema der Persönlichkeitsspaltung aufzugreifen.

Es ist ein Kapitel von zauberhafter Anmut, vom Reiz des Spieles und des Abenteuers beschwingt, wie Andreas in Venedig, in einer kleinen Piazza, im Helldunkel einer Kirche, in einer Laubengang, weiblichen Gestalten begegnet, deren eine, er weiß nicht wieviel, an der Stelle der andern auftaucht. Aber dahinter steckt ein in tiefen Sinn »Unerklärliches, aus jeder Ordnung Heraustretendes«. Des Lesers zunehmende Vermutung, daß die beiden Schönen nicht ander identisch sind, wird durch die leider fast unausführten Zeichnungen und Skizzen bestätigt.

Es ist die »wunderbare Freundin«, oder »die Dame mit dem Hündchen«, auf deren wichtige Rolle im Roman schon die Titelübersetzungen hinweisen. Das Hündchen übrigens ist es, das durch seine Eigenschaften einmal verrät, daß die Gräfin Maria und die Kokotte nicht ein und dieselbe sind. Andreas, der, ohne von ihrer Einwissen, beide Frauen liebt, mißtraut irrtümlich seinen eigenen Achtungen. »Ich bin besessen, meine Einbildungskraft spiegelt sich in andere vor«, sagt er sich, als einmal die Dame sich zu verlieren scheint. Ihrem Gesicht das Bild der Kokotte einen Augenblick hervorgerufen scheint. Zweifellos hatte sich Hofmannsthal eine sehr schwere Aufgabe aufgeladen, das Doppelgängertum dieses Wesens aufzufinden und erst recht innerlich überzeugend zu gestalten, und vielfach hemmte das Mißtrauen in das Gelingen die Fortführung des Werks.

Gebärde, Mienenspiel und Physiognomie der beiden Erscheinungen sind bis zur äußersten Gegensätzlichkeit verschieden. Und zwar verläuft die Spaltung der Persönlichkeit, man möchte sagen in horizontaler Linie, das Höhere vom Niedrigeren scheidend. Maria ist ein Wesen vom reinsten geistigen Adel, einem verfeinerten religiösen Ästhetizismus hingegeben. Wenn sie nicht leidend ans Bett gebannt ist, betet sie in der Kirche. Im Wesen schon fast Nonne – vermutlich endet sie im Kloster – ist sie in der Erscheinung durch und durch Dame. Auf die Einheit, die Einzigkeit der Seele ist all ihr Streben gerichtet, und sie scheint der Vollkommenheit schon nahe – aber an dem Leib wird sie zuschanden. Dieser »Erdenrest zu tragen peinlich«, den sie gleichsam von sich abzuwerfen sucht, führt nun, sich rächend, ein selbständiges Dasein als Mariquita. Es ist, als hätte sich das transzendentale Selbst, der göttliche, unsterbliche Teil voreilig geschieden vom dämonisch-naturhaften. Mariquitas protheischer Websdämon ist der Sinnlichkeit ebenso hemmungslos und brünstig hingegeben, als Maria inbrünstig dem Übersinnlichen.

Aber wie ein Element bei der leisesten Temperaturschwankung auf einmal seinen Aggregatzustand verändern kann, verwandelt sich Maria beim geringfügigsten Anlaß in Mariquita zurück. Insofern sind die beiden wirklich verschiedene Wesen zu heißen, als die Bewußtseinsspaltung so vollständig ist, daß keine von ihrer Identität mit der andern recht weiß. Sie kennen sich zwar vom Hörensagen, verfolgen die Wirkung »der anderen« auf Dritte, sie empfinden sich als Gegenspieler, jede ist mit der andern leidenschaftlich beschäftigt, und wie könnte es anders sein, als daß sie sich haßten, einander aus dem Wege zu schaffen versuchten. Es ist ein Zwist im wörtlichsten Sinne: dem von Entzweiung.

Für das seltsame Phänomen dieser Zwienatur bemüht sich der Dichter um Erklärungen auf verschiedenen Ebenen, auf der psychologischen wie der metaphysischen. »Mich hat das Leben auseinandergerissen, nur Gott im Himmel kann mich wieder zusammensetzen.« Jedenfalls hat die Persönlichkeitsteilung einen pathologischen Aspekt und ist der Preis, den Maria bezahlen mußte, für den sublimierten und fast heiligen Zustand, in dem sie den Begrenzungen der Individuation schon beinahe entrückt scheint. Denn aus der religiösen Perspektive gesehen, ist Maria wirklich das jenseitige Subjekt, das höhere

Selbst, die unsterbliche Seele, oder wie man's nennen will, die dieser irdischen Existenz in die kreatürliche Mariquita inkarniert.

Das schicksalhafte Zusammenspiel dieser drei oder in gewissen vier Hauptgestalten: Andreas, Sacramozo, Maria-Mariquita ist gentliche Brennpunkt des Werkes. Ein seltsames, kunstvoll gesponnenes Gewebe von Beziehungen.

Dem Malteser, bevor Andreas in sein Dasein tritt, macht Maria das Leben noch lebenswert, obwohl er augenscheinlich seltsamen Zustände eingeweih ist. Er will sie unterhalten, um anderseits noch im Leben zu erhalten, denn beide sind nicht mehr verhaftet, gehören nicht mehr recht der Erde an, sind Seelengenichts derer einem das Wort einfällt: »Wo gehen wir denn immer nach Hause.« Unter Hofmannsthals häufigen Novalis-ähnlichkeiten fehlt allerdings dieses, dagegen bezeichnet er mit einem andern des Novalis Sacramozos Empfindung zu Maria: »Er habe Recht nicht Liebe zu ihr.« Nach außen erscheint er durch seinen rituellen Dienst und seinen geheimnisvollen, platonischen Briefwechsel mit Don Quichotte und Narr, auf ihren Besitz hat er verzichtet, da er sieht nur noch eine irdische Möglichkeit, daß sie sich mit ihm verbindet hätte, nicht aber die höhere.

Andreas wird Sacramozos letztes Erlebnis. Die Empfänglichkeit des weich-passiven Jünglings wird zeugnerisch befruchtet durch den herischen Eros des männlichen Geistes; sein Fühlen, Ahnen und Wissen erweitert sich, und umgekehrt hat der Malteser einen Menschen, der ihn liebend verstehen wird. »So wird sein Rückzug kein Rückzug mehr sein, wie der in den Spiegel geht, sich mit seinem Bruder zu vereinen. Diese seltsame Notiz klingt an den Titel »die Vereinigten« an, ja, an den Schauplatz Venedig: die Stadt der Spiegelungen.

Sacramozo gleicht einem Vater, der das, was ihm selbst nicht mehr wurde, seinem Sohne erreichen hilft. Andreas ist »sein Sohn, seine Mutter«, sein geistiger Sohn und Erbe, bis zu dem Grad, daß der Maltesers Wesen in ihn eingeht. Indem dieser sein Erzieher, Erwachter und fast Erzeuger wird, geschieht ein »allmähliches An-seine-Stelle« des andern. Er glaubt: »Ich werde den Weg finden, er zu sein.«

Das Problem der Erziehung wird hier in mystische Höhen aufsteigen und gipfelt in der religiösen Sphäre. Sacramozo entsagt, läßt

auf, opfert sich zugunsten und zum Heil seiner letzten menschlichen Hoffnung: seines Schütlings. »Er will Andreas und Maria zusammenführen. Diese sollen jetzt ein Paar sein – dann die wiedergeborene Maria mit dem wiedergeborenen Sacramozo (in welchem auch Andreas ist).« Für seinen freiwilligen Tod wählt er den Moment, »welcher der Vereinigung Andreas mit Maria günstig ist, seiner Wiederkunft und Vereinigung mit der verwandelten Maria sicher«. In das Thema der Vereinigung mündet also die Idee der Metempsychose. Aber freilich, diese mystischen Spekulationen verlieren sich ins Unkontrollierbare, und der Malteser selbst denkt absichtlich nicht darüber nach, ob oder daß Andreas ihm in einer andern Daseinsform wird weichen müssen.

Hofmannsthal notiert sich den bedeutenden Gedanken Goethes, das Wesen der Welt erschöpfe sich in Polarität und Steigerung. *Polarität* ist ihm ein anderer Ausdruck für die Idee der Dualität, Spannung, Spaltung, für Zweiseelentum, welches ja in Maria-Mariquita gleichsam Person geworden ist, aber auch Sacramozos und Andreas' Anlage tief innewohnt. Vereinigung ist die bindende Gegenkraft zur Trennung und das Ziel der Sehnsucht. Das Wort des Novalis: »Alles Übel ist isoliert und isolierend, es ist das Prinzip der Trennung« erfährt durch Hofmannsthal eine behutsame Interpretation.

Die Goethesche Idee der *Steigerung* durchzieht gleichfalls das ganze Werk. Gemeint ist die Steigerung des menschlichen Wesens im ethischen und religiösen Sinne. »In der Liebe immer sublimieren, verflüchtigen, das Leben dem Moment aufopfern, für das daraus herzstellende Reinere, Höhere – dieses Höhere, Reinere zu fixieren suchen.« Einzig und allein auf ein solches einheitliches Streben nach oben kommt es Sacramozo an, auf das konzentrische Zusammenwirken der zerstreuten Kräfte gegen den noch verborgenen Kern der Seele hin, und es ist kein Widerspruch, wenn diese Steigerung das eine Mal als das Sichfinden, das andere mal als Sortir de soi-même gekennzeichnet wird. Solche Steigerung des Menschen – an diesem Punkt treffen sich die beiden Hauptideen des Werkes – ist eine Vereinigung mit sich selber.

Und von hier aus wird auch der Sinn einer dritten philosophisch-religiösen Idee Sacramozo-Hofmannsthals deutlich: Steigerung zum innersten Kern, Vereinigung mit dem innersten Kern, ist zugleich die

Überwindung des Scheins und das Vordringen zum eigentlichen
Im Sinne östlicher Weisheit, auch im Sinne des Novalis, muß
ßere Welt der *Erscheinung* durch die innere Welt des *Seins* und *W*
immer mehr durchdrungen und aufgehoben werden.

Schon beim jungen Hofmannsthal und gerade in seinen sch
Gedichten ist es eine Art von intuitiver Gewißheit, daß Auß
Innen, Welt und Seele einander geheimnisvoll entsprechen, be
ja nur verschiedene Aspekte von ein und demselben sind. In d
kenntnishaften Brief, den Hofmannsthal den fingierten Dichter
Chandos schreiben läßt, heißt es: Ein unendliches Weltvertrau
steige der mystischen Erkenntnis, die Gewißheit, daß Ich und
nichts Verschiedenes seien, daß das Gesetz des Weltalls auch e
ge unseres Innern sei, daß der sich ins All verströmende Men
Draußen soweinig verloren sein könne, wie das All im Mensch
zen drin.

Sacramozos Glaube ist, in einer Formung des Novalis: »W
nen die Schöpfung nur, inwiefern wir selbst Gott sind, wir ken
nicht, insofern wir selbst Welt sind.« Aber da wir noch so sehr
sind, gilt das andere Wort: »Das verschleierte Bild von Sain
überall.« Das menschliche Leiden ist tief begründet in dieser Ver
lung, in diesem noch Latentsein des göttlichen Kerns auch im
nen Menschen.

Wie dieser Gedanke selbst noch auf den Schauplatz des R
bezogen wird, belegt die Notiz, für Andreas sei es eine seltsam
kung, daß in Venedig die Leute fast immer maskiert seien. A
»quält ihn jetzt der Unterschied zwischen Sein und Erschei
Und der Malteser belehrt ihn: »Das heilige Verhältnis ist das zw
der Erscheinung und der Wesenheit, und wie unablässig wird
letzt. Man kann denken, Gott habe es unter Stacheln und I
verborgen.«

Andreas' furchtbare Erlebnis ist die gewaltige Roheit sei
dienten, die das Glück auf dem Finazzerhof zerstört. Daß dies
ner sich ihm aufzudrängen vermochte, ist eine Art mystischer S
und es steht damit in geheimem Zusammenhang, daß er sich in
ner Erinnerung an die eigene Jugend quält: er glaubt ein anhän
Hündchen durch einen unwirschen Fußtritt getötet zu haben.
war unsicher, ob er es getan hatte oder nicht: aber es kommt au

so röhrt ihn das Unendliche an.“ Und was hier und immer wieder im einzelnen gilt, gilt im großen: er erfährt außen nur, was in ihm liegt. Es gilt darum für das Erkennen das Novaliswort:

Einem gelang es – er hob den Schleier der Göttin zu Saüs –
Aber was er sah? – er sah – Wunder des Wunders, sich selbst.

Bestätigt wird diese Auffassung durch eine Tagebuchaufzeichnung Hofmannsthals: »Der Mensch wird in der Welt nur das gewahr, was schon in ihm liegt, aber er braucht die Welt, um gewahr zu werden, was in ihm liegt, dazu sind aber Tätigkeit und Leiden nötig.«

In dieser Wendung wird offenbar, wie diese Weltauffassung Hofmannsthals sich in seiner Erzählung auswirkt. Sie macht sie zum Bildungsroman, so daß sich auf das Andreas-Fragment ungezwungen eine andere seiner Tagebuchnotizen anwenden läßt: »Ein Bildungsgang ist um so glücklicher, je mehr seine einzelnen Phasen den Eindruck von Erlebnissen annehmen.« Und wenn Verhüllung den tragischen Zustand des Menschen und der Welt bedeutet, so ist sein *Ziel* Enthüllung, Auswicklung, Entwicklung seines innersten Wesens. In diesem tiefsten Sinn ist das Andreas-Fragment ein bedeutender Entwicklungsroman.

Ist er es? Genauer: er *hätte* es werden sollen! Denn gerade die Entwicklung der reichen Anlagen des Andreas, ihre Zusammenschweißung zum Charakter, ist nicht eigentlich sichtbar geworden, und war vielleicht überhaupt kaum zu leisten. Einstweilen wird er seltsam hin und her gerissen, in seiner Doppelliebe zu Mariquita und Maria, deren eine er leiblich und sinnlich besitzt, während er an den Besitz der andern kaum zu denken wagt. Es ist das alte fruchtbare Motiv einer Spaltung des Liebesgefühls ins Sinnliche und ins Übersinnliche, ins Irdische und Himmelsche, das hier als entscheidendes Erlebnis des Jünglings eingeführt ist, und nur die äußere Spiegelung einer innern Spannung oder Spaltung ist; »Andreas' zwei Hälften, die auseinanderklaffen.« – »Er ist maßlos, einerseits nach dem Sinnlichen, andererseits nach dem Idealen.«

Aber wieviel schlichter und einfacher wirkt etwa die Doppelliebe des Grünen Heinrich zu Anna und Judith gegenüber der Problematik

und Dämonie, mit der Andreas eine Frau als zwei entgegengesetzte Wesen liebt, ohne um ihre Identität zu wissen.

Welches innere Ergebnis aus dieser Doppelliebe der Verfassung ihn vorsah, erhellt aus der Notiz: »Andreas' Weg: zuerst lieben, dann lernen, daß Geist und Körper *eines* sind. Er hat auf dem Dualismus fortwährend gelitten, bald war ihm das eine, bald das andere an ihm selbst nichts wert. Nun lernt er hinter dem einen oder dem anderen, immer das eine als Träger des anderen fühlen ... Bei dem unmöglichen Mariquita muß er sich nach dem universalen Bindungssehnen, bei Maria nach dem Lösungsmittel: so muß ihm seine Natur offenbart werden.« Vom Malteser hat er das Erkenntnisvermögen Wesenhaften zu lernen.

Aber sind das nicht fast zu subtile und zu sublime Erlebnisse, um den irgendwie schlchten und einfachen Andreas? »Woran man sich wohl teilzunehmen vermag, dem ist man schon zur Hälfte vereinfacht« heißt es im »Andreas« einmal. Aber eben nur zur Hälfte, und nicht darum, daß Andreas nicht zu einem künstlerischen oder geistigen Amt berufen sei, sondern diese Öffnung und Weitung seines Wesens weniger not als Gesamtheitheit des Charakters.

Ob das Fragment, wie Jakob Wassermann in seinem (nicht überzeugenden) Nachwort will, zu einem österreichischen Wieder-Meister geworden wäre oder nicht – keineswegs war es angeleitet, in einem typischer Bildungsroman unserer Zeit zu werden (sofern in ihm nicht ein echter Bildungsroman überhaupt die Voraussetzungen fehlten), sondern es schloß sich an die Romantik an, an Novalis' »Oberflöhe« etwa, oder Mörikes »Nolten«, ans Biedermeier, in welche Hofmannsthal die Erzählung einmal zu legen versuchte, ja ans Schiller-Ko. Kurz, es wäre ein letzter edler Ausläufer jener hohen Tradition, die Hofmannsthal wie kaum ein anderer Zeitgenosse fortgesetzt hätte, wäre ein Roman aus dem Bezirk kultiviertester höchster Menschlichkeit und jedenfalls ein Seltenheitswert in unsren Tagen gewesen. Daß nur ein Fragment auf uns kam – das gewinnt von hier auf allein seine tiefste Erklärung.

Der Schluß verliert sich in Andeutungen. Soviel aber scheint sicher, daß der Dichter seinen jungen Helden aus dem Labyrinth von Venedig herauszuführen gesonnen war. Damit wäre freilich Sadko's Hoffnung auf die Vereinigung Andreas' mit Maria hinfällig.

sein mystischer Opfertod sinnlos geworden. Auch nicht nach Wien zurück darf er, denn dieser eingeschränkten Existenz ist er entwachsen. Vielmehr taucht das Bild der Romana vom Finazzerhof, das dann und wann schon durch die wirren Abenteuer in ihm aufleuchte, nun deutlich als Leitstern empor. Noch fühlt er, abreisend, mehr die Niederlagen und Schranken, noch fehlt ihm das Gefühl seiner selbst, auf welchem, wie auf einem Smaragd, die Welt ruhen muß; »mit Romana, sagt er sich, könnte es der Himmel sein«.

Es ist sinnvoll und poetisch ausgedacht, wie das Mädchen, durch ihn in tiefe Verwirrung gestoßen, vor dem unerhofften Werber nun ebenso scheu flüchtet, als es ihm zuerst unbefangen entgegengekommen war, und erst wieder von ihm gewonnen werden muß.

Undenkbar wäre der Schluß ohne Andreas' eigene Heilung zur Ganzheit. Ihm ist, »als ob zwei Hälften seines Wesens, die auseinandergerissen waren, wieder in eins zusammengingen«.

Aus der Welt Venedigs, die auf den trügerischen und flüchtigen Wassern sich aufbaut, und darauf ein Menschengewächs wie Andreas nicht Wurzeln schlagen kann, findet er auf die sicher gegründete, fruchtbare Kärntnererde, aus der Welt der Fassaden und des glänzenden Scheines in die echte patriarchalische Vornehmheit, aus den phantastischen und übersteigerten Verhältnissen in die schlicht-einfachen des Finazzerhofes, wo alles im rechten steht. Im übertragenen Sinne ließe sich sagen, daß das fast ein Gleichnis ist für den geistigen Reifeweg des Dichters selbst.

Was für Andreas jetzt, auf der Heimreise, Wirklichkeit werden soll, das hatte er in einem Augenblick ahnungsvoller Exaltation, mystischen und magischen Einblicks ins wahre Wesen der Welt vorweggenommen: damals, als er aus der Zerrüttung sich aufraffend und versöhnt vom Finazzerhofe scheidend im Wagen talwärts rollte, während oben in der reinen Abendluft ein Adler schwebte. Nur Hofmannsthal, und er nur in einer inspirierten Stunde, vermochte diese Seiten zu schreiben, in denen die geheimnisvolle Idee der Vereinigung des Gesonderten und der Identität von Außen- und Innenwelt ganz dichterisches Bild geworden ist.

Andreas ist es, als sei diese Landschaft, dieser Berg, dieser Adler mit einem Schlag aus ihm selber emporgestiegen. Des Vogels »höchste Gewalt und Gabe fühlte er auch in seine Seele fließen. Jede Verdunke-

lung, jede Stockung wich von ihm. Er ahnte, daß sein Blick von genug alle Getrennten vereinigt, und daß die Einsamkeit nur Täuschung ist. Er hatte Romana überall, er konnte sie in sich zusammen, wo er wollte. Jener Berg, der vor ihm aufstieg und dem Himmel entgegenpfeilerte, war ihm ein Bruder und mehr als ein Bruder; jener in gewaltigen Räumen das zarte Reh hegte, mit Schattenkästen deckte, mit bläulichem Dunkel es vor dem Verfolger barg, so liebte ihm Romana. Sie war ein lebendes Wesen, ein Mittelpunkt, um sie ein Paradies, nicht unwirklicher, als dort jenseits des Tales entgegentürmte. Er sah in sich hinein und sah Romana niedrig und beten: sie bog ihre Knie wie das Reh, wenn es sich zur Ruhe setzt, die zarten Ständer kreuzt, und die Gebärde war ihm unergründlich. Kreise lösten sich ab. Er betete mit ihr, und wie er hinübersah, gewahrte, daß der Berg nichts anderes war als sein Gebet. Einebare Sicherheit fiel ihn an: es war der glücklichste Augenblick seines Lebens.«

(Europäische Revue X, Heft 2, S. 728–738)

März 1935, Hermann Hesse

Und nach seinem Tode erschien des Romanfragment »Andreas«, so reiche, weit ausholende, zauberhaft spielende Dichtung, daß es wieder ergiffen aufhorchten.

(Bouniers Littära magasin, Stockholm, März 1935, S. 8)

17. November 1935, Hermann Hesse

Hugo v. Hofmannsthals Briefe

Aus dem Nachlass Hofmannsthals wird vermutlich noch mehr herauskommen und Schöne zum Vorschein kommen, bisher waren die Schönste und Überraschendste das grosse Romanfragment »Andreas« oder die Vereinigten«. Diese unvollendete Dichtung ist vielleicht das prachtvollste Stück deutscher Prosa aus den letzten paar Jahrzehnten und ist auch als Erfindung oder Vision, obwohl ganz aus Quellen zusammengestellt.

Bildung, der Tradition und Historik gespeist, von einer wunderbaren Dichtigkeit und magischen Atmosphäre.

(National-Zeitung, Basel, Nr. 533, vom 17. November 1935)

1935, Felix Braun²³

»I tedeschi hanno Goethe e spunti di poesia« è detto nel »Buch der Freunde« di Hofmannsthal. Infatti uno dei pensieri, su cui egli più amava ritornare, era che i tedeschi non possedessero una »letteratura« nel senso proprio alle altre grande nazioni europee. Come si spiega questo fenomeno in un popolo che è eternamente alla ricerca della totalità? Una risposta mi sembra esser data già dal carattere della Nazione. La frammentarietà della produzione culturale tedesca corrisponde al frazionamento del territorio e del popolo, diviso in stirpi; ma appunto su di ciò anche si fonda la sostanza singolarmente elevata e commovente della vita spirituale, dell'umanità e dell'arte tedesche.

È vero che il carattere frammentario della volontà creatrice tedesca è innegabile soltanto a partire dal secolo XVIII. Epoche più forti e intatte hanno permesso agli artisti e ai pensatori tedeschi di portare a compimento la loro opera non diversamente di quelli di popoli più formati e organizzati. Le sublimi »totalità artistiche« tedesche: i duomi medievali, l'altare di Isenheim, le incisioni di Dürer, i ritratti di Holbein, la tomba di Peter Vischer nella chiesa di S. Sebaldo, la traduzione della Bibbia di Lutero, il »Simplicius Simplicissimus«, l'opera di Bach, anche di Haendel e Gluck, infine la »Critica della Ragion Pura« testimoniano del dominio di sè, non ancora turbato dai moti dell'anima, dei maestri dell'opera della mano e dello spirito.

Si potrebbe forse sostenere che con l'apparire della parola »Sehnsucht« la forza, che doveva esser destinata a tutta la creazione, andò dispersa. Il »Faust« non è più un'opera compiuta nel senso in cui lo è la »Matthaeus-Passion«. È composto di frammenti, e appunto per ciò è per noi anche più mirabile e insieme più accessibile. Se però comprendiamo tra le creazioni compiute anche la musica tedescha e – in parte

²³ 4.11.1885 (Wien) – 29.11.1973 (Klosterneuburg). Lyriker, Dramatiker, Erzähler, Essayist, stand mit Hofmannsthal im Briefwechsel (vgl. JbFDH 1968), Dozent in Italien, England und Wien.

– la filosofia fin giù nel secolo decimonono – la poesia raga spesso nella piccola forma, più che nella grande, quella composta che altri popoli continuano a porre in atto persino nella contemporanea epoca attuale. Sempre più prevale il carattere frammentario del dramma come »Nathan der Weise« o l'»Iphigenie«, è rimasto, intatto a rigore della compatezza, senza seguito; un romanzo come quello di Grimmelshausen non è stato superato neppure da Gotthilf Stifter. Proprio il romanzo tedesco fa riconoscere quanto frammentariamente proceda spesso e componga il genio tedesco: i romanzi di Goethe, di Jean Paul, dei romantici consistono in ispirati istanti di gestioni.

Certo il frammento come forma letteraria ha avuto anche un altro stimolo dall'archeologia. Le opere d'arte distinte dell'antichità classica diedero questo concetto, ad integrazione di una bellezza per il frammento antico e l'opera rimasta incompiuta per la morte della sua autrice sono tuttavia qualcosa di sostanzialmente diverso dal »Guise« di Kleist, dalla »Pandora« di Goethe, dall'»Esther« di Grillparzer, e dirittura dal »Heinrich von Ofterdingen«: il frammento tedesco non è così dire, qualcosa d'*interno*. La celebre frase di Goethe, che definisce l'intera sua opera »frammenti di una grande confessione«, valeva generalmente per la poesia e l'arte tedesca moderna. Già Dürer rinunciò alla compiutezza che era propria delle opere degli artigiani nell'istituzione cui introdusse un principio nella pittura: dopo il suo viaggio in Italia, tutti i suoi quadri e non soltanto quello dei quattro Apostoli, rimasto incompiuto per la sua morte, partecipano della natura frammentaria dovuta alla sua interna antinomia. È interessante osservare come questo carattere frammentario cresca non soltanto nel senso di una progressiva disgregazione, ma anche in quello di un maggiore fascino, Il fascino di piutezza delle opere di Kant non è quasi più possibile dopo un secolo, la filosofia tedesca si frantuma negli aforismi di Nietzsche; e neanche Lauritz Brigge compare per la prima volta non il romanzo diviso in frammenti, ma il romanzo composto di frammenti.

Ma la ragione più profonda di tutto ciò è forse che la fantascienza suscita l'opera d'arte traendola dalle dirette espressioni delle nazioni, non dalla logica volontà di forma, che ha reso perfette le creazioni delle nazioni dei popoli romanzi. Eccettuata l'opera di Lessing, la fantascienza forse proprio per questo motivo non riconosceva a se stesso il tempo.

poeta, non abbiamo in tutta la letteratura tedesca nulla di compiuto in questo senso logico, nulla in cui non sia una qualche digressione in senso descrittivo o in senso pedagogico, che fa sì che il pensiero oblia la forma. Chi prende a dire, deve dir tutto. Chi dipinge un filo d'erba, come Dürer, deve dipingere insieme l'universo.

Accade così che precisamente in taluni frammenti la letteratura tedesca ha trovato la sua massima espressione. Nulla di più grandioso del »Moloch« lasciatoci di Hebbel; nulla di più puro del »Hirtenlied« ha forse mai composto Hauptmann. Né occorre parlare del »Demetrius« di Schiller, né della »Pandora« e dei pochi versi della »Nausikaa«, e tanto meno della misteriosa cattedrale di idee che Novalis ha intravisto nei suoi frammenti in accordo con le filosofie dell'epoca chiuse in »sistemi«. Ma due frammenti poetici mi hanno mosso a queste considerazioni: l'incomparabile tentativo di romanzo di Hugo von Hofmannsthal (»Andreas oder die Vereinigten«), l'evento forse più felice della poesia tedesca dopo il ritrovamento dei versi di Hölderlin, un messaggio alla Germania spirituale, che come quello del »Heinrich von Ofterdingen« e del »Witiko« non giungerà mai a termine; e le scene drammatiche del *Cangrande della Scala* di Theodor Däubler, pubblicate poco prima della sua morte. Entrambi sono »frammenti interni«, anche l'»Andreas« che fu troncato dopo il compimento dei mirabili episodi del Finazzer-Hof e dall'arrivo a Venezia: dal commovente necrologio di Jakob Wassermann si apprende quale fosse la tristezza del poeta per l'arresto della visione determinatosi nel suo interno, arresto contro cui ha cercato ripetute volte di lottare stendendo la trama dell'azione e tracciando sempre più a fondo i caratteri in appunti, che sono degni di tutta la nostra ammirazione: ammonimenti di un poeta alla propria capacità creativa come presso altro poeta non ci fu mai dato finora di leggere. Quest'arresto della visione riesce forse difficilmente comprensibile agli artisti delle altre nazioni. Come lo si scorge invece nei drammi di Hofmannsthal, specialmente negli ultimi atti, che – eccettuato il magistrale ultimo atto del »Gerettetes Venedig« – sono per questo motivo raramente riusciti e quasi sempre presentano soluzioni forzate! Già »Der Tod des Tizian« del poeta diciassettenne è rimasto un frammento, e tale è pure rimasto – malgrado il suo completamento esteriore – il »Bergwerk von Falun«. Nessun'altra ragione ha pure distolto la mano modellatrice di Theodor Däubler [...].

Se si pensa che Hofmannsthal non era quasi affatto un poeta e che anche Däubler non è stato mai un poeta drammatico, ma le opere d'entrambi sono d'una bellezza solitaria che rinvia alla luce tutta la loro poesia, che anzi nel mondo di Hofmannsthal l'»Andreas« rappresenta un vertice sommo, senza il quale non si potrebbe apprezzare debitamente la singolarità della sua poetica, questa constatazione ci offre una nuova possibilità di definire la frequenza del frammento nella poesia tedesca. Esso appare sempre di nuovo interrotto, su cui l'elemento umano e l'elemento stetico si incontrano, effettuando nella comune spiritualità quello che l'opera compiuta fa dimenticare.

(*Studi Germanici. Rivista Bimestrale*, Anno I, 1935, Numero I, S. 118)

7. April 1937, Gerhart Hauptmann

Las »Andreas oder Die Vereinigten« von Hugo von Hofmannsthal

Von Andreas und den Vereinigten ist vorerst noch wenig die Rede. Das Werk nach Wert, das Werkchen nach Umfang versteht sich als Fragment. In Wirklichkeit ist es kaum eines zu nennen. Die Fortsetzung anschliessenden Notizen haben zwar hohen Eigenwert, sind aber allzusehr Casanova, um die Grundlagen eines weiteren Werkes zu sein. Novellistisch ausgeführt wie der erste Band, der sich irreführend und sich selbst missverstehend »Die wundersame Freundin« nennt, (Untertitel: »Die Dame mit dem Hündchen«), kann er dessen Höhe nirgend mehr erreichen. Dieses Altösterreich von Wien bis Venedig ist hier zwar als Rahmen unentbehrlich und von solcher unvergänglichen Reiz. Das Bild ist als Episode eingeschlossen, es beginnt genau genommen auf Seite 20 mit den Worten: »... und endet wieder in der Herberge zum Schwert...« und endet auf Seite 105 im Rahmen auf Seite 105.

Es wäre aussichtslos, etwas von der Schönheit und dem Reiz eines in sich vollendeten Stücks hier festhalten zu wollen. In Notizen zur Weiterführung steht irgendwo das Wort: »Man muss alles nach Bildern tun.« So fühlt man in der Krainer Episode, sowohl die Bergnatur als den Helden anlangt, »Lenz« von Büchner durchdringen. Das erhöht für den Wissenden nur ihren Reiz und steigert

ren Zauber. Als in den »Notizen« Andreas vom Kastell Finazzer und der köstlichen Romana spricht, sagt »der Maltheser« mit einem warmen Blick: »Sie haben das schön erzählt!« Dem muss man beistimmen.

Nachdem ich den Lenz-Einfluss meiner Umgebung gegenüber während der Lektüre des abgeschlossenen Teils behauptet hatte, finde ich heute im Nachwort Wassermanns, dass er ihn »eins von den unsterblichen deutschen Bruchstücken wie die Schubertsche h-moll-Symphonie, der Büchnersche Lenz etc.« nennt. Mehr als Wahrscheinlichkeit, dass Hofmannsthal diesen gekannt hat. Ohne die Finazzer-Erzählung würde kein unsterbliches Bruchstück, nach meiner Meinung kein unsterbliches Ganzes vorhanden sein.

Hier und sonst nirgend wächst Hofmannsthal über sich hinaus.

Die Konzeption seines umfassenden Romanes würde sich mit einer Pinselführung, die sich im Kleinen und Kleinsten nicht genug tun kann, kaum bewältigen lassen. Am ehesten mag man einen Roman mit einem grossen Teppich-Gewebe vergleichen. Die Fäden mit Einschlag und Kette dürfen nicht abreissen. Da Hofmannsthal, der Dichter, nach Venedig will, vergisst er Romana allzuschnell in der Freude an einem Katarakt anderer Gestalten aus der Bohème Casanovas mit einem Spritzer von der Palette E.Th.A. Hoffmanns, auch bedeutsamer Hofmannsthalscher Eigenart. Dieser Eigenart, die irgendwie dem verelendeten Teil des Adels romanisch germanisch-slavischer Mischblütigkeit leidenschaftlich verschrieben ist – sein Vater ist ein geadelter Jude –, wogegen hie und da ein bitteres Wort gegen den aufrechtstehenden, nicht depossedierten Adel fällt. Wenn Hofmannsthal das Werk nicht im Sinne des grossen Romanes weiterführte, so geschah dies aus einer inneren künstlerischen Unmöglichkeit. Tief zu bedauern wäre, wenn ihm die einzigartige Schönheit des vorhandenen nicht ganz bewusst geworden sein sollte. So ging es Wassermann nach der ersten Vorlesung – er gesteht es ein – und ich fühlte sofort, dass es so gewesen sein musste. Man muss das Werk selbst lesen, anders entfaltet es sich nicht.

(Martin Stern, Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen, in: Hofmannsthal-Blätter 37/38, 1988, S. 97–99).

1941, Stefan Zweig im Gespräch mit Victor Wittkowski

»Hofmannsthal konnte nie fertig werden«, erwiderte Zweig. »Was hat er begonnen und dann liegen lassen. Darunter so wundervolle Dinge wie den ›Andreas‹, der, wenn er ihn hätte abschließen können, der schönste österreichische Roman geworden wäre. Doch hat er weilen eine Scheu davor, etwas zu beenden. Er meine, sagte er einmal, das Wesentliche, um das es ihm ginge, noch nicht lediglich genug zur Erscheinung bringen zu können. Andere Erfindungen einer Einbildungskraft, neue, die ihn entzückten, drängten sich vor. Verzögerten die Ausführung des bereits Begonnenen.«

(Stefan Zweig über Hugo von Hofmannsthal. Aus Gesprächen mit Victor Wittkowski, in: Hofmannsthal-Blätter 23/24, 1980/81, S. 60f.)

1946, Rudolf Kassner, Hofmannsthal und Rilke. Erinnerung

In seinem imaginären Brief des Lord Chandos an Lord Bacon, in seiner Kraft nirgends, in seiner Schönheit nur von dem ersten Teil des Andreas-Fragments erreicht wird innerhalb seiner wundervollen Erinnerungsausdrucks, kommt alles das zum Ausdruck: die Verzweiflung darüber, dass er seine eigene Begabung, im Wort als ein Gefangener zu leben. In dieser Erinnerung des Gefangenseins lag für ihn, wenn Sie wollen, ein Problem, ein Problem der Seele an der Schwelle des Religiösen.

Hofmannsthal schrieb also Dinge für die Bühne und dann für sich, die aber nicht bekennerhaft, sondern traumhaft waren, zwar von echter eingeborener Traumhaftigkeit, wie das geschilderte Romanfragment, das eben darum gar nicht vollendet werden kann. Damit gehört er dem zwanzigsten Jahrhundert an, das sich im 19. Jahrhundert durch ihn bekennt. Dieser Traum kommt wohl vom romanischen Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts, geht aber über ihn hinaus.

(Rudolf Kassner, Sämtliche Werke, hrsg. von Ernst Zinn und Klaus Brähmig, Band X, S. 311f.)

1949, Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*

Einmal sagte er [Gerhart Hauptmann], der Anfang von Hofmannsthals *Andreas-Fragment* sei beeinflußt von der Art, in der Büchners *Lenz* beginnt. Eine rein rhythmische Beobachtung, auf die so leicht sonst niemand verfallen wäre.

(Amsterdam 1949, S. 172)

1951, Rudolf Kassner, handschriftliche Eintragung

Es liegt im Werke eines Mozart, eines Raffael, eines Keats, in dessen Struktur, dass sie kein hohes Alter erreichen konnten. Es liegt in einem Werke wie Hofmannsthals Andreas, dass es Fragment blieb. Es liegt tief drinnen, wir müssen nur verstehen es aufzuschließen.

(Rudolf Kassner, Sämtliche Werke, hrsg. von Ernst Zinn und Klaus Bohnenkamp, Bd. VI, S. 780)

20. Juli 1954, Thomas Mann an Victor Wittkowski

Sie haben recht, Hofmannsthals Andreas-Fragment ist etwas Wundervolles. Er war überhaupt ein wundervoller Dichter und einer, der viel gelitten hat – eine Sankt Sebastian-Gestalt in seiner Anmut. Sein Ruhm wächst stetig und wird weiter wachsen. George und Rilke sind zu seinen Ungunsten lange überschätzt worden.

(Deutsches Literatur-Archiv, Marbach a.N. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des S. Fischer Verlages, Frankfurt am Main)

Peter Matussek

Intertextueller Totentanz Die Reanimation des Gedächtnisraums in Hofmannsthals Drama »Der Tor und der Tod«

Merkwürdig muten Hofmannsthals Worte den heutigen Leser an, der in Anbetracht der jüngsten Jahrhundertwende über die vorhergegangene liest:

Welch ein Erlebnis aber auch, dieses neunzehnte Jahrhundert, so wie der deutsche Geist es durchzumachen hatte, [...] bis endlich in diesem ganzen scheingeistigen Bereich die Luft unatembar wurde, bis endlich aus diesem Pandämonium von Ideen, die nach Lebenslenkung gierten – als ob es lebenslenkende Ideen geben könnte –, er sich losrang, unser suchender deutscher Geist, bewährt mit dieser einen Erleuchtung: daß ohne geglaubte Ganzheit zu leben unmöglich ist – daß im halben Glauben kein Leben ist, daß dem Leben entfliehen, wie die Romantik wünschte, unmöglich ist: daß das Leben lebbar nur wird durch gültige Bindungen.¹

Dem 19. Jahrhundert entkommen zu sein, ist in Hofmannsthals berühmt-berüchtigter Rede »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« gleichbedeutend mit einem Ausbruch aus erstickender Enge zu neuem Leben. Das endlich überwundene Säkulum war für ihn charakterisiert durch komplementäre Fehlentwicklungen. Der »scheingeistige Bereich« eines philiströs auftrumpfenden Bildungskanons auf der einen Seite und auf der anderen das »Pandämonium« eines abgehobenen Wissenschaftsidealismus hatten die Ansprüche der Lebenswirklichkeit zunehmend verdrängt – zum einen durch topische »Verengung des Raumes«, zum anderen durch romantische »Vergeudung des Raumes«. Mit Blick auf den vernachlässigten Bereich zwischen den beiden Polen der Lebensverleugnung entwirft der Dichter die Vorstellung eines »Geistraumes«, der nicht topographisch – durch die Errichtung einer »geistigen Besitzordnung« oder das »Wohnen auf dem Heimatboden« – bestimmt ist und dennoch Verbindlichkeit durch das Anknüpfen an literale Traditionen beansprucht: »Alles Höhere, des

¹ GW RA III, S. 39.

Merkens Würdige aber, seit vielen Jahrhunderten, wird durch die Schrift überliefert«.²

Der literarische Gedächtnisraum, von dem Hofmannsthal redet, ist als übernationaler und atopischer ein Gegenmodell zu dem der zehnten Jahrhunderts, der in der Errichtung von Nationalmuseen und Archiven seine monumentalistische Manifestation hatte, und das scheinbar durch die vergeistigte, also gegenüber den Ansprüchen des Lebens nicht weniger »hybrid gewordene Wissenschaft« komprimiert wurde, da diese ihre Vertreter nur zu »raumlosen Gefangen in Gedankenwelten machte.³ Am Ende des 20. Jahrhunderts, das sich in einem Dilemma von überladenen Speichern einerseits und De-Realisierungen andererseits dank elektronischer Kapazitätssteigerungen in alle Richtungen um so mehr ausgesetzt ist, gewinnt Hofmannsthal wiederum für eine Kultivierung der vergessenen Zwischenräume die Aktualität. Er selbst sah die antagonistischen Tendenzen seiner Zeit als Vertiefung eines Zwiespalts, der früheren Ursprungs in der Geistesumwälzung des sechzehnten Jahrhunderts, die wir in den zwei Aspekten Renaissance und Reformation zu nennen pflegen. Was in ihnen als reziproke Vereinsetzungen anhob, sei zu kritisieren durch eine »innere Gegenbewegung«, eine »konservative Intuition von einem Umfange, wie die europäische Geschichte ihn kennt«. »Ihr Ziel«, so lautet sein abschließender Ausblick, »ist eine neue deutsche Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilnehmen könnte.«⁴

Die neue deutsche Wirklichkeit sollte anders aussehen als die, die Hofmannsthal am 10. Januar 1927 vor seinen Zuhörern an der Münchner Universität imaginierte. Sie folgte vielmehr den Aktionen der nationalsozialistischen Propaganda, wie sie etwa Josef Nadler bereits drei Jahre vor der Schrifttumsrede kundtat: »Über uns, Geschlecht eines strudelnden Chaos, ist es verhängt, nicht übereinmene Formen zu pflegen, sondern formlos, formfrei, formenbedient zu sein«.⁵ Um so mehr stellt sich die Frage nach der Trifigkeit von Hofmannsthals Diagnose, die dem kulturellen Gedächtnis des neu-

² Ebd., S. 40, 30, 24.

³ Ebd., S. 34.

⁴ Ebd., S. 41.

⁵ Josef Nadler: Goethe oder Herder? In: Hochland 22,1 (1924/25), S. 1–15, hier S. 1.

ten Jahrhunderts ein falsches bzw. verlorenes Raumverständnis attestiert und sie, kühn generalisierend, aus Renaissance und Reformation, den historischen Vorläufern emanzipierter Kunst und Wissenschaft, herleitet. Das schillernde Stichwort von der »konservativen Revolution« macht diese Position vollends prekär.⁶ Als »Gegenbewegung gegen die Neuzeit schlechthin« hat denn auch Gerhard R. Kaiser unlängst die Schrifttumsrede kritisiert. Er sucht ihr nachzuweisen, daß sie mit ihrer »Ideologie einer Literatur und Nation zusammenschließenden letzten Verbindlichkeit von einem Einheitswahn gezeichnet ist, der unter den Bedingungen der Moderne scheitern muß«, ja, daß sie an jener »Überhöhung des Deutschen« partizipiere, die »im Nationalsozialismus in die Katastrophe führte«.⁷ Schuld an diesem Einheitswahn sei das »Extrem einer idealtypischen Antithese«,⁸ mit der Hofmannsthal ebenso wie die faschistischen Kulturkritiker das 19. Jahrhundert fälschlich pathologisierten.

Zwei Nachfragen scheinen mir gegenüber diesem Typ der Hofmannsthal-Kritik angebracht: Zum einen, ob das Dilemma von Raumenge und Raumlosigkeit tatsächlich eine so unangemessene Diagnose für die Gedächtniskultur des 19. Jahrhunderts ist; zum anderen, ob der Formbegriff, den die Schrifttumsrede dieser schlechten Alternative entgegenhält, nicht geradezu als Antidot zur proklamierten Formlosigkeit der präfaschistischen Deutschtümelei angesehen werden kann. Worin besteht denn die »Form«, die Hofmannsthal den von ihm unterstellten Tendenzen entgegenstellen zu müssen glaubte? Arbeitet sie der geschichtlichen Katastrophe tatsächlich zu oder erinnert sie nicht vielmehr an die von ihr uneingelösten, vernichteten Potentiale? Die Antwort, dafür plädiert am Ende seines Artikels auch Kaiser, muß im dichterischen Œuvre gesucht werden – und zwar nicht nur demjenigen aus dem Umfeld der Schrifttumsrede, denn dies verengt die Beurteilungsperspektive allzu sehr auf ein simples Vergleichsmodell von

⁶ Vgl. zur Verbindung der Hofmannsthalschen Verwendung des Begriffs mit der ästhetistischen Revolte der Vorkriegszeit Hermann Rudolph: Kulturkritik und konservative Revolution: Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext. Tübingen 1970. Zur Begriffsgeschichte allgemein Stefan Breuer: Anatomie der Konservativen Revolution. Darmstadt 1995.

⁷ Gerhard R. Kaiser: »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation? In: George-Jahrbuch 1 (1996/1997), S. 124–152, hier S. 146, 148 und 149.

⁸ Ebd., S. 145.

poetischer Theorie und Praxis, das sich dann zwangsläufig, wobei Argumentation zeigt, in einer konfrontativen Gegenüberstellung schöpft. Der Blick muß sich vielmehr auf das Gesamtwerk beziehen, er muß sich von den am Ende des Lebens formulierten Gedanken auf die dichterischen Anfänge zurückwenden, um von dorther nach den Einheitlichkeiten zu fragen – zumal mit Mathias Mayer festzustellen ist, daß er wieder kehrt Hofmannsthal bei der Wertung und Gruppierung seiner Werke zu »Tor und Tod« als einem Fixpunkt« zurück, obwohl er noch 1928 voll Stolz »nicht Weniges vom heutigen Weltzustand« antizipiert« glaubt.⁹ Das Jugenddrama, das ursprünglich »Der neue Tanz« heißen sollte,¹⁰ sei daher im folgenden daraufhin untersucht, inwieweit es als dichterische Frühform jener Denkfigur angesehen werden kann, die schließlich von der Schrifttumsrede resumiert und explizit gemacht wird. Im Mittelpunkt steht dabei die mysteriöse Lösung des dramatischen Konflikts, die Erweckung des Lebens aus der Begegnung mit dem Tod, die zunächst vor dem kulturkritischen Hintergrund ihrer Entstehungszeit dargestellt werden soll (I). Die Lösung hat ihre poetische Analogie in einem Sprachduktus, der allgemein gesprochen – seine Befangenheit im literarischen Kanon überwunden – ein Innewerden seiner eigenen Mortifikationen überwindet (II). Konkret zeigt sich die Reanimation des abgestorbenen Gedächtnisses als Dynamik intertextueller Reminiszenzen, die sich auf literarische Parallelen, insbesondere die Magiertragödie in Goethes »Faust«, beziehen (III). Es ist dieser Rückverweis mit seiner konzisen Einschätzung in die Problemkonstellation des Dramas, der verständlich macht, warum Hofmannsthal der Überzeugung ist, daß die Überwindung der neunzehnten Jahrhunderts aus einer inneren Gegenbewegung, die das sechzehnte hervorzugehen habe. Konkret ist hier an die Prätorianer zu denken. Ihr latentes Vorbild aber – so meine These – ist von der intertextuellen Verweisdynamik des Dramas nur indirekt, für um so nachhaltiger evozierte Zwischenstellung zwischen Renaissance und Reformation, wie sie in der neuplatonischen Magie der *ars memoria* durch die Gedächtnistheatersysteme jener Zeit Ausdruck kam (IV).

⁹ Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993, S. 39. Die Erhebung im Zitat von Hofmannsthal.

¹⁰ SW III Dramen 1, S. 429.

Das 1893 verfaßte Stück des gerade erst neunzehnjährigen, gleichwohl schon außerordentlich belesenen Dichters spiegelt das Lebensgefühl seiner Gegenwart im »Kostüm der zwanziger Jahre«.¹¹ Claudio, dessen Name aus dem lateinischen Verb *claudere* hergeleitet ist,¹² sitzt in einem nach »Empiregeschmack« eingerichteten »Studierzimmer« – wahrhaft einer »includierenden« Situation.¹³ Die Bühnenbeschreibung enthält alle Insignien jenes ambivalenten Umgangs mit dem Gedächtnisraum, den die Schrifttumsrede als charakteristisch für das neunzehnte Jahrhundert darstellte. Einerseits die Öffnung ins Freie: »große Fenster«, »Glastüre auf den Balkon«, »hängende Holztreppe in den Garten«, »Grundton der Tapete licht, fast weiß«. Andererseits die museale Inklusion: »An den Pfeilern Glaskästen mit Altertümern. An der Wand rechts eine gotische, dunkle, geschnitzte Truhe; darüber altertümliche Musikinstrumente. Ein fast schwarzgedunkeltes Bild eines italienischen Meisters« (S. 281). Claudio erlebt diese Einrichtung als »Rumpelkammer voller totem Tand« (S. 283); er wohnt zwar in ihr, fühlt sich aber nicht heimisch und durchschreitet sie wie ein Museumsbesucher, der nur noch in mechanischer Routine vor jedem Exponat kurz innehält, um sich dann, »alles öd« findend, dem nächsten zuzuwenden. »Vor dem Kruzifix«, »Vor einem alten Bild«, »vor einer Truhe«, vor den »alten Lauten«, vor den Glaskästen mit ihren Exponaten mythologischer Figuren der Antike (S. 283f.) überkommt den Überdrüssigen doch immer wieder nur derselbe Gedanke: »Ich hab mich so an Künstliches verloren« (S. 284). Was auch immer in Cladios Blickfeld gerät – unwillkürlich fließt Kennerschaft in seine Wahrnehmung ein. Das Gemälde der Gioconda sieht er durch die Brille der Leonardo-Interpretation Walter Paters,¹⁴ und selbst beim Ausblick auf den Sonnenuntergang kann er sich von kunsthistorischen und literarischen

¹¹ GW GD I, S. 280. Im folgenden werden Zitate aus dem Stück nach dieser Ausgabe mit Seitenzahlen im Text belegt.

¹² GW RA III, S. 597–627, hier S. 600.

¹³ Zum Begriff der »includierenden Situation« des konventionalisierten Gedächtnisses im Gegensatz zur »implantierenden Situation« des individuellen Erinnerns vgl. Hermann Schmitz: Leibliche und personale Kommunikation. In: ders.: Höhlengänge. Über die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie. Berlin 1997, S. 77–91.

¹⁴ Vgl. SW III Dramen 1, S. 482.

Assoziationen nicht freimachen: Der »Alabasterwolkenkranz« erinnert ihn an Madonnenbilder der »Meister von den frühen Tagen« (S. 284), der Glanz der Berge setzt sich aus Versen Nikolaus Lenaus und Goethes zusammen, die Farben der Landschaft stammen von Claude Lorrain, und die Schilderung ihrer Atmosphäre kulminiert in einer berühmten Berlin-Zitat.¹⁵ Claudio kann nicht mehr umhin, sein »Leben zu betrachten wie ein Buch« (S. 284). An nichts findet er realen Halt. So bendet er die Menschen von schlichterem Gemüt, auf deren Behausungen er nun seinen Fensterblick richtet: »Jetzt zünden sie die Lichter / Sie haben / In engen Wänden eine dumpfe Welt / Mit allen Rauschen und Tränengaben / Und was noch sonst ein Herz gefangenhält« (S. 284). Aber auch damit spricht Claudio nur einen vorformulierten Gedanken aus, diesmal von Kierkegaard.¹⁶

Unschwer lässt sich in Hofmannsthals Charaktereinführung des *de siècle*-Typus des Ästheten erkennen, der den Kontakt zum Leben verloren hat. In der heterotopischen Weite seines Bücherschranks sehnt er sich nach gefühlten Bindungen und erspürten Begrenzungen. Den Behausten seiner Epoche freilich geht es nicht besser als Claudio. Auch ihnen ist die reale Welt aus dem Blick geraten. Denn ihr bewußtsein ist von jener Art, wie sie die Schrifttumsrede als dominant zu dem in Claudio repräsentierten Entfremdungszustand zeichnete: Es ist das des philiströsen Philologen, der den gesuchten Höhenflug scheut und sich in den Speicherkammern des kultivierten Gedächtnisses einnistet, um in dieser Abgeschlossenheit seine Tage zu fristen. Eine anschauliche Beschreibung dieses komplexen Gegentyps zu Claudio gibt Hermann Bahr, Wegbereiter und Vorbild von Hofmannsthals, in seinem Rückblick auf den Betrieb des 1885 gegründeten Weimarer Goethe-Archivs, der als pointiertes Porträt eines Ästheten unter den Bedingungen der Museumskultur des neunzehnten Jahrhunderts angesehen werden kann:

Diese jungen Germanisten saßen im Archiv zu Weimar über Geschichtsschriften, Frühling kam und ging, es ward wieder Herbst, Nietzsche starb in Geistesnacht, der alte Kaiser starb, ihm folgte der Sohn, folgte der Kaiser auf den Thron, Bismarck ging, Bismarck starb, Deutschland schwoll an.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 480f.

¹⁶ Vgl. Manfred Hoppe: Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hofmannsthals. Berlin/New York 1968, S. 16ff.

und reich und neu, dem Deutschen ward enge, Volk zog aus, übers Meer, in die Welt, Deutschland wurde kühn und laut, [...] aber jene saßen noch immer tagaus, tagein dort im Archiv zu Weimar über Goethes Schriften. Sie lasen Goethe, darin bestand ihr Leben: es hat etwas Heroisches, und es hat etwas Mönchisches, und es hat auch etwas Monomanisches zugleich. Einen eigenen Menschenschlag ergab es [...] Ein fast erhabenes, rührendes, leicht ans Lächerliche streifendes Geschöpf mit faustischen Zügen, aber auch einigen vom Famulus, gewissermaßen: Eckermann als Generation ist der Goethephilolog.

Claudio, ganz und gar kein Eckermann, steht als das andere Extrem mit diesem doch in einer historischen Schicksalsgemeinschaft. Sein weiter Horizont verdankt sich der Kleinarbeit der Philologen, die ihn in pedantischer Blickbeschränkung mit Material versorgen. Fern vom Leben stehen sie beide, beide vergessen sich selbst im Bücherwissen. Und so trifft Bahrs Resümee über die Goethephilologie auf beider gelehrt Torheit zu:

[...] ja, wir kennen Goethe besser als eigentlich irgendwer unter uns sich selber kennt, wir wissen von ihm viel mehr als von uns selbst, weil wir doch, was wir erleben, Gott sei Dank meistens gleich wieder vergessen, aber jeder Atemzug seines Lebens ist uns unvergesslich.¹⁷

»Unfähig des Vergessens« zu sein, zeiht sich auch Claudio, dessen »überwacher Sinn« jede Lebensregung sogleich in ein Bildungsgut verwandelt, das »tausende Vergleiche« herbeizitiert, bis schließlich das eigene Existenzgefühl darin untergeht – »zerfasert und zerfressen / Vom Denken, abgeblaßt und ausgelaugt!« (S. 283). Die Selbstdiagnose – in ihrer Diktion von Shakespeare und Herder entlehnt¹⁸ – greift ein Leitmotiv der zeitgenössischen Kulturkritik auf: die Überdeterminierung des externalisierten Gedächtnisses, das die Erfahrung des Erinnerns enteignet, im toten Speicherwissen untergehen lässt. Gleichwohl ist es kein Anachronismus, wenn Hofmannsthal sein Stück am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts spielen lässt. Bei Hegel schon war jenes Leitmotiv angeklungen, das dann bei Nietzsche so variantenreich intoniert werden sollte – ja es hatte bereits resümierenden Charakter, wenn Hegel die Überwindung des topischen Prinzips der Datenspeicherung postulierte, das sich von den mnemonischen Architekturen

¹⁷ Hermann Bahr: *Sendung des Künstlers*. Leipzig 1923, S. 23.

¹⁸ Vgl. SW III Dramen 1, S. 482f.

der antiken Rhetorik bis zu den Tableaus der naturgeschichtlichen Klassifikationssysteme und die »Schemata der Naturphilosophie« ihren »toten Typen« bis in das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts fortinuiert hatte. In seinen »Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie« verurteilt er die klassische *ars memoriae* als »eine so schändliche Kunst«, die zu »heilloesten Kombinationen« führe. Die einzige Einschränkung seines Verdikts macht er bei Giordano Bruno, der mnemonische Schriften »der Kunst eine tiefere innere Bedeutung« geben hätte.¹⁹ In diesem Sinne vollzieht Hegel eine folgerichtige Binnendifferenzierung des Memoria-Begriffs, die mit einer Neuinterpretation des Vergessens einhergeht: Unter Gedächtnis versteht Hegel nicht mehr ein »Beinhäus der Wirklichkeiten«, ja einen »Galgen, an dem die griechischen Götter erwürgt hängen«,²⁰ das Erinnern dagegen ist logisch als »Sich-innerlich-machen, Insichgehen«.²¹ Kierkegaard unterscheidet dann diese Unterscheidung auf und deutet sie existentialistisch: »Entweder/Oder« beschreibt er die Situation des modernen Ärztes in einem entsprechenden Bild, das nicht nur Hofmannsthals »Nox portentis gravida« erstaunlich nahekommt,²² sondern auch die Klage Claudio:

Mein Leid ist meine Ritterburg, die einem Adlerhorste gleich hoch auf dem Berges Spitz zwischen Wolken liegt; niemand kann sie erstürmen, ich stoße ich hernieder in die Wirklichkeit und packe meine Beute, ich bleibe nicht da unten, ich bringe meine Beute heim, und diese Beute ist ein Bild, das ich hineinwebe in die Tapeten meines Schlosses. Alldeutig ist es, dass ich einem Toten gleich.²³

Auch Kierkegaard konstruiert seinen Begriff des Erinnerns auf Basis der Hegelschen Antithese zum Gedächtnis. »Unter Entgegensetzung des Gedächtnis Behalten«, schreibt er in den »Stadien«, »unter

¹⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III. In: Werke in zwanzig Bänden. Frankfurt a.M. 1995, Bd. 20, S. 39, 32 und 33.

²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Frühe Schriften. A.a.O., Bd. 1, S. 346 und 350.

²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II. A.a.O., Bd. 19, S. 44.

²² Vgl. Karl Pestalozzi: Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal. Zürich 1958, S. 87.

²³ Søren Kierkegaard: Entweder/Oder. (Gesammelte Werke in 31 Einzelausgaben). Hrsg. von Emanuel Hirsch. 3. Aufl. Gütersloh 1993, S. 45f.

ich mit Themistokles, vergessen zu können; sich erinnern aber und vergessen sind keine Gegensätze.«²⁴ Für Nietzsche schließlich wird das »Vergessen-können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen [...] unhistorisch zu empfinden«, zur Bedingung des Lebensglücks schlechthin,²⁵ und er äußert die Vermutung, es sei »nichts furchtbarer und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen, als seine *Mnemotechnik*.«²⁶

Der Umschlag des dramatischen Konflikts in Hofmannsthals »neuem Todtentanz« ist vor dem historischen Hintergrund dieser Gegenbewegungen zum topisch-mnemonischen Gedächtnisraum zu sehen. Wie in Hegels »Beinhaus« kommt Claudio sich vor, wenn er das abgestorbene Leben der Kunstgeschöpfe in seinen Truhen und Vitrinen aus »toten Augen« (S. 282) betrachtet; und er findet die Rettung vor seiner exzentrischen Selbstzerstreuung in »tausende Vergleiche« analog zur Hegelschen Wendung gegen eine Gedächtnistechnik, die zu den »heillosesten Kombinationen« führt, durch ein er-innerndes Insichgehen. Wie Kierkegaards Dichter »einem Toten gleich« in Gedanken lebend, kommt Claudio schließlich doch zur Anamnesis der eigenen Existenz, indem er ein amnesisches Begehr nach Art des Themistokles entwickelt. »Unfähig des Vergessens« wie Nietzsches unglücklicher Geschichtsschreiber, wird er endlich lernen, »unhistorisch zu empfinden«. Doch der Preis dafür ist hoch: Nur der Tod kann ihn noch »lehren, / Das Leben [...] einmal ehren« (S. 291). Erst bei den morbiden Klängen der Todesgeige vermag Claudio sich jenen »langsersehnten Schauern« hinzugeben, die sein adynamischer Gedächtnisraum, seine »Rumpelkammer voller totem Tand« vermissen ließ. »Rücklebend« die musealen Insignien um sich her vergessend, wird er in die eigene Vergangenheit versetzt, als noch »alle Dinge / dem liebenden Erfassen nahgerückt« waren und er sich von ihnen noch »beseelt und tief entzückt« fühlen konnte. Die Speicherlast des »allzu alten, allzu wirren Wissens / [...] Vergeht, von diesem Laut des Urge-

²⁴ Sören Kierkegaard: Stadien auf des Lebens Weg. Band 1. (Gesammelte Werke [Anm. 23]), S. 13.

²⁵ Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980, Bd. 1, S. 243–334. Vgl. insbes. S. 248ff. (im folgenden als KSA zitiert.)

²⁶ Friedrich Nietzsche, KSA Bd. 5, S. 245–412, hier S. 295.

wissens« (S. 287). Stattdessen erscheinen ihm nun die Geister verstorbenen, an denen er schuldig wurde: seine Mutter, die sene Geliebte und der Freund. Sie wecken seine Reue über Gleichgültigkeit, Treulosigkeit und zersetzende Kälte, mit denen sie ihn begegnet war. Das eingeklagte Gefühl für seine Mitmenschen stellt sich in dem Moment ein, als ihm bewußt wird, daß er sie gänzlich verloren hat. Beim Entschwinden des Erinnerungsbildes seiner Mutter spürt er erstmals »alle Wurzeln [...] nach ihr sich zu drängen (S. 293). So wird die Begegnung mit dem Tod zur Voraussetzung einer erinnernden Vergegenwärtigung. »Erst da ich sterbe, ich, daß ich bin«, erkennt Claudio, und beschließt: »Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!« (S. 297)

Mit der Verwunderung des Todes darüber, daß die Mutter des Künstlers »Wege noch im Ewig-Dunkeln finden« (S. 298), endet das Stück. Der Tod röhrt Cladios letzte Worte an ein Mysterium, die Identität von Leben und Tod, die ewig rätselhaft bleiben muß. Was bedeutet Cladios Sterben für die darin artikulierte Ästhetikkritik? Ist der »Tod des Ästheten«²⁷ zugleich der Tod einer Sprache, die ihn symbolisch zur Darstellung bringt? Muß auch die literarische Sprache sterben, um den mortifizierten Gedächtnisraum der Schrift, dem sie angehört, zu neuem Leben zu erwecken? Auf diese Weise wäre ein rätselhafter Vorgang, ein poetisches Mysterium, über die Form des Dramas Auskunft zu geben hätte.

II

Der Tod der literarischen Sprache ist ein Motiv, das insbesondere in »Chandos-Brief« in aller Deutlichkeit reflektieren wird. Doch ebenso wie hier die Lösung des Problems nicht in einer Absage an die Sprache bestehen kann, so verweist schon Hofmannsthals Jugenddrama in einer immanenten Poetik auf die gegenteilige Konsequenz. Cladios Schlußverse geben einen Hinweis darauf, daß der ästhetistische Sprachverlust nicht durch ein Entzagen der literarischen Sprache zu verhindern ist, sondern im Gegenteil durch die Steigerung ihrer fiktiven Lebensferne: »Wenn einer träumt, so kann ein Übermaß

²⁷ Richard Alewyn: Der Tod des Ästheten. In: Ders.: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1958, S. 64–77.

träumten Fühlens ihn erwachen machen« (S. 297). Das artifizielle Sprechen, das die zitathalt erstarren Formen der Prätexte nicht scheut, sondern verstärkt in sich aufnimmt, bis es im Übermaß der Assoziationen, Anspielungen und Verweise auf Vergangenes den toten Gedächtnisraum des literarischen Kanons von innen her aufsprengt und die darin gebundenen Gefühlsenergien freisetzt – diese Todesbegegnung des artifiziellen Sprechens ist das poetische Pendant zu Claudios Erinnerungsprozeß, der im Sterben sein Leben zurückgewinnt. Der junge Hofmannsthal, der über eine frappierende Kenntnis der Weltliteratur verfügte, hat die Wandlung seines Helden nicht etwa dadurch poetisch eingefangen, daß er den als Rede eines Ästheten markierten Eingangsversen eine von der Last des Bildungserbes befreite Sprache gegenüberstellte, sondern er hat im Gegenteil alles in sie hineingelegt, was sein breiter Bildungshorizont aufzubieten vermochte. Die Selbstfindung Claudios ist von der Literaturkenntnis seines Autors förmlich imprägniert. Den Auftakt macht Goethes »Faust« (V. 783f.): »Musik? [...] Tön fort, Musik, noch eine Weile so / Und rühr mein Innres also innig auf« (S. 286f.). Bei Goethe freilich ist es Chorgesang, nicht Geigenspiel, was zur Erweckung von »kindlichem Gefühl« (V. 781) führt, doch wie bei ihm der Erinnerungsvorgang »des Glockentones Fülle« (V. 773) assoziiert, so hört auch Hofmannsthals Claudio – als gelte es, die literarische Reminiszenz auch in der Instrumentierung noch zu sichern – aus den »kindisch-tiefen Tönen« vergangenes »Glockenläuten« heraus (S. 288 u. 287). Sein »Schauern« (S. 287, vgl. S. 288 u. 289) ist natürlich ebenfalls goethisch (z.B. »Faust«, V. 473), wird aber präzisiert durch eine Passage aus Herders Reisejournal.²⁸ Das Erscheinen des Todes (S. 288) rekurriert auf Maeterlincks Drama »L'Intruse«, der erste Wortwechsel mit ihm hingegen auf Matthias Claudius' »Der Tod und das Mädchen«.²⁹ Die schöne Gestalt des Todes, auf die dann verwiesen wird, ist ein antiker Topos, den Hofmannsthal einem Fragment Heraklits³⁰ oder den einschlägigen Abhandlungen Lessings und Herders entlehnen konnte.

²⁸ Vgl. den Hinweis von Katharina Mommsen im Kommentar zu: Johann Gottfried Herder: Journal meiner Reise im Jahr 1769. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. von Katharina Mommsen. Stuttgart 1976, S. 133f.

²⁹ Vgl. SW III Dramen 1, S. 484.

³⁰ Diese Anregung vermutet Richard Alewyn, a.a.O., S. 75f.

Seine gefühlserschütternde Wirkung aber trägt neuere Züge: sichtbare Parallelen zu Goethes »Prometheus«-Drama (V. 38) auf. Die topischen Vorbilder für das anschließende Streitgespräch zwischen Claudio und dem Tod (S. 289ff.) sind freilich Legion; sie reichen von der Antike über das Mittelalter bis in die deutschen Todtentanzdichtungen und haben zahlreiche Spuren in Hofmannsthal's »neuem Todtentanz« hinterlassen.³¹

Die Kette der Zitate und Verweise reißt auch im weiteren Verlauf des Dramas nicht ab. Bibelkundig beneidet Claudio Jakobs rechte Gottesnähe³² (S. 290), mit Lenaus »Faust« beklagt er seine Bibelunfähigkeit,³³ und mit dem Goetheschen lässt er sich einen »Todtentanz« nennen (S. 291). Und so geht es fort, von Motiv zu Motiv. Der Autor spannt sich nicht nur von Platon bis Platen, er umfasst die gesamte abendländische Kulturgeschichte von Homer bis in die unmittelbare Gegenwart Hofmannsthals, der sich auch immer wieder selbst vergleicht. Die griechische Tragödie wird mit dem deutschen Volkslied kontrastiert, Montaignes Moralismus mit Nietzsches Nihilismus, Ibsens George – kurz: Die Sprachform des Dramas lässt die Reden des Personals nicht als authentischen Selbstausdruck erscheinen, sondern montiert sie in wechselnden Konstellationen aus tradierten Schrifttumstypen nach Art eines kombinatorischen Gedächtnistheaters. Das Drama spannt sich immer wieder neue Verbindungslien auf. Die Klage des Claudio (»Da tot mein Herr ist, kann ich nicht mehr leben«, S. 295) steht, wie ein Kommentar anmerkt, in einer »Tradition [...], die vom ›Sturz des Horaz‹ bis in die ›Resignationsphilosophie‹ seiner eigenen Zeit reicht«, gemeint sind hier Baudelaire und Schnitzler – reicht.³⁵ Machen wir es nicht müßig zu überlegen, ob Cladios Vers »Da tot mein Herr ist, kann ich nicht mehr leben«

³¹ Vgl. hierzu Hinrich C. Seeba: Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutische Moral in Hofmannsthals »Der Tor und der Tod«. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1967–1978.

³² Vgl. 1 Mose 32, 23ff.

³³ Vgl. dort V. 3409f.

³⁴ Auf die entsprechenden Belege gehe ich weiter unten ein.

³⁵ SW III Dramen 1, S. 489.

war, sei du mein Leben, Tod!« von Euripides, Shakespeare, Goethe, Hölderlin oder Schopenhauer herühren könnte?³⁶

Eine positive Antwort könnte sich darauf stützen, daß jenes »Übermaß / Geträumten Fühlens«, das Claudio »erwachen« macht, seine poetische Analogie im Übermaß der literarischen Phantasien hat. Aber geht daraus schon eine vergleichbare Erweckungsfunktion hervor? Manche Kritiker glauben eher das Gegenteil. Von Alfred Kerr bis Anton Kuh äußert sich immer wieder mokante Bewunderung für den »Antiquar« Hofmannsthal, der sein Werk zum »Hort für fremde Stile – neben dem eigenen« machte,³⁷ oder den »Meister der Lektüre-Wiedergabe«: »So tief er in seine Seele hinabtauchte«, schreibt Kuh, »er fand nur Stoffe der Weltliteratur. Er war so gründlich von ihr bearbeitet, daß er erst zu sich kam, wenn er sie bearbeitete.«³⁸ Bei aller Ironie indessen trifft diese Beobachtung gleichwohl den transformatischen Prozeß, den Hofmannsthal in seinem Dramenhelden stattfinden läßt – als Ausweg für eine persönlich empfundene Problematik. Gleichlautend zum Eingangsmonolog Claudios bekennt er in einem Brief aus jener Zeit: »ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen«. Doch, fährt er fort, »erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum ›Dichter‹ gemacht, dieses Bedürfnis nach dem künstlichen Leben«.³⁹ Auch dies ist ein Beleg dafür, daß Hofmannsthal die von ihm diagnostizierte Krise des Ästhetentums nicht durch die Rückkehr zum »wirklichen Leben« zu überwinden suchte, sondern durch das Hervorkehren seiner Künstlichkeit. Explizit wehrt er sich gegen das Rezeptionsstereotyp, daß die in »Der Tor und der Tod« dargestellte Künstlerproblematik aus dem »Selbstvorwurf

³⁶ Vgl. SW III Dramen 1, S. 491. Der Hinweis auf Schopenhauer findet sich bei Alewyn, a.a.O., S. 76; auf die Parallele zu Goethes »Hermann und Dorothea« (9. Gesang, V. 46ff.) machte mich Ursula Renner aufmerksam, der ich noch weitere wertvolle Hinweise verdanke.

³⁷ Hier bezogen auf den »Jedermann«. In: Der Tag. Nr. 284, 3.12.1911. Illustrierte Zeitung. Zit. nach: Gesammelte Schriften R.1, Bd. 1. Berlin 1917.

³⁸ Anton Kuh: Metaphysik und Würstel. Zürich 1987, S. 279.

³⁹ BW Karg Bebenburg, S. 19, 6.9.1892.

einer dürftigen Natur« resultiere. Vielmehr sei das Drama »aus inneren Herrlichkeit und Fülle hervorgegangen«.⁴⁰

Es genügt freilich nicht, diese Fülle nur zu konstatieren. Um den hermeneutischen Gehalt freizulegen, bedarf es einer näheren Betrachtung auf ihre Anspielungen. Denn sie betreffen nicht nur die sinnliche Gestalt, sondern auch die Thematik und Problemstellung des Dramas. Diesbezüglich grundlegend sind Beer-Hofmanns Erwähnungen von »Der Tod Georgs«,⁴¹ Lenaus »Faust« und insbesondere natürlich Goethes Faust, dessen Eingangsverse in einer von Alfred Kerr als »fast parodistisch« genannten Penetranz aufgegriffen werden. Die parodistische Wirkung gehört aber durchaus zu den von Hofmannsthal bewußt in Kauf genommenen Konsequenzen seines Schaffens, »Herrlichkeit und Fülle« auszudrücken: »Es ist ein Hauch der jugendlichen Selbstironie über dem ganzen Ding«, schreibt er in seinem erwähnten Brief. Der überzogene Anspielungsreichtum soll nicht unbedingt verstanden werden, als wenn es um einen Sprachklingeln ginge. Dennoch ist das kein Selbstzweck, sondern Aspekt einer Sprachdynamik, die sich um so mehr entfaltet, je mehr sich der Leser auf die Parodie einläßt. Wie genau Hofmannsthal in seiner solchen Rezeption vorgearbeitet hat, sei im folgenden an der dritten Spur des Verweisgeflechts demonstriert.

III

Die Fokussierung auf Goethes »Faust« hat sich allerdings sogleich auf den Vorwurf auseinanderzusetzen, eine überholte Forschungsliteratur zu restaurieren. Gotthart Wunberg stellt diesbezüglich fest: »Die Verwandtschaft mit Goethes Faust ist vor allem im Zusammenhang mit ›Der Tor und der Tod‹ immer wieder hingewiesen worden. Eine halbe Generation später empfand man das als unangemessen.«

⁴⁰ Brief vom 22.9.1920 an Felix Braun. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes 1968, S. 416.

⁴¹ »Der Tod Georgs« ist zwar später erschienen, da Beer-Hofmanns Werk im Freundeskreis aber durch die ständigen Besprechungen längst vor dem Erscheinen des Detail bekannt waren, besteht nach Manfred Hoppe gleichwohl die Möglichkeit, daß die Parodie eine Vorausarbeitung war, die er auch »aufs engste« realisiert sieht. Vgl. a.a.O., S. 50.

⁴² Alfred Kerr: Hugo von Hofmannsthal [1900]. In: Gesammelte Schriften 1917, R. 1, Bd. 1, S. 153.

⁴³ Gotthart Wunberg: Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Motiv. Stuttgart 1965, S. 103, Anm. 52.

Selbst ein so subtiler Hofmannsthal-Interpret wie Peter Szondi, der die Renaissance-Bezüge des Dramas nicht aus der Nähe zur Faustfigur, sondern zum »Tod des Tizian« herleitet, vermag sich die »oft ans Peinliche grenzende Nähe der Sprache des ‚Tor und Tod‘ zur Goethe-schen Dichtung« nicht recht zu erklären. Er schreibt:

Es bleibt merkwürdig, daß der junge Hofmannsthal seinen doch schon im »Tod des Tizian« nicht nur selbständigen, sondern auch meisterhaft ge-handhabten Stil um einer thematischen Verwandtschaft willen – auch der Auftritt des Todes erinnert an Mephists Eintreten in Fausts Studierkam-mer – oder von dieser Verwandtschaft verführt, in solchem Ausmaß wie-der opfern konnte.⁴⁴

Die von Szondi wie auch von anderen empfundene Peinlichkeit⁴⁵ in-dessen resultiert nicht etwa aus der Tatsache, daß die Parallele falsch wäre, sondern daß sie fälschlich als bloßes Oberflächenphänomen wahrgenommen wird. Denn sie besteht nicht nur, wie seit Alfred Kerr immer wieder allzu einfach konstatiert wird, im sprachlichen Duktus der Verse, sondern vor allem in der Tiefenstruktur der Konfliktkon-stellation, die nicht so rasch auszuschöpfen ist. Rudolf Borchardt stellt – in freilich problematischer Nationalfärbung – fest: »Seit Werther und Faust [...] ist Claudio der erste deutsche Typus eines Lebens-zwiespaltes, wie nur höhere Gesellschaften ihn ausbilden und sich an-gleichen können.«⁴⁶ Auch unter Fortlassung des »unsterblichen ger-manischen Schmerzzustandes«, mit dem Borchardt die Verwandt-schaft begründet, bleibt seine Beobachtung gültig, daß Hofmannsthal im Rekurs auf Goethes Drama an einer »abgebrochenen Kontinuität fortarbeitet«: Fausts Monologe, sagt er, hätten »Folgen für den Stil und die äußere Farbe [von ‚Der Tor und der Tod‘] bis in die Konze-ption, bis ins Szenische, bis in die Sprache und ihr Bildliches hinein«. Dabei sei aber Hofmannsthals Drama niemals

⁴⁴ Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesun-gen. Bd. 4. Hrsg. von Henriette Beese. Frankfurt a. M. 1975, S. 258.

⁴⁵ So schrieb etwa Heinrich Eduard Jacob über Hofmannsthals Jugenddrama: »Es war selbständiger – wenn auch keineswegs in der äußersten, peinlich goethisierenden Form – «. In: Die Aktion 43 (11.12.1911), Sp. 1356. Zitiert nach Wunberg, a.a.O.

⁴⁶ Rudolf Borchardt: Rede über Hofmannsthal. In: Ders.: Reden. Stuttgart 1955, S. 45–103, hier S. 94.

der Versuchung ausgesetzt [...], dem Tone, den es umbildet, zu einer so wenig es durch das Goethesche Mittel hindurch auch noch heilsam zu werden in Gefahr ist, sondern von der Gattung nur ihrer Motive, vom Metrischen nur den Schatten seines Umrisses, vorschaffen nur sein stehendes Verhältnis von Aktion und Rede, die mit der Entwicklung des Wortes aus der Geste gegen seine Welt entlehnt weit und innerlich faßt es sein Verhältnis zum Stilmuster.⁴⁷

Denn selbstverständlich ist Hofmannsthal kein Goethe-Kopist, sondern er modifiziert den Prätexz in durchaus eigenständiger Weise. Recht beschreibt auch Mathias Mayer »Claudios Rolle als die Faust des Fin de siècle«,⁴⁸ und betont damit die Differenz in der Gemeinsamkeit. Um aber diese Differenz und somit die Spezifität des Hofmannsthalschen Stils herauszuarbeiten, ist es nötig, den Unterschieden auf den Grund zu gehen. Dies ist in der Forschung bislang Anschein zum Trotz, eben doch kaum geleistet worden. Die Differenz zum »Faust« wird in einschlägigen Arbeiten entweder gar nicht erkannt⁴⁹ oder nur en passant erwähnt.⁵⁰ Auch dort, wo sie durchaus bemerkt wird, als literarischer Firnis von »vagen Erinnerungen« des Verfassers wahrgenommen wird, bleibt die Frage nach dem Ursprung dieser offenbar bewußt eingeschriebenen Alterungsspur offen.⁵¹ Einige jüngsten Veröffentlichungen zu Hofmannsthal – Uwe Steiners »Die Zeit der Schrift«, die auch ein ausführliches Kapitel über »Der Thor und der Tod« enthält – streift die »Faust«-Parallele mit wenigen Zeilen, um sie sogleich als unergiebig abzutun:

War dieser [Faust, P.M.] jedoch ein an allen Fakultäten bewandertes Lehrer, so betitelt Hofmannsthal seinen Protagonisten ausdrücklich Toren, eben weil dieser der alphabêtise verfallen ist. [...] Faust schafft seiner Suche nach dem die Buchstaben- und Wissensmassen zusammen.

⁴⁷ Ebd., S. 102f.

⁴⁸ Mathias Mayer: »Der Thor und der Tod« [Lexikonartikel]. In: Kindlers Neues Literatur-Lexikon, hrsg. von Walter Jens. Studienausgabe München 1996, Bd. 7, S. 1018.

⁴⁹ Vgl. Grete Schaefer: Hugo von Hofmannsthal und Goethe. Hameln 1947. Erich Schmid: Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthal. Delberg 1968. – Hoppe: Literatentum, a.a.O.

⁵⁰ Vgl. neben Szondi, auf den bereits hingewiesen wurde, etwa Walter H. Peters: Persische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals. Berlin 1936, S. 45, und Richard a.a.O. S. 64–77, hier S. 70f.

⁵¹ Vgl. Pestalozzi, Sprachskepsis, a.a.O., S. 92.

haltenden transzentalen Signifikat. Darum verläßt er die Studierstube und geht vom Buch gleich zur Natur über. Claudio dagegen mißlingt der hermeneutische Sprung aus dem Studierzimmer ins Leben bzw. ins Signifikat, weil sich die Schrift selbst als unüberwindbare Barriere erweist.⁵²

Die Trefferquote dieser schwungvoll hingeworfenen Bemerkungen zeigt, wie nötig eine gründliche Untersuchung der Verbindungslien zwischen beiden Werken nach wie vor ist: Zunächst einmal kann kein Zweifel daran bestehen, daß auch Claudio ein universell gebildeter Gelehrter ist; gleich Faust, der sich dennoch »so klug als wie zuvor« (V. 359) fühlt, sitzt er in seinem Studierzimmer und reflektiert darauf, daß seine Existenz »wie ein Buch« ist, »Das man zur Hälfte noch nicht und halb nicht mehr begreift, / Und *hinter* dem der Sinn erst nach Lebendgem schweift« (S. 285, Herv. P.M.) – auch er also sucht durchaus nach dem »transzentalen Signifikat«. Und daß Claudio von seinem Autor gleichwohl als »Tor« bezeichnet wird, bringt ihn schon gar nicht in einen Gegensatz zu Goethes Faust, sondern unterstreicht abermals die Gemeinsamkeiten: »Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise«, sagt Mephisto im Vorspiel auf die Frage des »Herrn«, ob er den Faust kenne (V. 299, 301). »Da steh' ich nun, ich armer Tor« (V. 358), klagt dieser, nachdem er vergeblich der scholastischen Wortwissenschaft nachjagte – eine »alphabêtise« par excellence, vor der er aus eigener Erfahrung dann seinen Famulus Wagner warnt: »Sei er kein schellenlauter Tor!« (V. 549). Hofmannsthal hat sich bemüht, diese Analogie explizit kenntlich zu machen, indem er der Bezeichnung »Tor« für Claudio das Attribut »schellenlaut« hinzufügt (S. 291) – für manchen seiner Interpreten wohl immer noch nicht explizit genug. Die Behauptung schließlich, daß Faust im Unterschied zu Claudio seine Studierstube verlässe und »vom Buch gleich zur Natur« übergehe, trifft vollends daneben. »Fleih! auf! hinaus ins weite Land!« ruft Faust und stürzt sich – auf das »geheimnisvolle Buch, / Von Nostradamus' eigner Hand« (V. 418f.). Die Unterweisung der Natur (vgl. V. 423) sucht Faust eben nicht »draußen«, im unmittelbaren Erfassen des »transzentalen Signifikats«, sondern in den Signifikanten, im »Zeichen des Makrokosmos« (vor V. 430) und im »Zeichen

⁵² Uwe C. Steiner: Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke. München 1996, S. 90.

des Erdgeistes« (vor V. 460). Wenn Claudio – nach einem Fensterblick ebenfalls nicht den »graden Weg« ins Leben (S. 28) – sein eigentliches Existenzerlebnis im Studierzimmer hat, ihm vorkommt, »Als strömte von den alten, stillen Mauern Leben flutend und verklärt hinein«, und ihn in ein »jugendliches Meer« wirft (S. 287), so spielt diese Flutmetaphorik in doppelter Weise auf Fausts »Zeichentrinken«⁵³ an. Bei der Makrokosmose heißt es: »Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick / Auf einen durch alle meine Sinnen! / Ich fühle junges, heil'ges Lebens Feuer Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen« (V. 430–433). Die Zeichenwirkung des Erdgeistes offenbart sich ihm als »Leben« (V. 501), als »ewiges Meer« (V. 505). Der Äquivokationen-Analogien ließen sich noch zahlreiche weitere nennen. Die angeführten Beispiele mögen indes genügen, um deutlich zu machen, daß Texte in einem innigen Korrespondenzverhältnis stehen. Erst auf der Grundlage dieser Einsicht lassen sich die Spezifika des Hofmannsthalischen Dramas näher bestimmen. Die Frage lautet: Warum ist der Sprachduktus und Problemstellung von »Der Tor und der Tod« zweifellos zeitgemäßen Stücks – derart nah an ein so überliefertes Literaturerbe wie den Eingangsmonolog des »Faust« angelehnt? Eine Konturierung für den dramatischen Konflikt seines modernen Helden und dessen Lösung durfte Hofmannsthal von dieser Realität erwartet haben, die er einerseits unmissverständlich hervorkehrt, andererseits doch in einen derart eigensinnigen Handlungskontext einarbeitet, daß sie von vielen Interpreten für marginal gehalten werden kann?

Um die Antwort in einer knappen Formel vorwegzunehmen, darf Hofmannsthal beglaubigt den Erinnerungsprozeß Cladios durch die Poetik einer transformatorischen Intertextualität, die den zugesagten Phänotext durch Rückverweis auf seinen latenten Genotext reanimiert. Dies bedarf freilich der Erläuterung.

Die Unterscheidung zwischen dem Phänotext der sichtbaren Aussagen und dem Genotext strukturierender Syntagmen geht ebenso weit wie die Unterscheidung zwischen dem Phänomen und dem Genomen.

⁵³ So Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme. München 1987, S. 13, auf den Herausgeber, a.a.O., Anm. 10 irrtümlich beruft.

der Begriff der Intertextualität auf Julia Kristeva zurück.⁵⁴ Renate Lachmann hat diese Terminologie für die Analyse der Funktion literarischer Erinnerungstechniken fruchtbar gemacht. Ihr Ausgangspunkt ist die Feststellung einer latenten Kontinuität zwischen den Gedächtnisarchitekturen der antiken Mnemotechnik mit ihrem Prinzip der *loci et imagines* und der Struktur literarischer Texte: »So wie der Text in das Gedächtnistheater der Kultur als in einen Außenraum eintritt, entwirft er dieses Theater noch einmal, indem er die anderen Texte in seinen Innenraum hereinholte.« Durch den Medienwechsel findet freilich eine Transformation des adaptierten Modells statt. Die nun von literarischen Tropen eingenommene Stelle der *imagines* entbindet diese von ihrer topographischen Anordnung; ihre Beziehungen untereinander sind nicht mehr nur als explizit gespeichertes Wissen, sondern zugleich als implizites, dem Assoziationsprozeß der Lektüre übereignetes Wissen präsent. In diesem Spannungsfeld, im »Raum zwischen den Texten«, entfaltet sich nach Lachmann der »eigentliche Gedächtnisraum« der Literatur.⁵⁵ Dabei unterscheidet sie drei Modelle der Intertextualität: Partizipation, Tropik und Transformation.⁵⁶

Zweifellos lassen sich alle drei Modelle in »Der Tor und der Tod« wiederfinden. Die partizipierende Wiederholung und Nachahmung der vergangenen Texte liegt ebenso vor wie der tropische »Kampf gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden fremden Texte«.⁵⁷ Insbesondere aber ist Hofmannsthals Drama, das seinen Helden in einem »Übermaß geträumten Fühlens« zum erinnernden Erwachen bringt, ein hervorragendes Beispiel einer intertextuellen Transformation des mnemonischen Gedächtnisraums. Mit der Fülle seiner literarischen Verweise, die stets implizit bleiben, erfüllt es Lachmanns Kriterium einer »über Distanz, Souveränität und zugleich usurpierende Gesten sich vollziehende[n] Aneignung des fremden Textes, die diesen verbirgt, verschleiert, mit ihm spielt, durch komplizierte Verfahren unkenntlich macht, respektlos umpolt, viele Texte

⁵⁴ Vgl. Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a.M. 1978, S. 94–97, sowie dies.: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. In: Literaturwissenschaft und Linguistik III, hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt a.M. 1972, S. 345–375.

⁵⁵ Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Frankfurt a.M. 1990, S. 35.

⁵⁶ Ebd., S. 38ff.

⁵⁷ Ebd., S. 39.

mischt«.⁵⁸ Sehen wir uns die Spezifik der Hofmannsthalschen mationsbewegung vor dieser heuristischen Folie näher an.

Claudios Konflikt spannt sich auf zwischen den beiden in den Gangs erwähnten *Schrifttums*-Rede kritisierten Vereinseitigungen scher Raumenge und imaginativem Raumverlust: Der Beschränkung des kulturellen Gedächtnisspeichers, der »Rumpelkammer vom Tand«, korrespondiert die Entgrenztheit seines belesenen Autors, der eine Dynamik, die die Lösung herbeiführt: Die doppelte Abstossungsbewegung führt ihn zu einem anderen Raumerleben, das weder utopisch noch utopisch, sondern atopisch ist – das Erleben eines Gegenraums, der sich im Eingedenken der eigenen Vergänglichkeit erweckt. Dem entspricht auf der Ebene der poetischen Sprache die verortbare Raum intertextueller Verweise, die Reminiszenzen an vergangenes wecken, ohne sie auf bestimmte Bedeutungen festzuhalten. Einen Komplex dieser Verweise haben wir herausgegriffen. Seine vilegierte Stellung ergibt sich aus dem Umstand, daß er nicht nur Spielungsmaterial ist, sondern nach genau demselben Funktionsprinzip gebildet wurde: Fausts Makrokosmosvision und seine Erdgeschwörung repräsentieren die beiden Aspekte des literarischen Textgewebes: die räumliche Struktur eines topischen Wissens, halb dessen »alles sich zum Ganzen webt« (V. 447), und die räumlich begrifflich nicht faßbare (vgl. V. 512f.) Kreativität der Einbildungskraft mit ihrem unendlich »wechselnd Weben« (V. 506). Auch diese Referenz bedürfte freilich einer eingehenden Interpretation, die nicht durchgeführt werden kann.⁵⁹ Für unseren Vergleichszusammenhang genügt die Feststellung, daß auch Fausts Konflikt darin besteht, zwischen Topik und Utopik hin- und hergerissen zu sein: die Makrokosmosvision befriedigt ihn nicht, weil sie nur ein »Schauspiel« (V. 454); die Erdgeistbeschwörung scheitert daran, daß er ihre Kraft« (V. 618) nicht »halten« kann (V. 625). Auch hier gelingt das innernde Erwachen der verschütteten Gefühle erst in der Konfrontation mit dem eignen Tod: In dem Moment, als Faust die Gif-

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. hierzu Verf.: Naturbild und Diskursgeschichte. »Faust«-Studie zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie. Stuttgart 1992, S. 115–255.

zum Mund führt, bringt ihn des »Glockentones Fülle« (V. 773) mit der Kindheitsreminiszenz »zurück [...] in das Leben« (V. 770).

IV

Liegt also im »Faust« die Antwort auf das poetische Rätsel, das »Der Tor und der Tod« stellte? Selbstverständlich nicht. Sondern es ist die Frage, die sich in ihm spiegelt. Der Goethesche Prätext ist das Reflextionsmedium für den Dramentext Hofmannsthals. Wie dieser im Rekurs auf jenen seinen intertextuellen Erinnerungsraum vertieft, so vertieft auch der Prätext den seinen durch Anspielungen auf ältere Quellen. Was beide Werke verbindet, ist nicht einfach die isomorphe Struktur der Gedächtnisproblematik, sondern die Gestik des historischen Rückverweisens, in der sie zur Darstellung kommt. Die Museumskultur des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, an der Claudio leidet, zeigt sich im Gewand der späten Goethezeit; und der frühe Goethe illustriert die Wissenskrise *seiner* Zeit durch einen Faust, der in ein »Museum gebannt« (V. 530) ist, das der Phase des Übergangs von der Renaissance zum Barock angehört. Zwar spiegelt sich sowohl in Cladios »Rumpelkammer voller totem Tand« wie auch in Fausts von »Trödel [...] mit tausendfachem Tand« (V. 658) vollgestopfter Gelehrtenstube eine – bezogen auf den jeweiligen Moment der Werkentstehung – durchaus aktuelle Symptomatik. Diese jedoch wird beide Male durch Rückprojektion auf eine frühere Epoche in eine Bewegung des historischen Erinnerns hineingezogen, die die auktoriale Gegenwart als Zukunft erscheinen lässt. Der atmosphärische Effekt solch einer erinnernden Vorwegnahme ist die Öffnung des Möglichkeitssinns gegenüber dem faktischen Geschichtslauf; das historisch Geschehene verliert in der Besinnung auf seine Ursprünge den Charakter der Zwangsläufigkeit und wird einer reaktualisierenden Betrachtung zugänglich. Was auf diese Weise von der Renaissance-Reminiszenz der Eingangsszene des »Faust« antizipiert wird, ist eine Alternative zu jener Form der Temporalisierung, die sich im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts als Reaktion auf den – mit den epochenspezifischen Formen der räumlichen Wissensorganisation, Tableau und Taxonomie, nicht mehr zu bewältigenden – Erfahrungsdruck abzuzeich-

nen begann.⁶⁰ Die Durchsetzung des historistischen Wissenschaftsverständnisses, die in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts – der Zeit also, in der Hofmannsthals Drama spielt – schlossen war, zeigt sich hier noch in der Offenheit der Ausgangssituation. Goethes Alternativentwurf zur Temporalisierung, der den historistischen Dilemma von adynamischer Simultaneität und unanschaulicher Sukzession zu entgehen suchte,⁶¹ ist in der poetischen Kritik den komplementären Defiziten von Makrokosmosvision und geistbeschwörung bereits vorgezeichnet: Das erste Zeichen ist anschaulich, lässt aber die authentische Erfahrung des Lebensprinzips vermissen, die das zweite Zeichen zwar vermittelt, ohne jedoch greiflich zu sein. Die historischen Quellen, auf die Goethe bei seiner Konfrontation zweier Zeichenmodelle rekurriert, sind zu vielfältig, als dass hier auf sie eingegangen werden könnte. In unserem Zusammenhang genügt aber auch der Hinweis auf eine ganz bestimmte Rezeptionsquelle, da sie durch die Spezifik des »Faust«-Bezuges in Hofmannsthals Drama gleichsam herausgefiltert wird: die magische Animation des dächtnisraums durch Giordano Bruno.

Goethe, der den zwischen kosmologisch-an anschaulicher und tisch-okkuler Renaissance-Alchemie eigentlich oszillierenden turphilosophen zeitlebens schätzte,⁶² war schon während seiner Studienzeit mit dessen Gedankenwelt in Berührung gekommen und las nachhaltig während des Straßburger Studienaufenthaltes, als der Entwurf zu einem »Faust«-Drama reiste, »De la causa, principio et uno«.⁶³ Bleiben die Bezugnahmen in der »Magiertragödie« des »Faust« nicht unerwähnt, so ist die Motivverwandtschaft nicht zu übersehen. Fausts Übergang vom anfänglich begeistert aufgenommenen, dann enttäuscht fa-

⁶⁰ Vgl. Wolf Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Sichtweisen und wissenschaftliche Erkenntnis in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. München/Wien 1992.

⁶¹ Die zentrale Bedeutung dieses Motivs dokumentieren die Beiträge des von Jürgen Renn und Michael Sauer (Hrsg.) zusammengestellten Bandes: Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München 1998.

⁶² »Dieser außerordentliche Mann ist mir niemals ganz fremd geworden«, schreibt Goethe am 1.2.1812 an Schlosser. Weimarer Ausgabe, Bd. IV. 22, Weimar 1901, S. 102.

⁶³ Die Lektüre ist vermerkt in den »Ephemerides« von 1770. Weimarer Ausgabe, Bd. I. 37, Weimar 1896, S. 82. Zu der bis in das Jahr 1764 zurückreichenden Bruno-Goethes und ihren Niederschlag in dessen Werk vgl. Werner Saenger: Goethe und Giordano Bruno. Ein Beitrag zur Geschichte der Goethischen Weltanschauung. Berlin 1992.

lassenen »Schauspiel« (V. 454) der Makrokosmosvision zur Beschwörung des Erdgeistes im Interesse der leibhaftig erfahrenen Teilhabe an der Produktivität der Gottnatur – dieser Übergang reflektiert Brunos Distanznahme zur pansophischen Weltharmonik, der er einerseits noch anhängt, die er aber andererseits in der erwähnten Schrift als bloßes »Gleichnis« der »großen und unendlichen Wirkung der göttlichen Allmacht« versteht, deren geistige Bewegung sich »alle die Glieder durchströmend, / Ganz mit dem Leibe vereint« manifestiert.⁶⁴ Dieses Strömen, das – wie oben erwähnt – ebenso von Claudio wie von Faust als Metapher für den Prozeß des Erinnerungsvorgangs verwendet wird, ist auch für Bruno letztlich nur in der Annahme des Todes zu erfahren. Was ihn seiner Hinrichtung furchtlos entgegensehen ließ, war die Gewißheit, in der Selbstauflösung zur ursprünglichen Einheit zurückzukehren, in die »natura recessus«, die »himmlische Heimat« der Präexistenz.⁶⁵

Es sind aber nicht nur diese allgemein weltanschaulichen Ähnlichkeiten, die Hofmannsthals Drama über das Goethesche auf das Werk Brunos rückverweisen lassen. Der zentrale Strang in dieser Verweiskette wird durch das Motiv der Reanimation des toten Gedächtnisraums geknüpft. Jene schon von Hegel erkannte Tatsache, daß Bruno die klassische *ars memoriae* in einer Weise aufgriff, die »der Kunst eine tiefere innere Bedeutung gegeben« hat, kommt in Fausts Lektüreerfahrungen prägnant zum Ausdruck. Die »Zeichen« des Makrokosmos-Piktogramms, die ihm »das innere Toben stillen« und »Die Kräfte der Natur [...] enthüllen« (V. 434–438), entsprechen dezidiert der Funktion des Gedächtnistheaters der Renaissance, wie sie Frances Yates herausgearbeitet hat:

Der hermetisch beeinflußte Mensch der Renaissance glaubt sich im Besitz göttlicher Kräfte; er kann ein magisches Gedächtnis bilden, mit dessen Hilfe er die Welt erfaßt, indem er den göttlichen Makrokosmos im Mikrokosmos seines göttlichen *mens* widerspiegelt. Die Magie der himmlischen

⁶⁴ Giordano Bruno: Über die Ursache, das Prinzip und das Eine [De la causa, principio et uno]. Stuttgart 1986, S. 53 und 57.

⁶⁵ Ebd., S. 20. An anderer Stelle heißt es: »Entweiche, Leben! und hindere mich nicht mehr, daß ich heimwärts strebe zu meinem Vaterhause und zu meiner Heimat, zu meiner Sonne; laß mich jetzt, daß ich nicht ferner Tränen zu vergießen und getrennt sein brauche von meinem Glück!« (K. V, S. 88).

Proportionen strömt aus seinem Weltgedächtnis in die magischen seiner Rede- und Dichtkunst, in die vollkommenen Proportionen Kunst und Architektur. Etwas hat sich innerhalb der Psyche ereignet durch neue Kräfte freigesetzt wurden.⁶⁶

»Bin ich ein Gott?« fragt Faust, da er feststellt: »Ich schau in reinen Zügen / Die wirkende Natur vor meiner Seele liege« (V. 439f.). Schon das Gedächtnistheater des Giulio Camillo erweiterte die mnemotechnische Funktion der antiken Memoria-Paläste, indem der gesamten Kosmos einzufangen suchte und dem Gedächtnis Menschen dadurch magische Kräfte verlieh, daß es ihn aus sich aus zu reproduzieren vermochte. »Bruno«, schreibt Yates,

geht von denselben hermetischen Prinzipien aus. Wenn der *mens* der Menschen göttlich ist, dann liegt die göttliche Organisation des Universums in seinem Innern; und eine Kunst, die die göttliche Organisation im Gedächtnis reproduziert, wird die Kräfte des Kosmos anzapfen können, im Menschen selbst sind.⁶⁷

Fausts Bewunderung für das »Schauspiel«, »Wie Himmelskräfte und niedersteigen / Und sich die goldenen Eimer reichen« (V. 439f.) muß im Zusammenhang mit dieser animistischen Magisierung des Memoria-Theater gesehen werden. Das antike Motiv der »goldenen Kette«, auf das Faust anspielt, fand unter dem Einfluß Marsilio Ficinos in Camillos Theater ebenso Eingang⁶⁸ wie in das Gedächtnis von Brunos »Schatten«; es ist, wie Yates erläutert, eine »Gedächtnishilfe«.⁶⁹ Diese Gedächtnishilfe freilich wird bei Bruno zu einer komplizierten Anordnung ausgeweitet, deren abstruse Kombinationen letztlich auch den von magischen Zeichen besetzten Rahmen des Gedächtnistheaters sprengt. Der dekonstruierende Überfluß der Himmelskugeln, der an Claudioes »tausende Vergleiche« erinnert, ist keineswegs die Bruno-Rezeption lange Zeit angenommen hat, eine unbeachtete Nebenwirkung.⁷⁰ Für Bruno »war Magie kein Zweck an sich, sondern ein Mittel, um die Wahrheit zu entdecken«.

⁶⁶ Frances A. Yates: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. 3. Aufl. Berlin 1994, S. 159.

⁶⁷ Ebd., S. 234.

⁶⁸ Ebd., S. 140.

⁶⁹ Ebd., S. 206.

⁷⁰ Hegel etwa schreibt: »es läuft hier in diesem Versuche zu ordnen alles auf den einfachsten und deutlichsten durcheinander« [Vorlesungen Geschichte der Philosophie, a.a.O., S. 31].

dern ein Mittel, um hinter den Erscheinungen zu dem Einen zu gelangen.«⁷¹ Deshalb inflationiert er die astrologischen, mythologischen und kabbalistischen Zeichen, um über den Kosmos ihrer Erscheinungsformen hinauszuweisen. Magische Gedächtnissysteme können ihm zu folge zwar »auf wunderbare Weise [...] alle Seelenkräfte« unterstützen,⁷² doch ihr mystischer Zweck wird erst dann erreicht, wenn sie gleichsam wie die Leiter, die man nach der Benutzung hinter sich läßt, als bloßes Instrument des Aufstiegs transzendent werden. So gründet denn auch die Reihe in »Die Fackel der Dreißig Statuen« in den »figürlich nicht darstellbaren« Begriffen, die »das unendliche Verlangen und Bedürfnis nach der göttlichen Unendlichkeit, den Durst nach dem Unendlichen« zum Ausdruck bringen.⁷³ Diese Position Brunos wird reflektiert in Fausts »Zeichentrinken«, der mit der Wendung »Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!« (V. 454) erkennt, daß die »unendliche Natur« darin nicht zu fassen (V. 455) ist und sich deshalb dem Erdgeist zuwendet, der ihm »näher« sei (V. 461). Näher ist er ihm, weil er unmittelbar leiblich erfahren und gefühlt werden kann. Dieses sinnliche, unter Einsatz des Lebens vollzogene (vgl. V. 481) Erinnern, das den Goetheschen Erdgeist mit Brunos »anima terrae« verbindet,⁷⁴ repräsentiert eine Linie der Memoria-Tradition, auf die auch das Geschehen in Hofmannsthals Drama zentral anspielt.⁷⁵ Die Anspielung selbst bleibt dabei völlig latent – wie überhaupt Hof-

⁷¹ Yates, a.a.O., S. 205.

⁷² Giordano Bruno: *Opere latine*, hrsg. von Francesco Fiorentino u.a.. Neapel/Florenz 1879–91, II (i), S. 78.

⁷³ Yates, a.a.O., S. 266f. – Vgl. den Passus in »De la causa«: »Weil also die göttliche Substanz unendlich ist und sich überaus weit entfernt von ihren Wirkungen hält, welche die äußerste Grenze unseres Erkenntnisvermögens darstellen, so können wir unmittelbar von ihr gar nichts wissen, sondern nur ihre ›Spur‹ erkennen, wie die Platoniker sagen, ihre ›entfernte Wirkung‹ – in den Worten der Peripatetiker, ihre ›Hülle‹ – im Sinne der Kabbalisten, ihre ›Rückansicht‹ – nach der Lehre der Talmudisten oder – mit den Apokalyptikern zu reden – nur ihr ›Spiegelbild‹, ihren ›Schattenriß‹, ihre Verschlüsselung im ›Rätsel‹« (a.a.O., S. 53).

⁷⁴ Erich Trunz: Anmerkungen des Herausgebers zu Goethes »Faust«. In: Hamburger Ausgabe Bd. 3, S. 461–647, hier S. 498.

⁷⁵ Diese Linie betont – unabhängig von der vorliegenden Studie und mit etwas anderer Interpretationstendenz – auch Thomas Wägenbaur: *Memory and Recollection: The Cognitive and Literary Model*. In: Ders. (Hrsg.): *The Poetics of Memory*. Tübingen 1998, S. 3–22, hier S. 14ff.

mannsthals Bruno-Lektüre, die über das allgemeine Bildungsproblem zum Neuplatonismus hinausginge, gesondert nachgegangen müßte.⁷⁶ Dennoch läßt sich die animistische Funktion seiner Magie erst erfassen, wenn sie vor diesem Hintergrund betrachtet wird. Wie Elisabeth von Samsonow darlegt, beruht Brunos »Pantheismus«⁷⁷ mit seiner »existential-logischen« Opposition zur »materialistischen« Linie der Gedächtnistheorie⁷⁸ auf einer doppeldeutigen Schauung des Lebens als einer »Textilie«: Diese besteht zum einen in der »Fadenreihe eines Gewebes« – so die ursprüngliche Bedeutung von Brunos *ordo*⁷⁹ – und zum anderen aus der Kraft des »verborgenen Samens«, aus dem der Körper die »Schicksalsfäden aussendet«.⁸⁰ Aspekte dieser Webe-Metaphorik, die auf den etymologischen Ursprung des Textbegriffes rekurriert, werden explizit in Faust I, Gangsmonolog angesprochen: in der *ordo* des Makrokosmoszeugs, in der »alles sich zum Ganzen webt« (V. 447), und in der schaffenden Produktivität des Erdgeistes, die »Quellen alles Lebens« (V. 456), die »am sausenden Webstuhl der Zeit / [...] der Gottheit würdiges Kleid« wirken (V. 508f.). Wie Bruno, so sieht auch Goethe die entsprechende Stelle aus der »Monas« kannte,⁸¹ erst in der Vermittlung beider Aspekte den Weg zu einem Memorieren, das eine nationale Bewegung erfahren wird. Im »Faust« kommt dies dadurch zum Ausdruck, daß der eigentliche Verwandlungsakt, die Wiedergeburt des authentischen Existenzierlebens in der gefühlten Erinnerung an der eigenen Kindheit, erst stattfinden kann, nachdem die rezitativ-

⁷⁶ Der »Index Nominum« verzeichnet nur einen Eintrag zu Bruno, und zwar unter »Aufzeichnungen«, allerdings sollte eines seiner frühesten Dramen »Giordano Bruno« stehen. Vgl. SW XVIII Dramen 16, S. 9.

⁷⁷ Elisabeth von Samsonow: Das Konzept eines ontologischen Modells auf der Basis einer neuen Grammatik: Die Welt als göttlicher Körper in Giordano Bruno. In: Monatsschrift für Germanistik 57 (1996), S. 145–152, hier S. 150.

⁷⁸ Elisabeth von Samsonow: Mnemotechnik auf weiblichem Körper. Petrus vennas Gedächtniskunst. Wien 1996, S. 5.

⁷⁹ Elisabeth von Samsonow: Zeit bei Giordano Bruno oder die Einverleibung der Welt im Gedächtnis. Wien 1996, S. 3, Anm. 9.

⁸⁰ Giordano Bruno: Über die Monas, die Zahl und die Figur, hrsg. von Elisabeth von Samsonow. Hamburg 1991, S. 19.

⁸¹ Und zwar möglicherweise nicht erst durch seinen späteren Übersetzungen, sondern bereits in Frankfurt, wo das Werk in der Städtischen Bibliothek zugänglich war. Vgl. Saenger, a.a.O., S. 40.

Vereinseitigungen der magischen Zeichen überwunden sind. Im Todesentschluß fallen beide zusammen; er vermittelt Faust eine neue Lebensintensität, die an das infantile Gefühl räumlicher Geborgenheit bei gleichzeitiger Offenheit für die himmlischen Sphären anknüpft (vgl. V. 761–784).

Im Verfolgen dieser Verweiskette von »Der Tor und der Tod« über Goethes »Faust« zu Brunos *Memoria-Schriften*, die wiederum Reminiszenzen an ältere Quellen – nämlich einerseits die antike Mnemonik und andererseits die hermetische Magie – evozieren, haben wir uns anscheinend weit von Hofmannsthals Drama fortbewegt. Doch das Gegenteil ist der Fall. Erst im Rückgang durch die mehrfach aufeinandergeschichteten Textebenen, die hinter dem jeweiligen Phänotext den zugrundeliegenden Genotext aufscheinen lassen, der sich wiederum als Phänotext eines weiter zurückliegenden Genotextes erweist und so fort – erst in diesem Rückgang durch die verschiedenen intertextuellen Transformationsstadien erschließt sich das poetische Rätsel, wie Claudio's Selbstverwandlung literarisch beglaubigt wird. Claudio's mysteriöser Wiedergeburt im Moment des Sterbens entspricht auf poetischer Ebene eine »Sprachmagie«, die durch indirekte Verweise einen unendlichen Regress der Evokation von Vorläufertexten in Bewegung setzt, und deren Dynamik den Horizont der Textualität letztlich überschreitet. Worauf diese Bewegung zurückgeht, bleibt also philologisch im Dunkeln. Der Mechanismus der Verweisdynamik aber lässt sich durchaus beschreiben. Zu diesem Zweck sei zunächst noch einmal die Erinnerungsfigur der drei dominanten Referenztexte rekapituliert.

Aller drei Ausgangspunkt ist der geschlossene Gedächtnisraum (Brunos *ordo*, Fausts Makrokosmoszeichen, Claudio's Bücherwelt), der als »Gleichnis«, als »Schauspiel«, als »Künstliches [...] hinter dem der Sinn erst nach Lebendgem schweift« (Claudio, S. 284f., Herv. P.M.), zu überwinden ist. Doch das Eingehen in die reine Transzendenz – die »himmlische Heimat« (Bruno), die »Sphären reiner Tätigkeit« (Faust, V. 705), die »verborgene Geisterwelt« (Claudio, S. 297) – vollzieht sich erst im Tod. Was zuvor in dessen Angesicht aber bereits erfahren werden kann, ist die affektive Betroffenheit eines Erinnerns an frühere Existenzweisen. In ihr fallen die Partikularitäten der habituellen Alltagswahrnehmung ab, was anamnetische Prozesse aufsteigen

lässt, die ein Vorgefühl der Einswerdung mit dem Lebensgang mitteln. In seiner Todesreflexion erinnert sich Bruno an die Sehnsucht, daß er »heimwärts strebe« und antizipiert darin diekehr zu seinem »Vaterhause«.⁸² Im Moment der Todesbereitung das »hohe Leben« der »Götterwonne« (V. 706) vorwegnehmen Faust an seine Kindheit erinnert, als er »ahnungsvoll des Guten Fülle« (V. 773) vernahm. Und in Claudios Todesbegegnung mächtigt sich des Kindersinns / So hohe Ahnung von den Leidgen«, daß er sein »sterbendes Besinnen« dem »Lebenstraum« (S. 297).

Die poetische Technik nun, die dieser Erinnerungsfigur entspricht ist die Reanimation der Sprache durch die Konfrontation mit eigenen Tod. Analog zum ungeheuren Anspielungsreichtum der Ilias-Schriften Brunos und zu Fausts Durchstudieren aller schen wie esoterischen Wissenschaften äußert sich in Claudios »Wissenmaß / Geträumten Fühlens« (S. 297) die Bereitschaft, diesen Texten Sprache als solchen anzuerkennen und sein Eingededenken zugunsten einer Chance wahrzunehmen, den zum Zitat erstarrten Gedächtnisraum der Schrift zu öffnen. Dies geschieht durch eine Tiefenschichtung des sprachlichen Materials, die es dadurch in Bewegung versetzt, dass auf jeder Ebene die Erinnerung einer ihr zugrundeliegenden Erfahrung auflebt. Die sequentielle Oberflächensemantik des dramatischen Textes öffnet sich in die Vertikale und lässt so einen neuen Raum entstehen, der nicht mehr von einer statischen Topik zusammengehalten wird, sondern von der temporalen Dynamik der geistigen Bewegung, die aus den transformatorischen Vollzügen der Lektüre herstammt. Indem sie sich auf jene Tiefenschichtung einlässt, erkennt sie, dass die sprachliche Material niemals für sich selbst steht; die zum Bild geworderten mortifizierten Schichten wecken Reminiszenzen an immer neue Erfahrungen und daraus bezieht der Dramentext seine animistische Qualität. Sprachmagie ist also keineswegs aus dem Nichts herbeigeschwungen, sondern, wie Karl Pestalozzi in seiner einschlägigen Studie *Ueber den Effekt einer Sprachskepsis*,⁸³ die den Eindruck des *déjà entendu*, unweigerlich mit jedem Satz einstellt, zum Ausgangspunkt ihrer

⁸² Vgl. Anm. 65.

⁸³ Er nennt Sprachskepsis und Sprachmagie die »verschwisterten Pole« in H. Pestalozzi, *Ueber den Effekt einer Sprachskepsis*, 1822, 1. Aufl., Stuttgart 1823, zitiert nach H. Thals Werk. A.a.O., S. 126.

eller Transformationen nimmt. In das Überangebot der Rückverweise können Ahnungen dessen einströmen, was von dem an Ort und Stelle Gesagten verfehlt werden muß. Diesen Verwandlungsprozeß beschreibt Hofmannsthal sehr anschaulich in der kurz nach »Der Tor und der Tod« entstandenen Rezension über Alfred Bieses »Philosophie des Metaphorischen«: Er spricht dort von der »unheimlichen Herrschaft, die die von uns erzeugten Metaphern rückwirkend auf unser Denken ausüben, – andererseits der unsäglichen Lust, die wir durch metaphorische Besetzung aus toten Dingen saugen.« Dies bringt »in den gigantischen Raum [der metaphorisch angereicherten Wahrnehmung, P.M.] einen rätselhaft intimen Zauber«.⁸⁴ Auf ihm ziehen die Worte des Todes in Hofmannsthals Jugenddrama: »Was allen, ward auch dir gegeben, / Ein Erdenleben, irdisch es zu leben. / Im Innern quillt euch allen treu ein Geist, / Der diesem Chaos toter Sachen / Beziehung einzuhauchen heißt« (S. 290). Solcher Art sind die Beziehungen der niemals sich selbst genügenden und in ihren Reminiszenzen rückwirkend das dramatische Geschehen beglaubigenden Sprache bei Hofmannsthal. Er haucht dem abgelebten Sprachkörper seines Stückes neues Leben ein und bringt ihn zum Tanzen, indem er ihm die Melodie seines eigenen Requiems vorspielt. Sein »neuer Todtentanz« ist der Totentanz transformatorischer Intertextualität.

Daß explizite Spuren einer Bruno-Lektüre dem Drama nicht anzumerken sind, spricht nicht gegen deren Bedeutung für das Zustandekommen dieser Sprachmagie. Im Gegenteil. Gerade auf der Tatsache, daß die Rückverweise mit jeder Textschicht palimpsestartig latenter werden, beruht die Dynamik der Animation des Gedächtnisraums: Je tiefer die Lektüre in die verborgeneren Subtext-Schichten eindringt, um so freier kann sich die Imagination des Lesers entfalten; mit der Abnahme der expliziten Vorgaben steigt sich der Eigenanteil assoziativen Erinnerns, das auf immer Vorläufigeres rekurriert, letztlich die Ahnung eines präexistenten Sinns. So ist auch Brunos Magisierung des Memoria-Theaters nur eine Zwischenstufe dieser Dynamik, an der sie nicht halt macht, sondern zurückverweist auf Plotin, auf Plato. Gleichwohl ist sie eine notwendige Zwischenstufe, die nicht ausgelassen werden kann. Denn über sie gehen alle Wege der Ge-

⁸⁴ GW RA I, S. 192.

dächtniskritik des 19. Jahrhunderts, die eingangs genannt wurde. Hegel nahm, wie erwähnt, Giordano Bruno von seiner Fundamentalkritik an der *ars memoriae* aus, da er »der Kunst eine tiefere innere Bedeutung gegeben« habe. Auch das Gleichnis über den Weltverlust der modernen Ästheten in Kierkegaards »Entweder/Oder« findet seine Auflösung in einem Erinnerungsakt, der mit Brunos antizipativer Regression korrespondiert: »Alles, was erlebt ist«, fährt Kierkegaard-Dichter fort,

tauche ich unter in die Taufe des Vergessens zum ewigen Leben der Erinnerung. Alles Endliche und Zufällige ist vergessen und getilgt. Da ich als ein alter grauhaariger Mann in Gedanken und erkläre die Brüderlichkeit in leiser Stimme, beinahe flüsternd, und mir zur Seite sitzt ein Kind und hört mir zu, wiewohl es sich an alles erinnert, ehe denn ich es erzähle.⁸⁵

Für Nietzsche schließlich ist Bruno einer der wenigen, denen die Synthese von Geist und Leben gelang – jene Synthesis, die Hofmannsthal zur Grundlage seines Formbegriffs machen wird. »Die höheren Formen der Erinnerung, notiert Nietzsche, liegen dort vor, »wo der Künstler die Theile des Menschen ist – z. B. Plato, Goethe, G[iordano] Bruno. Die Formen gerathen selten.«⁸⁶ In der Tat sind es besonders diese drei Autoren, die als Vorläufer genannt werden müssen, um Hofmannsthals Modell einer antizipatorischen Anamnesis verständlich zu machen. Ihre gemeinsame Intention, die Erinnerung an die Einheit mit der Weltseele und mit dem Naturgegenstand, dem Naturorganen,⁸⁷ realisiert sich nicht durch positive Darstellungen, sondern nur durch die negativen Beispiele, die zeigen, dass das wäre – wie dem in seiner Frühphase bereits mit dem Schrifttum vertrauten Hofmannsthal⁸⁸ durchaus bewusst – eine »Verfehlung gegen die Wort-magie«: »Die magische Heilung über das Wort das Bild das Zeichen darf nicht aus der Prä-Existenz

⁸⁵ Vgl. oben Anm. 20. Schon Hegel betont, daß »in dem Bilde der Erinnerung alle Zufälligkeiten verlöscht sind« (Werke, a.a.O., Bd. 13, S. 249).

⁸⁶ Friedrich Nietzsche, KSA Bd. 11, S. 159.

⁸⁷ Mit Bezug auf Goethe habe ich dies herausgearbeitet in dem Aufsatz: Goethes-Erinnerungen. In: Hans Werner Ingensiep / Richard Hoppe-Sailer (Hrsg.) (Hg.), Stoffe. Zur Kulturgeschichte der Natur. Ostfildern 1996, S. 135–167.

⁸⁸ Vgl. Ortwin Kuhn: Mythos, Neuplatonismus, Mystik: Studien zur Gestaltung des Alkestisstoffes bei Hugo von Hofmannsthal, T. S. Eliot und Thornton Wilder. Tübingen 1972.

die Existenz hinübergenommen werden.«⁸⁹ Eben dieser Vorbehalt, der klarstellt, daß die Innervation Claudio in der Begegnung mit dem Tod nur eine »ahnende Vorwegnahme«⁹⁰ sein kann, verbindet Hofmannsthal, unabhängig von dezidierter Lektüreerfahrung, mit Brunos neuplatonischer Skepsis gegenüber der Darstellbarkeit der göttlichen Substanz. Zu Recht verbindet Werner Metzeler die drei Stationen, wenn er feststellt: »Der Schritt [von der Plotinschen Selbstsetzung des Geistes, P.M.] zum Pantheismus eines Giordano Bruno und zum antizipierten Weltbesitz eines Hugo von Hofmannsthal ist nur ein kleiner.«⁹¹ In der Antizipation einer vom Alltagsbewußtsein unverstellten Anamnesis sind sie sich verwandt. Und so ist es vielleicht doch ein versteckter Bezug zu Brunos Vers über den Zustand der Freiheit von den Konstrukten der gewöhnlichen Wahrnehmung – »Nie können sie verschleiern meinen Blick«⁹² –, wenn Claudio sagt, er lerne durch den Tod das Leben erstmals »Nicht wie durch einen Schleier« sehen (S. 296f.). Doch gerade in der Vagheit solcher Bezüge, dies sei noch einmal betont, besteht ihre Prägnanz. Die Intensität des Erinnerns steigert sich mit der Ferne des Erinnerungsobjekts. »Das alles sah ich jetzt scharf und springend, weil es verschwunden war«⁹³ – heißt es in der Erzählung »Das Glück am Weg«, die zeitgleich mit »Der Tor und der Tod« entstand.

Sofern also das Frühwerk eine Antwort zu geben vermag auf unsere Ausgangsfrage nach der »Form«, die Hofmannsthal in seiner Schriftumsrede vorschwebte, läßt sich feststellen, daß es sich um die Form eines antizipatorischen Erinnerns handelt, die aus ihrer doppelten Gegenbewegung zum erstarrten, bedeutungslos gewordenen Gedächtnisraum der Schrift und dessen Pendant, der positivistischen Philologie, ihr Profil gewinnt: Quer zu dieser schlechten Alternative wird der lite-

⁸⁹ GW RA III, S. 601.

⁹⁰ Ebd., S. 609.

⁹¹ Werner Metzeler: Ursprung und Krise von Hofmannsthals Mystik. München 1956, S. 58. Die Feststellung spielt an auf eine Notiz in »Ad me ipsum«, die mit der zuvor zitierten in Verbindung steht: »Zustand dieser Jugend [...] antizipierter Weltbesitz« (a.a.O., S. 609).

⁹² De la causa, a.a.O., S. 23.

⁹³ GW E, S. 33.

rarische Kanon bei Hofmannsthal durch intertextuelle Rückverweise und Reminiszenzen, Anspielungen und Andeutungen in ein ehemaliges Kräftefeld verwandelt, in dem das Vergangene zu neuem Leben kommt – als Erinnerung nicht bloß an einen bestimmten Wissensstand, sondern einen darin erst zu suchenden, erst noch zu entdeckenden Gehalt. Dieses poetische Verfahren korrespondiert mit einer »höheren Form«, die Nietzsche an Plato, Goethe und Bruno Bruckner nahm. Und zu ihr liefert die Schrifttumsrede mit ihrer Gegenüberstellung der beiden in Renaissance und Reformation wurzelnden Erinnerungspathien des neunzehnten Jahrhunderts und der Forderung einer neuen Synthese von Geist und Leben den theoretisch-politischen Ansatz nach, wie umgekehrt die Form des Frühwerks dem späteren gesellschaftlichen Postulat Gehalt und Geltung verleiht. Vor diesem Hintergrund kann jener einleitend zitierte Typ der Hofmannsthal-Kritik nichts anderes zeugen, der den Dichter vor dem Essayisten retten zu müssen glaubt. Die »idealtypische Antithese« der Schrifttumsrede und ihre präzisen Vorform gehörten aufs engste zusammen. Gerade weil Hofmannsthal sich auch poetisch die Antithese von absoluter Künstlichkeit und unmittelbarer Unmittelbarkeit vorgibt, um sie in den intertextuellen Zwischenräumen eines antizipatorischen Erinnerns aufzulösen, demonstriert er, daß die von seiner nachgelieferten poetologischen Reflexion geprägte Synthese nicht ein verirrter »Vereinigungswahn« ist, wie Otto R. Kaiser meint. Geirrt hatte sich der späte Hofmannsthal freilich darin, daß er die »ahnende Vorwegnahme« jenes Erinnerns von Selbstverständlichkeit »eine Haltung der ganzen Epoche«⁹⁴ nannte. Doch gerade in diesem über seine Epoche getäuschten Erinnerungsmodell ist es nicht aus Erinnerungen der Vergangenheit speiste, sondern aus einer musealer Stillstellung einerseits und ebenso geschichtsvergessener Aktivismus andererseits, bleibt die Konstruktion der Schrifttumsrede ungültig. Ihre Idee vom »geistigen Raum der Nation« steht quer vor der faschistischen Propaganda, denn sie ist explizit »übernational«, topographisch bestimmt. Eine Notiz aus dem folgenden Jahr hilft abermals hervor:

⁹⁴ GW RA III, S. 609.

⁹⁵ Ebd., S. 632.

die Nation als Geist = die Sprache. Ihr letztes Ziel: das Hervorbringen des Schönen – das ist des Maßhaften, Geordneten. [...] Das Dichterische ist immer und jedem Gegenstand gegenüber ein Durchstoßen (mit den Mitteln der Sprache) zum letzten Lebendigen – zu dem worin die Gesetze des Kosmos rein erkennbar sind: zum »Unterbewußtsein der Dinge«. [...] Vermöge der Schönheit ist das Dichterische das Repositorische des Qualitäts-sinnes und der ausgleichende Faktor: zwischen Religion und Welt, zwischen Tradition und Leben.⁹⁶

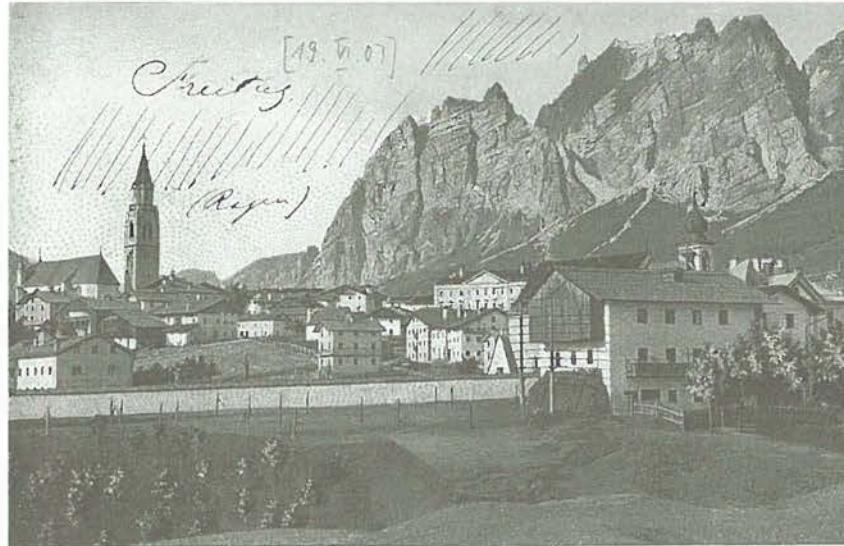
Diese Sätze stehen in genauer Opposition zum zwanghaften, pathologischen Topographieverständnis eines Josef Nadler samt dessen »Geschlecht eines strudelnden Chaos«. Die Formen, die der »synthesesuchende Geist« bei Hofmannsthal »erringt«, sind, konträr dazu, »ins Chaos projizierte Punkte, deren Verbindungen den Grundriß jenes Geistraums ergäben«.⁹⁷ Dieser hat mit »Vereinigungswahn« nichts zu tun; er verdankt seine ausgleichende Funktion vielmehr, wie gezeigt wurde, einer intertextuellen Bewegung, die im Erinnerungsprozeß stets zwischen den Fixierungen der beiden topopathischen Extreme hindurchführt und damit für das Eingedenken des Vergangenen offen bleibt. Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Diskussionen um die Ambivalenzen von »Gedächtnistheatern«, die als mortifizierende Routineveranstaltungen⁹⁸ oder im Gegenteil als Versuche der performativen Reanimierung von totem Speicherwissen verstanden werden können,⁹⁹ verdient jedenfalls die literarische Erinnerungstechnik Hofmannsthals eine differenziertere Auseinandersetzung.

⁹⁶ Ebd., S. 592.

⁹⁷ Ebd., S. 40.

⁹⁸ Michal Y. Bodemann: Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung. Hamburg 1996.

⁹⁹ Vgl. Verf.: Computer als Gedächtnistheater. In: Götz-Lothar Darsow (Hrsg.): Metamorphosen. Gedächtnismethoden im Computerzeitalter. Stuttgart-Bad Cannstatt 1999, S. 81–99.



Cortina d'Ampezzo col Pomagagnon e la Val di Fassa! S. Lucia!
Nel Cortina ho un appartamento, abr. neuen Dritto S.
Frak. Gruppe! Ab P. f. ein p. g. g. v. u.
einen app. Haus Capri.



24. 7.
Grand Hotel Misurina (1800 m.)
R. WOLFE, DIC.
Greiser Dir und Baby.
Herr auf
grau

In die Landschaft müssen die aktuellen Wetterverhältnisse eingetragen werden, wie in der sich der Schreibende befindet, deutlich werden soll: zwei Ansichtskarten H. seine Schwiegermutter Franziska Schlesinger aus den Dolomiten vom 19. und 24. Ju-

Konrad Heumann

»Stunde, Luft und Ort machen alles« – Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten

[...] der Dichter sah erst nach dem Barometer,
dann am offenen Fenster nach dem nächtlichen
Himmel, dessen Miene ungewiß war.

Hugo von Hofmannsthal¹

Gefühle sind nicht subjektiver als Landstraßen,
nur weniger fixierbar.

Hermann Schmitz²

Am 4. Oktober 1891 notiert Arthur Schnitzler in sein Tagebuch:

Vorm. Loris auf dem Spaziergang sagte: – Heute ist in der Luft etwas von der Stimmung des Ehemanns, der im 3. Jahre der Ehe erkennt, daß seine Frau doch nicht so ist, wie er sich einbildete. – Ich war frappiert.³

Man mag die Selbststilisierung belächeln, mit der der 17-jährige Hofmannsthal gegenüber dem zwölf Jahre älteren Freund sein feines Sensorium für atmosphärische Verhältnisse unter Beweis stellt und so mit einer gehörigen Portion Anmaßung wie selbstverständlich davon ausgeht, daß dieser nicht über ein derart ausgeprägtes Wahrnehmungs- und Differenzierungsvermögen verfügt. Dennoch ist es erhelltend, die

Die im folgenden zitierten Briefe Hofmannsthals an seine Eltern und an seine Frau befinden sich entweder im Deutschen Literaturarchiv in Marbach a.N. (DLA) oder im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a.M. (FDH). Sie werden nach der Handschrift wiedergegeben, sofern sie nicht in B I oder B II gedruckt sind. Für die Druckerlaubnis danke ich den beiden Vertretern der Erben Hofmannsthals Richard Exner (Berlin) und Leonhard M. Fiedler (Frankfurt a.M.). Ferner danke ich meiner langjährigen Kollegin Ellen Ritter (Bad Nauheim) für zahlreiche Hinweise. Das titelgebende Zitat entstammt dem ersten Teil der »Augenblicke in Griechenland« (GW E, S. 609, vgl. auch die Fußnote 110).

¹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 111f. (»Unterhaltung über den ‚Tasso‘ von Goethe«).

² Hermann Schmitz: System der Philosophie. Bd. 3/2: Der Gefühlsraum. Bonn 1969, S. 87. Die vorliegende Untersuchung ist der von Hermann Schmitz begründeten »Neuen Phänomenologie« in vielem verpflichtet.

³ Arthur Schnitzler: Tagebuch. 1879–1892. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth u.a. hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1987, S. 351.

auf den ersten Blick seltsam überprägnante Beobachtung genau betrachten.

Hofmannsthal stellt an jenem Sonntagvormittag im Oktober daß momentan eine bestimmte »Stimmung« in der Luft liegt, die ist also Trägerin einer Gemütslage. Diese Gemütslage vermag dem Gesamtgemisch der Luft gleichsam herauszuschmecken, offenbar eine unverwechselbare Charakteristik aufweist. Hofmannsthal entwirft für Schnitzler ad hoc eine anschauliche Situation, in der die Bedingungen angibt, unter denen die fragliche Stimmung zusagen in unverdünnter Form – ein konkretes Subjekt ergreift. Ehemann hatte drei Jahre nach der Heirat den Eindruck, die und Wünsche seiner Gattin einschätzen und ihre Handlungen vorausberechnen zu können. Nun geschieht etwas Neues, Unvorhergesehenes, etwas, was sich mit dem Bild, das der Mann von seiner Frau hat, ganz grundsätzlich nicht verträgt; seine eigene Gattin scheint ihm plötzlich als seltsam fremd.⁴ Dieses Erlebnis löst in dem Mann eine Stimmung aus, die offenbar so charakteristisch ist, daß sie für Hofmannsthal einen eigenen Typus bildet: eine Stimmung, die er alles vormals Vertraute und Selbstverständliche mit neuen Augen betrachtet, so daß er seltsame Details wahrnimmt, die ihm zuvor unerkannt waren. Die ganze Umwelt ist von einer Aura der Fremdheit überzogen.⁵

Diese Stimmung hat Hofmannsthal über die Atemwege inriert, er spürt sie und kann sie deshalb beschreiben. Vielleicht sich sogar in einem gewissen Maß auf ihn übertragen, so daß selbst ein wenig wie der verwirrte Ehemann fühlt. In jedem Fall mag er anzugeben, daß die Stimmung, die er spürt, primär eine

⁴ In seinem Drama »Der Abenteurer und die Sängerin« (1898) gestaltet Hofmannsthal mit Lorenzo Venier eine Figur, der genau dies zustößt.

⁵ Für Hofmannsthal ist der Begriff der ‚Stimmung‘ durch ein eigentümliches Selverhältnis zwischen dem Einzelnen und dem Ganzem gekennzeichnet. In einer Anmerkung vom 7. April 1891, die er später nochmals für den »Tod des Tizian« abschreibt (N4), heißt es: »Stimmung ist die Gesamtheit der augenblicklichen Vorstellung, relatives Bewußtsein der Welt: je nach der Stimmung denken wir über das geringste höchst anders, es giebt überhaupt keinen Vorstellungsinhalt der nicht durch die Stimmung beeinflußt, vergrößert, verwischt, verzerrt, verklärt, begehrenswert, gleichgültig, lind, dunkel, licht, rauh [unsichere Lesung, K.H.], glatt, etc. etc. gemalt wird.« (III Dramen 1, S. 403, vgl. S. 348)

tät der Luft ist. Sie kommt also von außen auf ihn, sie ist nicht etwa eine Folge der Verarbeitung bestimmter Erlebnisse oder eine Folge der körperlichen Befindlichkeit. Hier deutet sich an, daß die – tatsächliche oder nur behauptete – Sensibilität für atmosphärische Veränderungen, die in Hofmannsthals Bemerkung zum Ausdruck kommt, eine problematische Seite hat: Wenn die Luft tatsächlich Trägerin von Stimmungen ist, dann wird die aktuelle Befindlichkeit tendenziell von den jeweils herrschenden Luftverhältnissen diktiert – schließlich ist der Mensch gezwungen, die ihn umgebende Luft einzutragen, er kann sich nicht selektiv nur den lebenserhaltenden Sauerstoff zuführen. Der Sensible ist in seinem Affekthaushalt buchstäblich »ein Spiel von jedem Druck der Luft«,⁶ er kann sich ihrer Stimmung bestenfalls durch Verreisen, also durch Luftveränderung, entziehen.

Im vorliegenden Aufsatz soll es um dieses Motiv gehen, das sowohl in Hofmannsthals Selbstzeugnissen als auch in seinem Werk im engeren Sinn durchgehend begegnet: das Motiv, daß die Befindlichkeit eine Funktion der Umgebung ist, daß sie von außen kommt, ohne daß man sich dagegen wehren könnte. Und: daß es die *natürliche* Umgebung ist, die solche Macht über die Gefühle hat, nicht die soziale.⁷

Der nur auf den ersten Blick materialistische Gedanke, daß die Gefühle genuin auf die natürlichen Gegebenheiten zurückgehen, findet sich besonders deutlich im »Gespräch über Gedichte« (1903) formuliert. Dort bemerkt Gabriel gegenüber seinem Gesprächspartner Clemens zu Stefan Georges Gedichtband »Das Jahr der Seele«:

⁶ Faust I, Vers 2724 (Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe [im folgenden: FA], I. Abt., Bd. 7/I, 1994, S. 116.). Vgl. GW RA I, S. 81.

⁷ Damit ist nicht gesagt, daß es bei Hofmannsthal nicht auch das Motiv gibt, daß das *Soziale* in die Befindlichkeit eingreift, man denke nur an die Bühnenwerke. Doch ist auch hier die natürliche Umwelt modellbildend: Das Soziale kommt wie eine Naturgewalt über die Menschen, die wie bei einem Unwetter abgeschirmter Refugien bedürfen, um sich gegen widrige Sozialität zu schützen. Gegen die Natur kann man eben nicht intervenieren. – In der zitierten Bemerkung gegenüber Schnitzler übersetzt Hofmannsthal eine leibliche Erfahrung in eine soziale und macht damit zugleich deutlich, daß die beiden Erfahrungsmodi auf der synästhetischen Ebene latenter Bedeutung äquivalent sein können. Dies ist möglich, weil für Hofmannsthal – wie zu zeigen sein wird – die leibliche Erfahrung der sozialen konstitutionslogisch vorausgeht, sie das *Soziale* also im gewissen Sinne vorstrukturiert.

Diese Jahreszeiten, diese Landschaften sind nichts als die Träger d[er] anderen. Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit Luft, mit einem Hauch?⁸

Neben der »Beschaffenheit der Luft«, von der bereits in Schrift 107 ein Tagebucheintrag die Rede war, werden hier noch zwei weitere liche Gegebenheiten genannt, die für die Befindlichkeit von Natur und Kulturstellung sind: die spezifische Gestalt einer Landschaft und die herrschende Jahreszeit. Alle drei sind, wie es im Text heißt, »Träger des Anderen«, ja sie sind »nichts als die Träger des Anderen«. Sie sind also offenbar die materiale Seite von »Gefühlen«, »Halbgefühlen« und den »geheimsten und tiefsten Zuständen unseres Inneren«. Man kann also demnach meinen, daß Jahreszeit, Landschaft und die Beschaffenheit der Luft einerseits und die Welt der Gefühle andererseits miteinander einen zeichenhaften Zusammenhang bilden, daß die natürlichen Gegebenheiten auf die Gefühle verweisen, die sie selbst nicht sind. Sie stehen die natürlichen Gegebenheiten zu den Gefühlen und inneren Zuständen nicht in dem Verhältnis eines Bezeichnenden zu einem Bezeichneten, und zwar deshalb nicht, weil das Verhältnis des einen anderen nicht einer Konvention unterliegt, die sich nach Belieben ändern ließe. Vielmehr sind die Gefühle und inneren Zustände »in der seltsamsten Weise« unauflöslich mit den natürlichen Gegebenheiten »verflochten«. Die Umwelt verweist nicht auf die Gefühle, sie ruft inneren Zustände auch nicht nur hervor, sondern sie ist ursächlich an deren Entstehung beteiligt und zwar an der Entstehung der Gefühle: »alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Innern [sind] in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft«. Alle Gefühle, denen wir ergriffen werden, sind in einem gewissen Sinn durch natürlichen Gegebenheiten vorstrukturiert. Die primäre Erfahrung

⁸ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 76. Vgl. zum folgenden Karoline Bohrers Auseinandersetzung mit dem »Gespräch über Gedichte« (in: Ders.: Das Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt a. M. 1994, S. 70ff.).

der natürlichen Umgebung ist somit die Bedingung der Möglichkeit unseres Spürens.⁹

Was bedeutet diese Feststellung aber für das Subjekt, das dem spezifischen Stimmungsgehalt einer Luftzusammensetzung, einer Jahreszeit, einer bestimmten Landschaft mehr oder weniger wehrlos ausgeliefert ist? Es zerfällt gewissermaßen in zwei Teile: Einerseits vollziehen sich episodenhaft emotionale Ereignisse, nämlich immer dann, wenn bestimmte Stimmungen in die Seele einströmen. Andererseits gibt es eine Beobachtungsinstanz, die auf die inneren Zustände wartet, Prognosen anstellt, wann sie wohl eintreffen werden und sie dann, wenn sie endlich zugegen sind, betrachtet und auf ihre Authentizität hin prüft. Im Grunde ist es das alte idealistische Subjekt, das hier zum Türsteher der Seele degradiert worden ist und bemerkenswerterweise über einen eigenen Affekthaushalt verfügt, also z.B. Scham wegen der ausbleibenden Gefühle zu empfinden vermag.¹⁰ Das eigentliche, das authentische Selbst jedoch besteht in dem ereignishaften Eintreten der wahrhaft großen Gefühle; es konstituiert sich in dem Augenblick, da ein bestimmtes Passungsverhältnis zwischen dem Stimmungsgehalt der natürlichen Umgebung und der Aufnahmefähigkeit der Gemütskräfte hergestellt ist: »Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.«¹¹ Dies ist das Grundmodell von Subjektivität, wie es in mehr oder weniger expliziter Form im literarischen Werk, aber auch in privaten Zeugnissen über Hofmannsthals gesamte Lebenszeit hinweg zu finden ist. Es bildet das Zentrum einer weit ausdifferenzierten Deu-

⁹ Hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit und eine Differenz zur zeitgleich entstehenden Psychoanalyse: Auch bei Freud wird der Gemüthaushalt des Menschen von der urgeschichtlichen Erfahrung der Umwelt bestimmt, doch sind es dort die Mutter-Kind-Symbiose und dann die ödipale Triade, also *soziale* Wirklichkeiten, die die Wahrnehmung und die Erfahrungsmöglichkeiten des Kindes vorstrukturieren.

¹⁰ Vgl. jene bekannte Stelle in einem Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 6. September 1892 aus Lélex: »Ich fühle mich während einer Reise meist nicht recht wohl: mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens [...]« (BW Karg Bebenburg, S. 19). Die beobachtende Instanz empfindet authentisch Unbehagen, weil das Ereignis des unmittelbaren Ergriffenseins ausbleibt. Dieses Phänomen »einer eigenartigen Ichverdoppelung« hat bereits Christa Bürger in Tagebuchaufzeichnungen Hofmannsthals nachgewiesen (Christa Bürger: Hofmannsthal und das mimetische Erbe. In: Peter Bürger: Prosa der Moderne. Frankfurt a.M. 1988, S. 193–211, hier: S. 204).

¹¹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 76.

tung der natürlichen Gegebenheiten, deren innere Systematik genden ansatzweise entfaltet werden soll.

Im »Gespräch über Gedichte« nennt Hofmannsthal – wie ges drei Parameter der natürlichen Umgebung, die in der Lage sind Stimmung auf das fühlende Subjekt zu übertragen: den Charakter Landschaft, die Luftbeschaffenheit und die Jahreszeit. Ein vierter Parameter muß noch hinzugefügt werden, der immer wieder und an prominenten Stellen auftaucht, nämlich die Lichtverhältnisse. Die vier Faktoren modellieren das Befinden und regeln damit zugleich den Zugang zum Reich der Imagination. Sie stellen – so Hofmannsthal – die Deutung – die Rahmenbedingungen für die künstlerische Produktät.

I Die Morphologie der Landschaft

Unter Landschaft verstehe ich – entsprechend der umgangssprachlichen Bedeutung des Begriffs, die auch für Hofmannsthal verbreitet ist – die phänomenale Einheit eines Geländes, also eine Einheit, die eine bestimmte (optische) Charakteristik aufweist.¹² Diese Charakteristik hängt von der Morphologie des Untergrunds und der Art der Vegetation ab.¹³ Im ersten Abschnitt soll es um die Gestalt des Untergrunds und deren Wirkung auf das Subjekt gehen. Die subtilen Wirkungen landschaftlicher Erhebungen wird durch zwei Kategorien vermittelt, die für Hofmannsthal von großer Bedeutung sind:

¹² Hofmannsthals theoretische Äußerungen zum Begriff der Landschaft bleiben ebenso unberücksichtigt wie seine Auseinandersetzung mit dem Gebiet der ‚physischen Geographie‘. Erinnert sei jedoch an Hofmannsthals langjährige Beschäftigung mit Josef Nadler (vgl. Gert Mattenkloft: Der Begriff der kulturellen Räume bei Hofmannsthal. In: Ursula Renner und G. Bärbel Schmid [Hg.]: Hugo von Hofmannsthal. Freunde und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg 1991, S. 11–25) sowie an die Tatsache, daß er Texte von Alexander von Humboldt und Carl Ritter in das »Internationale Lesebuch« aufnahm.

¹³ Die umgangssprachliche Verwendung des Begriffs präsupponiert, daß ›Landschaft‹ das Ergebnis ‚natürlicher‘ Formung ist. Entsprechend sind Häuser, Straßen u.ä. Formen, die sich bestenfalls gut in eine Landschaft einfügen. In diesem Sinn verwendet Hofmannsthal den Begriff. So schreibt er am 27. April 1921 an seine Frau aus Rom: »mit einer tramway hinaus in die Landschaft« (DLA Marbach a.N.). Von dieser Aussicht unberührt bleiben philosophische Überlegungen, die den Konstruktionscharakter der Landschaft hervorheben.

und Weite. Sie wird wie gesagt *vermittelt*, denn wenn jemand ein kleines Tal im Hochgebirge als eng oder eine Steppenlandschaft als weit beschreibt, sagt er noch nichts über die *Valenz* von Enge und Weite aus, also darüber, wie er sich selbst in dieser oder jener Landschaft empfindet. In der Enge kann er sich geborgen fühlen, aber auch bedrängt, in der Weite frei, aber auch ausgesetzt. Diese Doppeldeutigkeit der Kategorien räumlicher Ausdehnung formuliert Hofmannsthal in einem Brief vom 3. August 1919, den er im Ferleitental (Pinzgau) an seine Frau schreibt:

Man kann ja dies hier auch je nach Laune eine bezaubernde Bergeinsamkeit nennen oder ein grünangestrichenes Gefängnis mit einem großen Kachelofen, der meist mit schmutzigen Abwischtüchern verhängt ist!¹⁴

Abhängig von der »Laune« empfindet Hofmannsthal das enge Tal, das dem Blick und der Bewegungsfreiheit klare Grenzen setzt, als intim oder als beklemmend, *beide* Gefühle können sich in dieser Umgebung einstellen.¹⁵ Das bedeutet, daß er sehr genau über seine derzeitige Disposition Bescheid wissen muß, wenn er auf seinen zahllosen Reisen immer wieder nach einer Umgebung sucht, die seiner künstlerischen Produktion förderlich sein könnte; er muß antizipieren können, wie ihm zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Landschaft zumute sein wird, sei sie nun eng oder weit. Es läßt sich allerdings beobachten, daß Hofmannsthal extreme Weite zumindest an seinem Arbeitsort generell als irritierend empfindet. So schreibt er am 12. Juli 1924 an seine Frau vom Schönenberg, wo er bei Carl J. Burckhardt zu Besuch ist:

Wir fahren also morgen früh mit dem Auto fort und werden einen Ort suchen. [...] Ganz leicht ist es nicht; es gibt freilich hunderte von Orten, aber vieles ängstigt mich in der Vorstellung: zu grosse Berge, eine zu weite Panorama-aussicht u.s.f.¹⁶

¹⁴ DLA Marbach a.N. – Mit dem »großen Kachelofen« ist der von Wolken verhangene Gipfel des Großglockner gemeint.

¹⁵ Dennoch geht das Diktum von Georg Lukács, die »Natur« sei »in ihrer Allgemeinheit so weit und vieldeutig, daß sie die subjektiv gerade fälligen Gefühle auszulösen, sie als die verkörperte Antwort auf alle Fragen erscheinen zu lassen vermag«, deutlich zu weit, wie im folgenden gezeigt wird. (Die Eigenart des Ästhetischen. Bd. 2. Neuwied, Berlin 1963, S. 668).

¹⁶ DLA Marbach a.N.

Und Jakob Wassermann berichtet 1929 über die gemeinsame Ausseerland:

[...] was man als Aussicht bezeichnet, hatte ihm [Hofmannsthal, K.] was anderes bedeutet als grimassenhafte Verzerrung eines lieben wir lachten oft, wenn er, auf einem Gipfel angekommen, sich mürrisch mit dem Rücken gegen die Ferne setzte und den Loden fröstelnd zuzog. Das Tal in der Tiefe sah er in rohe Fragmente zerf Fels- und Schneeriesen rings im weiten Bogen waren ihm zu heftig, sie brüllten ihn an [...]. Für ihn waren die Wege über Wiesen, a und Fluß entlang, die oft gegangenen, daher vertrauten Wege [...] waren die Stunden, wo Innen und Außen im Einklang waren [...].¹⁷

Hofmannsthals grundsätzliche Abneigung gegen eine »zu weita orama-aussicht«, die v.a. im zweiten Zeugnis deutlich zutage tritt vor dem Hintergrund der Konzeption von Subjektivität, so wie bisher entwickelt wurde, wenig verwunderlich: Wenn die Seele sächlich ein leerer Raum ist, in den die Sinneseindrücke der Umgebung als Stimmungen ungehemmt einströmen, so ist der Genuß des Panoramas unmöglich. Das klassische Erlebnis des mathematisch Habenden (im Sinne Kants) setzte schließlich voraus, daß sich das Subjekt angesichts einer unermesslichen, detailreichen Weite auf die Erkenntnung in sich selbst zu besinnen vermag, daß es sich also über die Endlichkeit der Natur *erhebt*.¹⁸ Welche Instanz in dem Subjekt

¹⁷ Jakob Wassermann: Hofmannsthal der Freund. In: Helmut A. Fiechtner (Hg.): *Goethe und Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde*. Zweite, veränderte Auflage. Bern 1963, S. 117. Auffällig ist die Präzision, mit der Wassermann die unwillkürlichen Reaktionen des Freundes beschreibt; sie verweist auf seine Anstrengungen, eine Phantasie der Wahrnehmung von Landschaften zu entwickeln (vgl. Jakob Wassermann: *Die Landschaft, äußere und innere*. In: Ders.: *Tagebuch aus dem Winkel*. München 1987, S. 151–178).

¹⁸ Das enorme Selbstbewußtsein, das ein Subjekt aufbringen muß, wenn es die Aussicht des Erhabenen befähigt sein soll, zeigt sich plastisch in Goethes Beschreibung des Blicks vom Straßburger Münster nach der Ankunft in der Stadt im Jahr 1770. Im ersten Buch von »Dichtung und Wahrheit« heißt es: »Ein solcher frischer Anblick in einem Land, in welchem wir uns eine Zeit lang aufhalten sollen, hat noch das Eigne, uns zu nehmen als ahndungsvolle, daß das Ganze wie eine unbeschriebene Tafel vor uns steht« (FA [wie Anm. 6], I. Abt., Bd. 14, 1986, S. 390.) Auch dieses Subjekt empfindet die Aussicht als unübersichtlich, es nimmt das »unendliche Land« (ebd., S. 408) als »unendliche Fläche« (ebd., S. 390) wahr. Doch ist es nicht erschreckt und eingeschüchtert. Gegenteil: Mit dem Gestus eines Feldherrn antizipiert es die Spuren, die es in die Landschaft, die noch als »unbeschriebene Tafel« erscheint, hinterlassen wird und resümieren: »Das unbefriedigtes Bedürfnis fordert im Stillen dasjenige, was kommen soll und mag« (ebd., S. 390).

mannsthalscher Provenienz wäre jedoch in der Lage, selbstbehauptend, im Widerstand gegen die Umwelt eigene Kräfte zu entwickeln? Die ungeordnete Übermächtigkeit der Natur dringt in ein solches Subjekt ungebremst ein und tobt dort in ihrer Heterogenität. Und ein Extrembeispiel für Unübersichtlichkeit ist eben das Panorama, dessen unverbundene Details nur das schweifende Auge zu erfassen vermag und das entsprechend keine einheitliche Stimmung trägt – und schon gar keine positive. Der Anblick eines Panoramas führt zu einem Chandos-Erlebnis im Bereich des Optischen.

Es gibt allerdings Landschaften, deren Gestalt einen Ausgleich zwischen Enge und Weite verspricht und die Hofmannsthal, wenn auch nicht das ganze Jahr, so doch über längere Zeiträume ertragen kann, da sie eine der künstlerischen Produktion günstige Atmosphäre ausstrahlen. Das sind Landschaften, die ihn in sanft konkaver Form umgeben, ohne ihn zu beengen, die begrenzt sind und doch gemäßigte Ausblicke zulassen, Landschaften mit Hügeln, Seen und Laubbäumen. Nicht ohne Selbstironie nennt Hofmannsthal am 11. September 1912 gegenüber Erwin Lang das Inventar einer solchen Landschaft:

Brauche: Ein Gasthaus, paar große Bäume davor, Linde, Edelkastanie, ein kleiner alter Laufbrunnen, viel Obstbäume, Landstraße – weiterhin Wein hügel, liebliche Berge, Kapelle, Burg, große friedlich segelnde Frühherbst wolken, – habt Ihr das?¹⁹

Das bisher Gesagte bezieht sich auf Hofmannsthals Verhältnis zu *realen* Landschaften, so wie es sich anhand von Zeugnissen rekonstruieren lässt. Etwas anderes zeigt sich in Texten, in denen es um ›Landschaften der Seele‹ geht,

Zu dieser Textstelle sowie allgemein zu den Herausforderungen, die das Panorama an das geschichtliche Subjekt stellt, vgl. Albrecht Koschorke: Das Panorama. In: ders.: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a.M. 1990, S. 138–172, hier: S. 145ff.

¹⁹ Hofmannsthal ist auf der Suche nach einem geeigneten Domizil in Südtirol, wo er mit der Niederschrift des »Andreas« beginnen kann. Wenige Tage nach der zitierten brieflichen Äußerung reist er mit seiner Frau nach Eppan, zieht allerdings nicht in den Gasthof, in dem Erwin Lang und Grete Wiesenthal untergebracht sind, sondern in das leerstehende Schloß Gandegg, wo tatsächlich die Anfangskapitel des Romans entstehen. (Agathon. Almanach auf das Jahr 47 des zwanzigsten Jahrhunderts. [Hg. von Leopold Wolfgang Röchawanski.] Wien 1947, S. 311. Das Entstehungsjahr des Briefs wird dort fälschlich mit 1913 angegeben.)

[...] die unermeßlich sind wie der gestirnte Himmel, Landschaften, ausdehnen im Raum und in der Zeit, und deren Anblick abzuweiden uns ein Sinn lebendig wird, der über alle Sinne ist.²⁰

Die ›Landschaften der Seele‹, die sich zu gewissen Zeiten im Selbst auftun, sind in ihrem Detailreichtum nur mit dem Anblick des Sternenhimmels vergleichbar, also jenem schlechthin Großen, außerhalb der sichtbaren Welt nicht seinesgleichen hat. Und das empfindet das Subjekt diese unendliche Größe und Unüberschaubarkeit offenbar nicht als Bedrohung, es wird nicht kleinmütig und zagt wie Hofmannsthal auf einem realen Berggipfel. Im Gegenüber verspürt das Bedürfnis, den »Anblick abzuweiden«, d.h. die Landschaften im Innenraum der Seele nochmals lustvoll in sich aufzunehmen.

Laut Gabriel öffnen sich die ›Landschaften der Seele‹ während der Lektüre gelungener Gedichte; Vergleichbares entsteht im Tagtraum oder im Nachttraum sowie in den Phantasien des Halbschlafs, die für Hofmannsthal so wichtig sind.²¹ Ein Beispiel ist die Traumerzählung Ende von »Die Wege und die Begegnungen« (1907). Dort beschreibt sich das wahrnehmende Subjekt während einer stürmischen Bergnacht »auf dem weiten Abhang eines großen Berges«:

Aber es war mehr als der Abhang eines Berges, es war eine ungemeine Landschaft, es war – dies konnte ich nicht sehen, sondern ich wußte – der terrassenförmige Rand eines gigantischen Hochlandes, es war ein

Je weiter sich der Erzähler in seine Erinnerung versenkt, desto dehnter und großartiger erscheint ihm das Gelände, das

²⁰ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 86 (»Das Gespräch über die Landschaft«).

²¹ Vgl. Harry Graf Kesslers Tagebucheintrag vom 5. Mai 1908 über ein Geschenk von Hofmannsthal: »Eine der beglückendsten Erfahrungen sei für ihn [Hofmannsthal] dann, wenn sich ihm im Halbschlaf Bild an Bild, Wort an Wort reihen mit einer zauberhaften Deutlichkeit und Leichtigkeit, von der ein Andrer als ein Dichter gar keinen Begrieff hätte, wie in einer erhöhten Existenz, viel schöner, als es je in einer Dichtung möglich wäre.« Die »wunderbarsten Momente« seines Lebens seien für ihn »diese des Traumsprächs, der halbwachen, halbträumenden Phantasie« (Werner Volke: Unterwegs bei Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig. Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthals. In: HB 35/36 [1987], S. 50–104, hervorgehoben). Vgl. auch die Aufzeichnung »Inneres Sehen« (GW RA III, S. 546).

²² GW E, S. 162.

Traum umgab. Die »ungeheure Landschaft« war gleich einer gewaltigen Treppe in sich gestuft²³ und lenkte so den Blick endlos nach oben wie auch endlos in die Tiefe. Zudem weiß der Erzähler, daß sich in der Höhe nicht etwa die Spitze eines Berges befand, sondern ein weit ausgedehntes Hochland – weit oben begann ein ganz neues Reich, das er zwar nicht sehen konnte, an dessen Mächtigkeit er aber dennoch teilhatte.²⁴ Angesichts dieser unvergleichlichen Ausmaße wird ihm klar, wo sich der Schauplatz nur befinden kann: in Asien, der größten zusammenhängenden Landmasse mit den höchsten Gebirgsstöcken der Welt.²⁵ Der Gegensatz dieses berauschenden Szenariums, das mit einem »unbeschreibliche[n] Glücksgefühl über die Weite der Welt«²⁶ einhergeht, zur gemäßigten Voralpenlandschaft des Ausseerlands, von deren Gipfeln Hofmannsthal nicht herabblicken will, ist offensichtlich.

In Hofmannsthals literarischem Werk findet sich jedoch auch das Beispiel einer Person, die in der Lage ist, im *Wachzustand* ein *reales*, riesenhaftes Panorama zu genießen.²⁷ Hier ist das Erlebnis räumlicher Weite durch Kontrastierung noch gesteigert, da ein enger Raum plötzlich geöffnet wird. Die Rede ist vom Romanfragment »Andreas« und

²³ Das Motiv der vertikalen Gliederung einer Landschaft oder eines Bauwerks in Terrassen, wobei sich das Subjekt auf der »obersten Terrasse« befindet (so wie die Kaiserin in der Erzählung »Die Frau ohne Schatten«, GW E, S. 342) oder aus der Höhe hinabsteigt (so wie in dem Gedicht »Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen«, SW II Gedichte 2, S. 104), begegnet häufig bei Hofmannsthal. Vgl. hierzu auch Carlpeter Braegger: Die höchste Terrasse. Bau-Metaphorik und Architektur-Fiktion bei Hugo von Hofmannsthal. In: Ders. (Hg.): Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher. München 1982, S. 49–78.

²⁴ Vgl. auch jene bekannte Aufzeichnung von 1906: »Meinen Phantasiebildernwohnt, selbst höchst traumhaften, etwas Aneignendes an, ein Vor- oder Nachgefühl von Besitz, selbst wo es sich um Landschaft handelt.« (GW RA III, S. 473) Bisweilen ist das Machtgefühl, das sich im Traum einstellt, so stark, das man es dem Schlafenden von außen ansieht, vgl. in der nachgelassenen »Idylle: Schlafende«: »der eine: die Decke um seine Schultern ziehend wie einen Kriegsmantel, unter sich das Bett wie ein erobertes Land mit Abgründen Gefangen[en], eroberten Frauen und Heerden.« (SW II Gedichte 2, S. 130)

²⁵ In der Aufzeichnung des realen Traums, auf den die Traumerzählung zurückgeht, wird der Standort des Träumenden genauer lokalisiert: »Es war, in altaïscher Hochebene, felsumrandeten riesigen Triften [...]« (GW RA III, S. 473).

²⁶ GW E, S. 162.

²⁷ Abgesehen von jener Gruppe aus Taubstummen, die auf einem Berggipfel »mit lebhaften Gebärden sich gegenseitig das Panorama zeigen, die Namen der Berge nennen und im Genuß der Gegend schwelgen«, wie es in einer Anekdote von 1908 heißt (GW RA III, S. 497).

der Szene, in der Andreas Ferschengelder vom kärntnerischen nazzerhof abfährt. Drei Tage hat er auf dem Hof verbracht, der in einem schmalen Hochtal gelegen ist. Die Enge der räumlichen Einisse empfindet er zunächst als intim, die selbstverständlichkeit, die ihm die Bauernfamilie entgegenbringt, macht ihm zu einem kleinen Paradies. Nach den verheerenden Geschehnissen der ersten Nacht jedoch, die das Vertrauen und die Sicherheit Umgang zerstören und Andreas zudem seines Pferds beraubt (damit der Möglichkeit, sofort abzureisen), verwandelt sich die Sicherheit in Beklemmung. Fortan ist Andreas (bzw. »Andres«, wie in der Handschrift manchmal genannt wird) »wie einem Gefangen zumute. Mit dem Empfinden innerer Spannung (»Andres führt Engerwerden um die Brust«)²⁹ verlässt er am Abend des dritten Hof und rollt geistesabwesend auf einem Fuhrwerk bergab.

[...] vor ihm war die Sonne und das erleuchtete weite Land, hinter dem enge Tal mit dem einsamen Gehöft, das schon im Schatten lag. Sie sahen nach vorn aber mit einem leeren kurzen Blick, die Augen schauten mit aller Macht nach rückwärts. Die Stimme des Manns riß ihn aus sich, der mit der Peitsche nach oben zeigte, während der reinen Abendluft ein Adler kreiste. Nun wurde Andres erst gewahr, was vor seinen Augen lag. Die Straße hatte sich aus dem Bergthal herausgewunden und jäh nach links hingewandt: hier war ein mächtiges Torgeethan, tief unten wand sich ein Fluß, kein Bach mehr, dahin, aber, jenseits, der mächtigste Stock des Gebirges, hinter dem, noch oben, die Sonne unterging. Ungeheuere Schatten fielen in das Tal hinab, ganze Wälder in schwärzlichem Blau starrten an dem zerklüfteten Fuß des Berges, verdunkelte Wasserfälle schossen in den Schluchten nieder, oben war alles frei, kahl, kühn emporsteigend, jäh an den Felswände, zuoberst der beschneite Gipfel, unsagbar leuchtend rein.³⁰

Das gesamte Repertoire heroischer Landschaftsdarstellung wird bemüht, um den Raum nach allen Seiten zu dehnen.³¹ Ein ganz

²⁸ SW XXX Roman, S. 68. Die Anmutung des Finazzertals schwankt also zwischen realen Ferleitentals je nach Disposition zwischen »bezaubernde[r] Bergeinsamkeit« und »grünangestrichene[m] Gefängnis« (s.o., S. 239).

²⁹ Ebd., S. 74.

³⁰ Ebd., S. 75f.

³¹ Typusbildend für diese Passage, in der der Bewegung des wahrnehmenden Protagonisten durch eine enge Landschaft gefolgt wird, bis diese sich endlich zum Bergpanorama öffnet, ist Schillers Hymnus »Der Spaziergang«, den Hofmannsthal erstmals (verdeckt)

birgsstock zeigt sich dem Betrachter in seiner Mächtigkeit, Wasserfälle stürzen nach »tief unten«, zugleich drängen die Lichtverhältnisse den Blick aber nach »hoch oben«, dorthin, wo es »unsagbar leuchtend und rein« ist. Wie reagiert Andreas auf diesen imposanten Anblick? Man könnte meinen, daß er den Reflex verspüren müßte, angesichts solcher Übermacht von außen in Deckung zu gehen, er, der allen möglichen Konfrontationen grundsätzlich ausweicht. Tatsächlich geschieht etwas anderes:

Andres war zumut wie noch nie in der Natur, ihm war als wäre dies mit einem Schlag aus ihm selber hervorgestiegen: diese Macht dies Empor drängen, diese Reinheit zu oberst.³²

Andreas interpretiert den Außenraum kurzerhand als Innenraum, als ›Landschaft der Seele‹ und nimmt ihm so den Schrecken. Die Wucht, die von der Größe des Gebirgspanoramas ausgeht, das so plötzlich vor ihm steht, erscheint ihm als zwingende *innere* Dynamik, als mächtiges Aufrichten seines Selbst nach den vergangenen Tagen der Demütigung und des Versagens. Die drängende Kraft, die die eröffnete Landschaft als Affekt ausstrahlt und die auf das Entringen von Reinheit und Helligkeit hinzielt, geht auf Andreas über, er spürt den Affekt als befreienden Schub, es ist nun *seine* Kraft, *sein* Triumph über die Verhältnisse. Die Weite des Außenraums wird zur inneren Weite. Doch das ist noch nicht alles: Nachdem Andreas den Außenraum

d'Annunzio-Aufsatz von 1893 zitiert (GW RA I, S. 180: »Sonne Homers«). Im Mittelpunkt dieses Gedichts steht eine Ich-Figur, die »des Zimmers Gefängnis« entflieht und ein dunkles Waldstück durchschreitet; plötzlich bietet sich ihr folgender Anblick: »[...] Der geöffnete Wald gibt / Überraschend des Tags blendendem Glanz mich zurück. / Unabsehbar ergießt sich vor meinen Blicken die Ferne, / Und ein blaues Gebirg endigt im Dufte die Welt. / Tief an des Berges Fuß, der gählings unter mir abstürzt, / wallel des grünlichten Stroms fließender Spiegel vorbei. / Endlos unter mir seh ich den Äther, über mir endlos, / Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab, / Aber zwischen der ewigen Höh' und der ewigen Tiefe / Trägt ein geländerter Steig sicher den Wandrer dahin.« (Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Frankfurter Ausgabe. Bd. 1: Gedichte, 1992, S. 35f.) Nur einen kurzen Augenblick steht Schillers Spaziergänger in der Gefahr, seinen Weg aus den Augen zu verlieren und sich der Weite des Raumes zu überlassen. Der Blick auf das Geländer ermöglicht ihm das Gefühl der Erhabenheit über die ungeregelte Natur. Das Gedicht endet mit dem einheitsstiftenden Anblick eines Adlers: »[...] Im einsamen Luft Raum / Hängt nur der Adler und knüpft an das Gewölke die Welt.« (Ebd., S. 41) Vgl. auch Hofmannsthals Aufzeichnung »Große Landschaft« von 1903 (GW RA III, S. 444).

³² SW XXX Roman, S. 76.

glücklich zum Innenraum invertiert hat, wendet er den Blick realen Landschaft ab und konzentriert sich auf deren Abbild in Inneren, über dessen Inventar er nun frei verfügen kann. Die Landschaft stellt im folgenden das Ausdrucksmaterial für eine träumerische Phantasie: Andreas übernimmt die Perspektive des Vogels, der hoch über allem in der Abendluft seine Kreise zieht und die Beute späht, d.h. er blickt von oben auf das Gelände und konfrontiert alles, was sich dort zuträgt.³³ Schließlich stellt er noch Romanas Szenerie hinein, die Tochter der Familie Finazzer, die für ihn erreichbar ist und über die er nun totale Verfügungsgewalt hat. Gesichts solcher Machtfülle endet das Kapitel mit den Worten: «...die unsagbare Sicherheit fiel ihn an: es war der glücklichste Aufenthalt seines Lebens.»³⁵

³³ Das bei Hofmannsthal so häufig begegnende Motiv des Vogels, der in der Abenddämmerung oder Abendlicht hoch oben seine Kreise zieht und von den ersten bzw. letzten Sonnenstrahlen beschiene wird, geht auf Goethes »Märchen« zurück. Dort heißt es: »Im Märchen blickte sie [die Schlange, K.H.] hoch in den Lüften, mit purpurroten Federn, deren Brust die letztern Strahlen der Sonne auffing. Sie schüttelte sich für Freude über das gute Zeichen [...].« (FA [wie Anm. 6], I. Abt., Bd. 9, 1992, S. 1102f. – Vgl. Hofmannsthal SW XXVIII Erzählungen 1, S. 113 und SW XXXI Erfundene Gespräche, S. 84f.) Die Übernahme der Perspektive des Vogels bezieht Hofmannsthal aus Faust I (Vers 1070–1098), andererseits aus einer Stelle in den »Paradis artificiels« von Charles Baudelaire, in der es um die Wirkungen des Haschischrauchens geht: »De même que l'herbe qui plane au fond de l'azur représente d'abord l'immortelle envie de planer au-dessus des choses humaines; mais déjà vous êtes l'oiseau lui-même.« (Charles Baudelaire: Poèmes en prose, Les Paradis artificiels. Nouvelle édition. Paris [1899], S. 189. [complètes de Charles Baudelaire IV.] – In Hofmannsthal-Bibliothek im Freien Kunstmuseum Hochstift). Vgl. bei Hofmannsthal z.B. SW XXVIII Erzählungen 1, S. 67.

³⁴ »Er hatte Romana überall – er konnte sie in sich [!] nehmen, wo er wollte.« (XXX Roman, S. 76)

³⁵ Ebd. – Die Resituierung einer solchen Epiphanie in den lebenspragmatischen Zusammenhang, dem sie entstammt, nimmt dem Erlebnis die Aura – zumindest im Sinn von Andreas: Dessen Epiphanie erscheint so als kompensatorische Reinszenierung der Omnipotenz angesichts einer vollständigen Überforderung durch die konkretisierte Tuation. (Im Zusammenhang ganz ähnlicher Erfahrungen, die Sigismund in »Das Traumspiel« macht, spricht Hofmannsthal vom »Stadium der Megalomanie«, SW XXVIII Erzählungen 13, S. 234.) Es kann an dieser Stelle weder von »blitzartige[r] Selbsterkenntnis« (Hoffmann: Symbolismus. München 1987, S. 211) die Rede sein, noch von der »Tuation, an der das aktive und selbstbewußte Leben endlich beginnt« (Waltraud Wiethaus: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, S. 164). Vgl. weiterführend Dirk Niefanger:

II Die Beschaffenheit der Luft

Nach Wassermanns Zeugnis wendet sich Hofmannsthal von einem realen Panoramaausblick schaudernd ab und schließt zudem fröstelnd den Mantel – er zieht sich also in die schützende Enge seiner Kleidung und seines Leibes (auf zweiteres verweist das Frösteln) zurück, sobald er die ihn umgebende Weite als fremd und bedrohlich empfindet. Es ist dem Subjekt demnach grundsätzlich möglich, eine *Grenze* zur Welt der sichtbaren Dinge zu ziehen (so schwer dies im konkreten Fall auch sein mag)³⁶ und zwar aufgrund einer Besonderheit optischer Wahrnehmung: Zwischen dem Betrachter und dem betrachteten Objekt besteht immer ein Abstand, ein leerer Raum, der das Anschauen des Objekts erst ermöglicht und zugleich die Distanzierung vom Geschehenen erlaubt. Doch ist der Raum zwischen dem Betrachter und den sichtbaren Dingen nur *scheinbar*, d.h. vom Gesichtspunkt des Sehsinns aus leer, tatsächlich ist er angefüllt mit Luft. Die Luft ist überall, sie umhüllt den Körper vollständig, der Mensch spürt sie auf der Haut und spürt, wie sie in rhythmischer Folge in den Körper einströmt. In dem er ein- und ausatmet, steht er in einem beständigen Austausch zwischen Innen und Außen, einem Austausch, auf den er angewiesen ist und den er nur in begrenztem Maße willkürlich zu unterbrechen vermag. Die umgebende Luft, deren jeweilige Beschaffenheit vor allem von den klimatischen und meteorologischen Gegebenheiten abhängig ist, *muß* eingeatmet, d.h. in den Körper aufgenommen werden, so unangenehm sie auch sein mag. Aufgrund dieser fortwährenden Notwendigkeit ist die Atmung das grundlegende Modell für den Austausch von Innen und Außen überhaupt. »Grundlegend« heißt: Vermöge seiner Atmung erfährt das Subjekt allererst den Austausch zwischen Innen und Außen und damit zugleich, was Enge und Weite, das Eigene und das Fremde sind. Dies läßt sich deutlich einer Aufzeichnung Hofmannsthals vom 2. August 1895 über Goethes »Wilhelm Meister« entnehmen:

tiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne. Tübingen 1993, S. 227ff.

³⁶ Auch das wird in Wassermanns Aussage deutlich: daß es offenbar Fälle gibt, in denen visuelle Eindrücke in das leibliche Befinden eingreifen. Das Gebirgspanorama stürzt auf Hofmannsthal ein wie ein Unwetter, so daß er Zuflucht in seinem Mantel suchen muß.

ein wunderbar elastisches Weltbild, eng-weit, wie aus und einathmen
die Seele unendlich weitend, unendlich traulich
die Welt entwird der Seele und wird wieder in sie zurückgenommen

Nach Hofmannsthal entwirft Goethe im »Wilhelm Meister« nicht mehrere Bilder von der Welt, sondern nur eines, das allerdings derbar elastisch ist: Im Verlauf des Romans wird es in bestimmten Intervallen zusammengepreßt und wieder gedehnt, so daß das zwar dasselbe bleibt, der Abbildungsmaßstab sich jedoch verändert. Interessant ist nun, daß Hofmannsthal dieses Alternieren von einer Schwellung und extremer Schrumpfung ganz selbstverständlich mit der Tätigkeit des Ein- und Ausatmens vergleicht, die den Brustkorb abwechselnd erweitert und wieder verengt. »Wunderbar elastisch« ist also nicht nur das Bild der Welt, sondern auch der Brustkorb und nicht zuletzt die Seele des Lesers, die in Hofmannsthal Formulierung an die Stelle des Brustkorbs tritt. Je größer nun durch die Lektüre des Textes evozierte Bild wird, desto mehr beansprucht es in der Seele, bis sie schließlich – ebenso wie das Brustkorb – »unendlich« groß ist. Ist dieser Endpunkt der Weitung erreicht, so setzt die entgegengesetzte Bewegung ein, das Bild der Welt verzerrt sich wieder und damit auch das Volumen der Seele, das Bild um den Seele, bis diese endlich einen winzigen, »unendlich« intim und vertrauten Raum bildet.³⁸

³⁷ Houghton Library, Harvard University, H VB 18.12a.

³⁸ Die Vorstellung der die Welt atmenden Seele ist Hofmannsthals eigenwillige Deutung einer Formulierung in Goethes »Farbenlehre«. Dort heißt es: »Das Gecint zweien, das Entzweien zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Synkrisis, Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in dem wir leben, weben und sind.« (Didaktischer Teil § 739, FA [wie Anm. 6], I. Abt., Bd. 23, S. 239). Besonders deutlich kommt die Quelle in einem Brief an Otokar Fischer vom 1. März 1918 zum Vorschein, in dem Hofmannsthal mit der Formulierung »Leben, weben – Orient – Occident, Ausatmen und Einatmen« zugleich Goethes Anspielung auf den »Areopag«-Rede in der Apostelgeschichte übernimmt: HB 4 [1970], S. 273). Die Deutung, die Hofmannsthal der Formulierung Goethes gibt, zeigt die Distanz zwischen den Dichtern: Hofmannsthal interpretiert »das Ein- und Ausatmen der Welt« ganz selbstverständlich dergestalt, daß der Mensch die Welt atmet, also als Genitivus obiectivus. Erst während in Goethes Konzeption die Welt selbst atmet (Genitivus subiectivus). Hofmannsthal nimmt die Vorstellung der die Welt atmenden Seele in abgewandelter Form immer wieder auf, so notiert er 1917 auf das hintere Vorsatzblatt des zweiten Bandes seiner Ausgabe der Werke Edgar Allan Poes (*The Works*, edited by John H. Ingram, 3 Bde., London 1917): »Der Zeitgeist im schönen Sinn ist ein Einathmen einer ganz frischen Luft – in we-

Der Leser des »Wilhelm Meister« erlebt im Vollzug der Lektüre Engung und Weitung, so wie der Reisende, der durch eine sich verändernde Landschaft fährt. Und offenbar scheint auch für den Leser das gleiche zu gelten wie für den Betrachter, daß Enge und Weite nicht immer dieselbe Bedeutung haben. Die Ambivalenz der Kategorien wird als semantischer Bruch sichtbar. Hofmannsthal schwankt, was in der extrem verengten Seele nun eigentlich stattfindet und gibt diesem Zustand im letzten Satz der Aufzeichnung ebenso plötzlich wie unscheinbar eine neue Deutung. Vor dem Bruch enthält die Seele ein winziges Bild der Welt, die deshalb als »unendlich traurlich« erscheint. Die Enge löst ein Gefühl vollständiger Geborgenheit im Eigenen aus. Nun, im letzten Satz, verkleinert sich die Welt bzw. ihr Bild nicht mehr, sondern *entflieht* (im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts: »entwird«) der Seele, so wie die Luft beim Ausatmen den Brustkorb verläßt. Der Raum der Seele ist damit vollständig entleert, bis die Welt wieder zurückkehrt. Der Zyklus von Intimität und prometheischer Weite weicht dem Zyklus von Leere und Erfüllung bzw. von (schmerzvollem) Verlust und (euphorisch begrüßter) Wiederkehr, der bereits aus dem »Gespräch über Gedichte« bekannt ist.

In einem stimmen die beiden Zyklen jedoch überein: Sie weiten und verengen die Seele in regelmäßigen Abständen. So wie der Brustkorb ist auch die Seele ein Raum mit variablem Volumen. Das Subjekt spürt diesen Raum und spürt, wie er sich vergrößert und verkleinert. Die seelischen Zustände sind nichts anderes als die zahllosen Gefühle, die das Spüren des sich verändernden Raumes auslöst: das Gefühl, innerlich von etwas erfüllt zu sein, sei es von etwas Fremdem oder von kosmischer Weite, das Gefühl des Verströmens ins Unendliche, das Gefühl der Öffnung und das des Verschließens, die Gefühle von Spannung und Schwellung, Schrumpfung und Einschnürung.

Hofmannsthal entwirft die Seele emphatisch als *res extensa* und das nicht in einem metaphorischen Sinn wie etwa Sigmund Freud, wenn er den ›seelischen Apparat‹ in funktional definierte ›Systeme‹ unter-

Ewigkeit vorbeiweht.« (Hofmannsthal-Bibliothek im Freien Deutschen Hochstift). – Goethe selbst war bekanntlich bestrebt, möglichst alle dynamischen Prozesse auf die Urpolariität von ›Systole‹ und ›Diastole‹ (bzw. ›Ausdehnen‹ und ›Zusammenziehen‹, ›Konzentration‹ und ›Expansion‹) zurückzuführen. (Vgl. Klaus Huber: Systole/Diastole. In: Bernd Witte u.a. (Hg.): Goethe-Handbuch. Bd. 4/2. Stuttgart, Weimar 1998, S. 1034f.)

gliedert, deren Verhältnis zueinander in einem topischen Modell der geistigen Orte veranschaulicht wird. Für Hofmannsthal sind die Geistigen Orte tatsächlich räumliche Gegebenheiten und werden leiblich geworden, wenn sie vom Subjekt Besitz ergreifen.³⁹ In seinem literarischen Werk wie auch in seinen Aufzeichnungen und Briefen finden sich an mehreren Stellen präzise Beschreibungen leiblicher Erfahrungen, die die Leiblichkeit der Gefühle entfalten und damit den geistesgeschichtlich bedeutsamen anthropologischen Dualismus unterlaufen, der Menschen in einen ausgedehnten Körper und einen unausgedehnten Geist (dem die Seele zugeschlagen wird) zerlegt.⁴⁰ Für Hofmannsthal ist alle Erfahrung an den Ort des Leibes rückgebunden, die Zustände des Subjekts wurzeln samt und sonders im leiblichen Spüren, nicht etwa nur die ekstatischen, wie zumeist angenommen wird.⁴¹ Ein Beispiel ist das Gedicht »Der Prophet« (1891), in dem systematisch die Atmosphäre der Beklemmung entfaltet wird:

³⁹ Dieser Gedanke findet sich auch bei Hermann Schmitz, vgl. ders.: Räumliches Grundzuge der Gefühle. In: System der Philosophie. Bd. 3/2: Der Gefühlsraum. Bonn 185ff. Schmitz' Konzeption eines »Gefühlsraums«, in dem sich die Gefühle als leibliche Erfahrungen greifende Atmosphären ausdehnen, ist immer wieder kritisiert worden (vgl. neuerdings Jens Soentgen: Die verdeckte Wirklichkeit. Einführung in die Neue Phänomenologie von Hermann Schmitz. Bonn 1998, S. 104ff.). Die hier vorgetragenen Überlegungen hängen von der Plausibilität dieser Konzeption fest und können sich hierbei m. E. auf Hofmannsthal stützen.

⁴⁰ Zumindest in der westlichen Philosophie besteht weitgehend Konsens darüber, daß die Seele keine Ausdehnung hat, vgl. z.B. die einschlägigen Bestimmungen bei Plotin (Meditationes de prima philosophia, 6. Meditation, 19. Block) und Kant (Kritik der reinen Vernunft, B 427). Im Kontrast zu dieser Tradition sei in diesem Zusammenhang noch auf die Bestimmung der »Landschaften der Seele« im »Gespräch über Gedichte« von Hölderlin hingewiesen. Sie sind »Landschaften, die sich ausdehnen im Raum und in der Zeit« (vgl. oben, S. 102). Eine Aufstellung von expliziten Aussagen Hofmannsthals zum Verhältnis von Leib und Seele findet sich in Monika Fick: Sinnwelt und Weltseele. Der psychophysische Dualismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen 1993, S. 347ff.)

⁴¹ Als Beleg dieser These wird gerne auf Lord Chandos verwiesen, der zuweilen ganz unscheinbarer Ereignisse »von den Wurzeln der Haare bis ins Mark gesessen« durchschauert wird (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 52). Überraschend wird hierbei, daß das leibliche Spüren auch an den quälenden Phasen der »Schwäche« und »Dumpfheit« (ebd.) beteiligt ist. Als Lord Chandos seine Tochter wegen einer Lüge schlägt, will, versagen ihm die Worte und zugleich verspürt er einen »heftigen Druck auf die Zunge« (ebd., S. 49). Vgl. weiterführend Bettina Rutsch: Leiblichkeit der Sprache – Sprache des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a.M. 1998, S. 60–89.

In einer Halle hat er mich empfangen
Die rätselhaft mich ängstet mit Gewalt
Von süßen Düften widerlich durchwallt.
Da hängen fremde Vögel, bunte Schlangen.
Das Thor fällt zu, des Lebens Laut verhallt
Der Seele Athmen hemmt ein dumpfes Bangen
Ein Zaubertrunk hält jeden Sinn befangen
Und alles flüchtet, hilflos, ohne Halt.
Er aber ist nicht wie er immer war,
Sein Auge bannt und fremd ist Stirn u[nd] Haar.
Von seinen Worten, den unscheinbar leisen
Geht eine Herrschaft aus und ein Verführen
Er macht die leere Luft beengend kreisen
Und er kann tödten, ohne zu berühren.⁴²

Der befreimliche Ort, an dem die Begegnung mit dem Propheten stattfindet, »ängstet« das wahrnehmende Subjekt, ohne daß es wüßte, warum. Der Raum ist von »süßen Düften widerlich durchwallt«, von Gerüchen also, die an den Prozeß fortschreitender Fäulnis ebenso denken lassen wie an ein Gemisch aus billigem Parfum und menschlichen Ausdünstungen.

Es kommt jedoch noch schlimmer: In der zweiten Strophe wird der Raum wie von Geisterhand hermetisch verschlossen, nun ist das Subjekt der widrigen Atmosphäre gänzlich ausgeliefert. Die Wirkung läßt nicht auf sich warten, der anschließende Vers lautet: »Der Seele Athmen hemmt ein dumpfes Bangen«. Bangen ist ein Zustand, in dem das Subjekt wahrnimmt, daß etwas Unbestimmtes in der Luft liegt, ein Gespinst unklarer Andeutungen, das sich nicht identifizieren läßt, das aber ganz deutlich den Charakter der Bedrohung trägt. Wohin der Bangende sich auch wendet, von allen Seiten wird er rätselhaft bedrängt. Dieses Gefühl der Einengung, auf das das Wort Bangen auch wortgeschichtlich verweist (*bange* ist das nieder- und mitteldeutsche Adverb von *eng*), verdichtet sich im Brustraum, die bedrohliche Atmosphäre schnürt ihn ein, so daß die Atmung beeinträchtigt ist. Tatsächlich ist im zitierten Vers von einer solchen Hemmung des Atemvorgangs die Rede, jedoch ist das atmende Organ hier die *Seele*. Wie bereits in seiner Aufzeichnung zum »Wilhelm Meister« stellt

⁴² SW II Gedichte 2, S. 61. Zum biographischen Kontext des Gedichts vgl. die Studie von Jens Rieckmann: Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer ›Episode‹ aus der Jahrhundertwende. Tübingen, Basel 1997, S. 34ff.

Hofmannsthal das Wort ‚Seele‘ in einen fremden Zusammenhang, der einen konkreten leiblichen Vorgang ziert. Auf diese Weise verschiebt sich die Bedeutung des Begriffs; nauer gesagt die Konzeption psychosomatischer Vorgänge, die inhärent ist: Nun gibt es nicht mehr Augen, die ein befremdetes Ambiente sehen, Ohren, die das Zufallen des Tores vernehmen können, die sich mit schlechter Luft füllen sowie eine von der Außenwelt abgeschnittene, ortlose Seele, die sich all diese Sinnesdaten vorlässt, prüft und sich dann beunruhigt. Der Weg ist kürzer: Die Seele atmet die Atmosphäre als eine Gesamtgestalt nur ansatzweise zu, renzierender Faktoren ein und wird von ihr affektiv ergriﬀen. Sie ist also nicht eine abgeschlossene, geistige Innenwelt und als solche einer privaten Subjektivität, sondern steht mit der Außenwelt in beständigen Austausch. Wenn ihr Atmen durch äußere Gegebenheiten behindert wird, droht sie zu ersticken. Damit verliert die Seele bindende und zentrierende, d.h. ihre integrative Kraft;⁴³ sie zerfällt unter dem Druck der bedrohlichen Phänomene in einzelne Erfahrungen. Die zentripetale Zudringlichkeit der Außenwelt zeitigt eine zentrifugale Wirkung: »Und alles flüchtet, hilflos, ohne Halt«, heißt es im letzten Vers derselben Strophe. Was aber die Ursache dieser Verunsicherung ist, bleibt unklar.

Dies ändert sich in der dritten Strophe, in der sich das Gedicht aus der Beschreibung des Propheten selbst zuwendet. Nun schlägt die Seele die Bangigkeit in das Grauen um, das in der Erkenntnis liegt, tatsächlich in jeder Hinsicht bösartig manipuliert zu werden. Dem Subjekt

⁴³ Wenn bei Hofmannsthal von der ‚Seele‘ die Rede ist, so nie im Sinne einer individuellen Instanz, über die das Subjekt kontinuierlich verfügt. Das Wort bezeichnet einenephemeren Zustand, den Zustand nämlich, in dem das Subjekt sich als einheitlich, zentriert und zentralisiert empfindet. Ex negativo geht dies noch aus der zitierten Stelle hervor, in der die Einheit verlorengeht und folgerichtig das Leben der Seele bedroht ist. Es ist genau hier zu achten, in welchem Kontext Hofmannsthal Begriffe verwendet und wie deren ursprüngliche funktionelle Bedeutung durch den Verwendungskontext modifiziert wird. Vgl. auch die entsprechende Sentenz, die Hofmannsthal in das »Buch der Freude« aufgenommen hat und die ebenfalls an derselben Stelle in den »Hyperboräern« von Rudolf Pannwitz zurückgeht: »Die ganze Seele ist zusammen, außer in der Entzückung« (GW RA III, S. 255; vgl. SW XXV.1 Opferhandlungen 3.1, S. 104).

deutlich, daß es der Prophet ist, der ihm – im wörtlichen und übertragenen Sinn – die Luft zum Atmen nimmt.⁴⁴

Das Gedicht läßt ahnen, wie elementar Hofmannsthal das freie Durchatmen als Bedingung von Autonomie empfunden haben muß.⁴⁵ Unbeschwertes Atmen beglückt das Subjekt und eröffnet zudem unter bestimmten Bedingungen das Reich der Imagination. So läßt es sich zumindest dem Gedicht »Ein Traum von großer Magie« (1895) entnehmen, dessen zweite Strophe lautet:

Durch offene Glastüren ging die Luft.
Ich schließ im Pavillon zu ebner Erde
Und durch vier offne Türen ging die Luft⁴⁶

Es sei dahingestellt, ob das hier entfaltete Szenario die Situation exponiert, in der sich der Schlafende real befindet, oder ob es sich bereits um eine erste Öffnung im Traum handelt, der in einer zweiten Öffnung die Erscheinung des großen Magiers folgen wird.⁴⁷ In jedem Fall ist die Angst vor etwas Fremdem vollständig getilgt: Das Subjekt schläft »zu ebner Erde« in einem Pavillon, mithin in einem Raum, der sich von mehreren Seiten einsehen läßt. Die Türen sind geöffnet, so daß die kühle Luft der Nacht ungehindert hindurchströmen kann. Das Erlebnis, ungeschützt in einem lichten, luftdurchströmten Raum zu liegen und zu atmen, ist so erregend und unerhört, daß es im dritten Vers nochmals benannt wird, eingeleitet von der Konjunktion »und«, die es als etwas Neues ankündigt. Neu ist aber einzig die Zahl der offenen Türen, es sind vier, so daß das Bild eines Pavillons evolviert wird, der nach allen vier Seiten hin geöffnet ist. Das Subjekt ist Durchgangsstation der vier Winde, die von weither kommen und ins

⁴⁴ Karl Schefold hingegen warnt angesichts dieser Stelle: »Es wäre töricht, eine solche dichterische Vision wörtlich zu nehmen.« (Ders.: Hugo von Hofmannsthals Bild von Stefan George. Visionen des Endes – Grundsteine neuer Kultur. Basel 1998, S. 67).

⁴⁵ Zur Bedeutung des Atmens vgl. die Notiz N 13 zum »Gespräch über Gedichte«, die den Titel »Ein Hauch aber ist so viel« trägt: »Das Athmen der Vorfrühlingsluft, wie gering ist das Schauen gegen das Athmen. So legt die brahmanische Geisteswelt dem Athmen entscheidende Bedeutung bei. Ein ganzer Zweig des Yoga bezieht sich auf das Athmen. Hier stehen wir wieder vor einer buchstäblichen Wahrheit, die doch nicht tief und weit genug symbolisch gefasst werden kann.« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 326).

⁴⁶ SW I Gedichte 1, S. 52.

⁴⁷ Vgl. hierzu Jürgen Sandhop: Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a.M. 1998, S. 105ff.

Unendliche gehen. Diese Situation löst die Erscheinung des M und damit die Vision allumfassender Macht aus.⁴⁸

Es ließen sich weitere Belege beibringen, um die enorme Bed zu dokumentieren, die der Luft in Hofmannsthals Werk zukann. Erinnert sei an den Malteserritter Sacramoz im »An dem neben zahlreichen Idiosynkrasien eine »[u]nsagbare Abh von der Luftbeschaffenheit«⁴⁹ zugeschrieben wird. Diese Char sierung trifft auch auf Hofmannthal selbst zu, der sich allerdings um bemüht, jene ›unsagbare Abhängigkeit‹ sagbar zu machen. sondere für die künstlerische Produktivität hat die konkrete L schaffenheit an einem Ort einen hohen Stellenwert. Hofman nimmt für eine gewisse Zeit sogar eine optisch abstoßende Umg in Kauf, wenn nur die Luft seinen Wünschen entspricht. Am 1924 schreibt er an seine Frau aus der Schweiz:

Hinaus geh ich nicht gern. Ich kann so ein ödes Hochthal mit T immer weniger leiden, je älter ich werde. Aber man muss ja nicht v ausgehn, die Luft kommt ja beim Fenster herein, und die Luft ist v sehr gut u. macht mir auch einen klaren Kopf, da bin ich sehr froh. Arbeiten kann man noch nicht reden, aber ich kann mich wenigst meinen Sachen u. Plänen beschäftigen, kann wieder gut lesen, was v le Monate nicht gekonnt habe, und die 8 Stunden allein in meiner mmer werden mir eher zu kurz als zu lang.⁵⁰

Hofmannthal hat sich in den Höhenkurort Lenzerheide zurück gen, in der Hoffnung, dort nach einer langen Phase der Stockun ssenbedingungen vorzufinden, unter denen er seine beiseite geleg terarischen Pläne weiterzuführen vermag.⁵¹ Er befindet sich in Art Vorbereitungsphase, in der er immerhin schon wieder lie die angefangenen Arbeiten durchsieht.⁵² Weitere Fortschritte erh

⁴⁸ Offenbar vermag auch extreme Beengung der Atmung die Imagination in zu setzen. Hofmannthal notiert 1893 zu einem geplanten Prosagedicht über den Riedtios, den »Herakles langsam in der Luft erdrückt«: »Gehirn wirft stossweise Bilder ohne sein Zuthun« (SW XXIX Erzählungen 2, S. 231).

⁴⁹ Nachträglich notiert er jedoch am Rand. »nein!« (SW XXX Roman, S. 358)

⁵⁰ DLA Marbach a.N.

⁵¹ »Andreas«, »Der Turm«, »Xenodoxus« und »Jemand«.

⁵² Diese »Art von Vorzustand« beschreibt Hofmannthal einige Tage später, Juli 1924, in einem Brief an Yella Baronin Oppenheimer (HJB 1, S. 129 und H 481).

sich einzig von der Beschaffenheit der Luft am Ort, deshalb muß er auch nicht »viel hinausgehn, die Luft kommt ja beim Fenster herein«. Es genügt zu atmen und die Wirkung der Luft abzuwarten – schließlich dringt die Luft selbsttätig von außen nach innen, man muß sich nicht eigens darum bemühen. Fenster und Mund, Brustkorb und Seele werden sprachlich überblendet. Ein weiteres Mal wird Hofmannsthals Konzeption der Seele sichtbar: Der Innenraum wird von einem Medium des Außenraums erfüllt, ohne daß man etwas dafür tun müßte (bzw. ohne daß man dagegen etwas unternehmen könnte).⁵³

Einatmen bedeutet für Hofmannsthal Inspiration, nicht nur im wörtlichen, sondern auch im übertragenen Sinn. Voraussetzung ist jedoch, daß die Luft eine bestimmte Zusammensetzung aufweist. Genaueres läßt sich einem Brief entnehmen, den Hofmannsthal am 5. August 1924, also gut zwei Wochen nach dem zitierten, wiederum an seine Frau schreibt. Er hat sich unterdessen in den einsamen Höhenkurort Bad Fusch begeben, mit dessen Luft er seit seiner Kindheit »die Vorstellung des magisch Belebenden«⁵⁴ verbindet. Und tatsächlich scheint die Situation günstig zu sein: »Die Luft ist sehr stark und besonders – obwohl ich aus einem um 400m höheren Ort [Lenzerheide, K.H.] komme – spüre ich ihre Kraft sehr [...].«⁵⁵ Die Luft ist nicht in Hinblick auf eine bestimmte Eigenschaft ›besonders‹ (z.B. ›besonders schwül‹), sie ist vielmehr in jeder Hinsicht herausgehoben, einzigartig und unvergleichbar. Zudem ist sie ›sehr stark‹, ihre Einzigartigkeit ist nicht bedroht, sondern vermag sich nachdrücklich gegen alles andere durchzusetzen. Diese eigensinnige »Kraft« der Luft spürt Hofmannsthal, »sehr« sogar. Sie ist nicht gegen ihn gerichtet, im Gegenteil: Indem Hofmannsthal die Luft inhaliert, wachsen in ihm

⁵³ Generell läßt sich sagen, daß Hofmannsthal sehr häufig, wenn er über Innen und Außen spricht, in nuce ein Modell der Seele entwirft. Hier haben auch seine Architekturfantasien ihren Ort, namentlich die Beschreibung der Villa Rotonda in »Sommerreise«, die in einem gewissen Sinn dem Pavillon im »Traum von großer Magie« ähnelt und die er als ein dreidimensionales Modell künstlerischen Handelns entwirft, das mit dem hier entwickelten weitgehend deckungsgleich ist. Vgl. hierzu Carlpeter Braegger: Palladio und der Kaiser von China. Die ›Rotonda‹ im Hermetismus der Jahrhundertwende. In: Fünf Punkte in der Architekturgeschichte. Festschrift für Adolf Max Vogt. Hg. von Katharina Medici-Mall. Basel, Boston, Stuttgart 1985, S. 10–33.

⁵⁴ Brief an Rudolf Pannwitz vom 15. März 1919 (BW Pannwitz, S. 367).

⁵⁵ DLA Marbach a.N.

Kraft und Souveränität.⁵⁶ Er muß nur abwarten, irgendwann wird die künstlerische Produktion selbsttätig einsetzen, wie er es in der Vergangenheit gerade in Bad Fusch immer wieder erlebt hat. So schreibt er am 4. August 1904 an Christiane Gräfin Thun-Salm:

Ich hatte dann eine schlechte Zeit, vielleicht physisch, und dann wieder in einem Nest, Fusch, das 1200 Meter hoch ist und unglaublich gute Luft und eine Zeit solcher Gehobenheit, dass die tragischen Vorgänge wie aus allen Klüften vorsprangen, wie grosse prachtvolle Wolken heraufgeschwommen kamen [...].⁵⁷

Doch kommt es diesmal anders, die Hoffnung auf eine produktive Phase wird bereits wenige Tage später zerstört: Das Wetter ist verkommen, es regnet in Strömen und »schwerer feuchtwärmer Nebel« durchzieht die Gegend. Hofmannsthal verläßt entnervt das grüne Hochtal, mit den herantretenden Bergwänden⁵⁸ und reicht den Aussee weiter. Sein Bestreben, die Reiseroute nach den jeweils günstigsten Luftverhältnissen einzurichten und die Produktivität auf diese Weise verfügbar zu machen, ist ein weiteres Mal konterkariert worden. Es ist eben unmöglich, zuverlässig vorherzusagen, wie sich das Wetter in einem bestimmten Ort entwickeln wird.

Um die Kontingenz der Luftverhältnisse zumindest sprachlich zu bestimmen und nicht ausgelöscht zu werden, bemüht sich Hofmannsthal von frühesten Jahren um ein Vokabular der Beschreibung atmosphärischer Verhältnisse. Vor allem im Briefwechsel mit seinen Eltern und seinen Freunden werden die vielfältigen Wirkungen der Wetterlage auf die Gemüter hinreichend deutlich.

⁵⁶ »Starke« Luft und damit Inspiration sind für Hofmannsthal generell in größtmöglicher Weise wünschenswert. In einem Brief an Richard Strauss aus der Entstehungszeit der »Joseph-Gesang« weist Hofmannsthal den Komponisten an, er solle die Melodie für die Figur des »Königs« in »in der reinsten Region« seines Gehirns suchen, »dort, wo Aufschwung, reine, klarer, gesunder Luftrhythmus, Klarheit, Höhe, unbedingte scharfe geistige Freiheit zu finden ist«. Und weiter: »[...] wie in den [sephs, K.H.] Gottsuchen, in wilden Schwüngen nach Aufwärts, ist nichts anderes als ein wildes Springen nach der hochhängenden Frucht der Inspiration. Auf Bergeshöhe, in einer funkelnnden Einsamkeit ist er gewohnt, sich durch ein Noch-höher! Noch-höher! in einer einsamen reinen Orgie emporzuwerfen und aus einer unerreichbaren Klarheit oben in einen Fetzen des Himmels herabzureißen, in sich hineinzureißen, – diesen flüchtigsten Zustand, diese Trance nennt er Gott [...]« (Brief vom 13. September 1912, BW Hofmannsthal, 1978, S. 199).

⁵⁷ BW Thun-Salm, S. 113.

⁵⁸ An Gerty von Hofmannsthal am 10. August 1924 (DLA Marbach a.N.).

⁵⁹ Rückblickend an Carl J. Burckhardt am 24. August 1924 (BW Burckhardt, 1978, S. 199).

namhaft gemacht, wobei generelle Vorlieben und Abneigungen sichtbar werden: So darf die Luft z.B. nicht ›trocken‹ sein, aber auch nicht ›schwül‹, ›dunstig‹, ›neblig‹ oder ›feucht‹, wohl aber ›durchfeuchtet‹ und ›erfrischt‹ aufgrund eines kurzen Gewitters; ganz schlimm sind – je nach Aufenthaltsort – ›Föhn‹, ›Scirocco‹ und ›Bora‹, angenehm hingegen ist ein ›rauher Passhöhenwind‹,⁶⁰ wie er in jenem Sommer 1924 in Lenzerheide herrscht. Weiterhin ist die Lufttemperatur von Bedeutung, besser gesagt die Lufttemperaturen: Hofmannsthal unterscheidet die Temperatur der Luft im Schatten – die er ›Grundluft‹ nennt – von der Luft in der Sonne. Ein günstiges Verhältnis dieser beiden Temperaturen, also eine Kopplung aus belebender Frische und wohltuender Wärme, findet Hofmannsthal im Sommer im Hochgebirge und in den Übergangszeiten in Venedig vor.⁶¹

Mit der Luft in Venedig scheint es ohnehin eine ganz eigene Bewandtnis zu haben. Am 5. Oktober 1899 schreibt er von dort an die Eltern:

Das Wetter ist unberufen fortgesetzt sommerlich und es gibt nichts angenehmeres als nach der Arbeit mit dem Dampfschiff oder der Gondel etwas in dieser wunderbar glänzenden Wasserluft herumzuschwimmen.⁶²

Die Luft in Venedig hat einen besonderen Charakter, den Hofmannsthal mit dem Begriff »Wasserluft«⁶³ faßt. Sie weist eine Stoff-

⁶⁰ Vgl. den Brief an seine Frau Gerty vom 18. Juli 1924 aus Lenzerheide: »Das Wetter ist nach einem sehr schwülheißen Tag (vorgestern) jetzt wechselnd geworden, und [es] geht den ganzen Tag ein solcher rauher Passhöhenwind, den ich sehr gern habe.« (DLA Marbach a.N.)

⁶¹ Am 18. Juli 1919 schreibt Hofmannsthal an seine Frau aus Ferleiten am Großglockner: »[...] es geht sich so gut durch die sonnenheiße und doch kühle Luft« und am 30. Oktober 1902 aus Venedig an die Eltern: »Hier schönes klares Wetter bei frischer Grundluft.« (Beides DLA Marbach a.N.)

⁶² Abschrift DLA Marbach a.N.

⁶³ ›Wasserluft‹ ist keine Prägung Hofmannsthals. So umfächelt etwa abendliche, ›kühlere Wasserluft‹ Eichendorffs Taugenichts, als dieser gegen Ende der Novelle donauabwärts in Richtung Wien gleitet (Joseph von Eichendorff: Werke. Hg. von Ansgar Hillach. 3. Aufl. München 1996. Bd. 2, S. 638). Jedoch zeigen die Belege, daß das Wort in der Tradition als Terminus technicus eingesetzt wird, um die spezifische Qualität der Luft über Gewässern zu bezeichnen. Hofmannsthal hingegen nimmt den Ausdruck wörtlich, es geht um eine Luft, deren phänomenaler Charakter zu dem des Wassers tendiert, so daß es möglich ist, in ihr ›herumzuschwimmen‹. Hofmannsthal meint also das Phänomen selbst, während in der Tradition die auslösende Ursache bezeichnet wird. Ähnliches gilt für den Begriff der

lichkeit auf, die der des Wassers zuneigt, eine Viskosität, die den Körper kühl und sanft umschmeichelt. Zugleich strömt die ›Wasserluft‹ den Körper ein, man atmet bzw. trinkt sie. Wenn Hofmannsthal nach getaner Arbeit ein Dampfschiff oder eine Gondel besteigt und sich im Netz der Kanäle umherfährt, hat er den Eindruck, in der »›Wasserluft herumzuschwimmen«. In dieser Formulierung ist die Wasserluft als Grenze aufgehoben, die Unterschiedlichkeit der Elemente (bzw. der Aggregatzustände) verschwimmt. Entsprechend ist die Bewegung durch die ›Wasserluft‹ eine Mischung aus Gleitflug, Schwimmen und Tauchen.⁶⁴ Befreit von der Last der Arbeit und erleichtert durch die Schwere und Enge des Leibes, erlebt Hofmannsthal einen wohltuenden Zustand, in dem innere Dumpfheit und Anspannung suspendiert sind wie die Versagensangst und die Schuldgefühle, die ihn sonst so häufig quälen.

In der zitierten Passage weist Hofmannsthal der Luft auch verschiedene Eigenschaften zu, er spricht von der »wunderbar glänzenden Wasserluft«. Die eigentümliche Beschaffenheit der Luft Venedigs lässt sich so sowohl fühlen als auch betrachten. Ferner steuert sie das spezielle Aussehen der Dinge. Diesen medialen Charakter hebt Hofmannsthal am 31. Oktober 1902 in einem Brief an die Eltern hervor. Er schreibt am Tag zuvor in Venedig eingetroffen, in der Hoffnung, »bald wieder arbeiten zu können«.⁶⁵ Am nächsten Morgen bietet sich ihm folgender Anblick:

›Feuerluft‹: Traditionell zielt er auf das Faktum erhitzter Luft und deren Herstellung (Faust I, Vers 2069), bei Hofmannsthal hingegen hat das Phänomen Vorrang, so wie er es auf einer Stelle im »Andreas«, an der es um Übergängigkeit der Elemente im euphorischen Augenblick geht: »[...] das Schönste waren Romanas Lippen, durchsichtig wie pures Wasser, ihre eifrigen arglosen Reden kamen dazwischen heraus wie eine Feuerluft in der kalten Luft, glänzend hervorschlug [...]« (SW XXX Roman, S. 58). Der optische Eindruck der »Feuerluft« ist wiederum dem von bewegtem Wasser äquivalent: »Feuerluft, innen mit Funken brennenden Scheitern, sieht aus wie kristallklares, in sich bewegtes Wasser«, in einem Aphorismus von 1925 (GW RA III, S. 580).

⁶⁴ Baden und Schwimmen werden erst um die Jahrhundertwende allgemein populär. Die enorme Bedeutung für die Erfahrung des Leibes lässt sich an Hofmannsthals prosodisch studieren, schon die Titel des geplanten Prosagedichts »Badeglück« (SW XI, S. 300) und der Aufzeichnung »Behagen im Bade« (GW RA III, S. 301) verdeutlichen. Vgl. hierüber Aufschluß. Vgl. ferner den Beginn des »Kleinen Welttheaters« (SW III Lieder, S. 133) sowie die Aufzeichnung GW RA III, S. 406.

⁶⁵ Brief an die Eltern vom 30. Oktober 1902 (DLA Marbach a.N.).

Alles schwimmt in Licht und kühler, bewegter glitzernder Luft. Das ist doch die schönste Stadt auf der Welt; man spürt ihren Zauber immer stärker und es ist ein Glück, daß wir das so nahe von Wien haben. Unter diesen Umständen werde ich gar nicht abschreiben, sondern gleich weiter-schreiben.⁶⁶

Wieder zeigt die Luft Venedigs sinnliche Qualitäten: Sie ist kühl, sie bewegt sich und sie glitzert. Aufgrund der eigentümlichen Luftbeschaffenheit »schwimmt« die ganze sichtbare Welt, sie erscheint wie eine Fata Morgana bei niedrigen Temperaturen. Die Konturen der Dinge verfließen, ihre harte Gegenständlichkeit ist aufgehoben, ihre Gegenwart seltsam vergeistigt. Die ganze Umgebung erscheint wie ein ergreifendes Traumgebilde, zart und suggestiv zugleich. Hofmannsthal spürt, wie in ihm der »Zauber« wächst. »Unter diesen Umständen« muß er sich nicht erst lange an den neuen Ort gewöhnen und die Wartezeit mit Abschreiben überbrücken. Er kann direkt am Manuskript des »Geretteten Venedig« weiterarbeiten, das er zwei Wochen zuvor in Rom mit großer Energie begonnen hat. Das Fließen der Farben und Konturen induziert das Fließen der Formulierungen im Schreibstrom.⁶⁷

III Die Lichtverhältnisse

Im ersten Abschnitt wurde eine Passage aus Hofmannsthals »Andreas« zitiert, an der sich ablesen ließ, in welchem Maß die Morphologie einer konkreten Landschaft zuweilen in die Befindlichkeit des Subjekts einzugreifen vermag. Das leuchtende Gebirgspanorama, das sich schlagartig vor Andreas eröffnet, ist offenbar mehr als eine anthropomorphisierende Verlängerung des geschichtlichen Subjekts in die natürliche Umwelt hinein: Weder projiziert Andreas seine eigene Befindlichkeit in die Umgebung, des Sinnes, daß er vor sich zu haben glaubt, was sich doch eigentlich in seinem Inneren zuträgt, noch ist die Beschreibung der Landschaft ein darstellungsstrategischer Kunstgriff des Autors, d.h. eine stimmungsvolle Kulisse, in der er das Seelenleben seines Protagonisten nach außen stülpt, um es auf diese Weise für den

⁶⁶ B II, S. 97.

⁶⁷ Bereits am 18. Oktober berichtet Hofmannsthal den Eltern aus Rom, die Arbeit gehe »so leicht und fließend [...] wie seit Jahren nicht« (SW IV Dramen 2, S. 242).

Leser anschaulich zu machen.⁶⁸ Das vom Abendlicht erleuchtete Orama ist vielmehr eine eigensinnige Ausdrucksgestalt, in die unverhofft hineingerät, die er als contingent erfährt und die ihn daran erinnert, daß er nach Tagen der Anspannung und Verstörtheit in ein stand höchster Euphorie gelangt.⁶⁹

Bevor Andreas diesen Augenblick des lustvollen Aufgehens in die Weite zu erleben vermag, ist er gezwungen, zwei Tage im engen Nazzertal zuzubringen und auf seine Abfahrt zu warten. Am zweiten Tag irrt er, gequält von Selbstanklagen, rastlos umher. Seine Zweiflung wird durch das triste Wetter noch gesteigert. So verbringt er den Vormittag:

Die Wolken hingen regungslos ins Thal herein, alles war trüb und düster wie am Ende der Welt. Er [d.i. Andreas] wußte nicht wohin und setzte sich auf einen Stoß geschichteter Balken, die da lagen. Er wollte ein anderes Wetter denken. Ihm war, als könne dies Tal hier nur schlechtes Wetter bringen. Und doch war ich gestern hier so glücklich! dachte er.⁷⁰

und der Nachmittag:

Es war ein trüber stiller Nachmittag. Andres hätte was gegeben für einen einzigen Windstoß. Aus dem Nebel hatten sich große und kleine Gebälktäler geballt, sie hingen da regungslos, wie von Ewigkeit zu Ewigkeit.⁷¹

⁶⁸ Des weiteren ist die Landschaftsbeschreibung kein rezeptionsorientierter Konsens, sondern vermittels dessen der Leser in eine gesteigerte Gemütsverfassung versetzt werden soll, der ihm die Situation des Protagonisten nahegeht. Vgl. zu diesem Konzept im Kontext einer Landschaftsbeschreibung Theodor Fontanes Aufsatz über Willibald Alexis von 1900: „Die Landschaftsschilderung hat nur noch Wert, wenn sie als künstlerische Folie für einen Auftritt, der dadurch doppelt leuchtend wird, wenn sie den Zweck verfolgt, Stimmungen vorzubereiten oder zu steigern. Das Muster auch hierfür ist Shakespeare; das geschehende, das erhörte, das geschieht, ist immer von verwandten Erscheinungen draußen in der Natur begleitet.“ (Theodor Fontane: Aufsätze und Aufzeichnungen. Sämtliche Werke. 1. Bd., München 1969, S. 456.)

⁶⁹ Die Möglichkeit, daß die natürlichen Gegebenheiten den Handlungsverlauf bestimmen, Texte mitzubestimmen vermögen, wird in der Literatur zum Thema nicht systematisch berücksichtigt, obgleich das Motiv der Kontingenzerfahrung seit den wegweisenden Untersuchungen von Ernst Nef (*Der Zufall in der Erzählkunst*. Bern und München 1970) und Erika Mann (*Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. München 1973) zu einem Interesse stößt, vgl. Gerhart von Graevenitz und Odo Marquard (Hg.): *Kunst und Hermeneutik XVII*. München 1998 (Poetik und Hermeneutik XVII).

⁷⁰ SW XXX Roman, S. 68.

⁷¹ Ebd., S. 70.

und der Abend:

Der Abend war eingefallen, ohne einen Streifen Rot am Himmel, ohne irgend ein Zeichen, in dem die Schönheit der wechselnden Tageszeit sich auswirkt. An den hängenden Wolken trat ein ödes schwärzliches Dunkel hervor und es fing aus der Nebelluft still auf den Daliegenden zu regnen an. Ihn fror, er hob sich auf und gieng hinab.⁷²

Es ist bemerkenswert, wie stark sich die drei Beschreibungen ähneln. Zu allen Zeiten des Tags wird der Himmel von einer opaken Wolkendecke beherrscht. Unverrückbar behalten die Wolken ihre Position, sie »ziehen« nicht vorüber (wie am folgenden Nachmittag, wenn Andreas in Richtung Venedig aufbricht),⁷³ sie »schweben« auch nicht (wie in den ersten Versen von »Der Tor und der Tod«)⁷⁴ oder »steigen« gar (wie zu Beginn der »Reitergeschichte«),⁷⁵ sondern »hängen« wie schwere Säcke⁷⁶ vom Himmel herab und verschließen das enge Tal nach oben hin. Hier zu entkommen ist unmöglich, die regungslos hängenden Wolken lassen die Vorstellung eines Auswegs gar nicht erst aufkommen. Doch gelangt auch nichts von außen herein, kein »einige[r] Windstoß« und vor allem keine direkte Sonne. Die ganze Umgebung ist in ein diffuses Licht getaucht, das den Dingen den Schatten, die Schärfe der Kontur, die Farbigkeit und den Glanz nimmt. Die Charakteristik des landschaftlichen Inventars ist nivelliert, die Tiefe des Raums weitgehend aufgehoben, alles erscheint gleichermaßen trüb und grau. Andreas schlägt eine aufdringliche Leere entgegen, verzweifelt geht er umher, ohne etwas zu finden, was ihm Halt und Orientierung geben und so seine Erregung für einige Zeit binden

⁷² Ebd., S. 72.

⁷³ »Ein frischer Wind blies zum Thal herein schöne große Wolken zogen querüber und gegens Land war es leuchtend hell.« (Ebd., S. 74)

⁷⁴ Claudio's Eingangsmonolog beginnt mit den Worten: »Die letzten Berge liegen nun im Glanz, / In feuchten Schmelz durchsonnter Luft gewandet. / Es schwebt ein Alabaster-wolkenkranz / Zuhöchst, mit grauen Schatten, goldumrandet: / So malen Meister von den frühen Tagen / Die Wolken, welche die Madonna tragen.« (SW III Dramen 1, S. 63).

⁷⁵ »[...] von den Gipfeln der fernen Berge stiegen Morgenwolken wie stille Rauchwolken gegen den leuchtenden Himmel« (SW XXVIII Erzählungen 1, S. 39). Vgl. zu diesem Themenkreis Eberhard Lämmer: Kleine literarische Wolkenlehre. In: Wolken – Malerei – Klima in Geschichte und Gegenwart. Hg. von Werner Wehry und Franz J. Ossing. Berlin 1997, S. 9–24.

⁷⁶ »[...] die Wolken hängen da wie Säcke«, heißt es einige Seiten zuvor, als Andreas noch mit seinem Diener in Kärnten unterwegs ist (SW XXX Roman, S. 52).

könnte. Die Situation ist um so schlimmer, als noch am Abend am selben Ort alles seine Eigenheit, seine Schönheit und seine Tugend hatte, an jenem Abend, an dem der Himmel »eine durchdringende Helligkeit und Reinheit« ausstrahlte und »alles in Bewegung war, »der Tümpel mit den aufgeregten Enten wie sprühende Wasser und Gold, der Epheu drüben an der Mauer der Capelle wie Silber aus dem glitt ein Zaunschlüpfer oder Rothkehlchen hervor und erhob sich mit einem süßen Laut in der webenden Luft, der Hahn und Henne glänzten wie indische Vögel [...].⁷⁷ An jenem Abend war Romana an seiner Seite, die Tochter des Hauses, die er gekennengelernt hatte und mit der ihn sogleich eine innige Beziehung verband. Die Atmosphäre des folgenden Regentags schließt die unerwartet tragische Wendung in einer düsteren, fast apokalyptischen Weise an die veränderte Situation an, in der der Hof von Andreas am nächsten Morgen vorfindet: In der Nacht hat seine Magd mißhandelt, deren Zimmer in Brand gesteckt und dabei das Pferd und der halben Barschaft seines Herrn geflohen. Der Herr läßt sich nun nicht mehr blicken und Andreas sieht seine Hoffnung zunichte gemacht. Von einem Tag auf den anderen sind ihm sein Besitz und das Ziel seiner Handlungen entzogen und damit gleich die Vision eines stabilen Selbstbildes zerstört. Schon muß ihm der Ort, der ihm in kürzester Zeit zur Heimat geworden war, nun, da er auf seine Abfahrt wartet, »unerträglich« sein. Die Wetterlage symbolisiert diese Entfremdung nicht, sondern sie.⁷⁸

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 58.

⁷⁸ Ebd., S. 71.

⁷⁹ Die nicht nur wetterfühligen Menschen vertraute Erfahrung, daß meteorologische Ereignisse in den Gemütshaushalt einzugreifen vermögen (vgl. grundlegend Trenkle: Klima und Krankheit. Darmstadt 1992, S. 52–68) findet in der literaturwissenschaftlichen Behandlung der Wetterthematik bis heute keinen Niederschlag. Diesen grundsätzlich nicht über die Weise zu sprechen, in der das fühlende Subjekt die natürlichen Phänomene erfährt. Das mag für das 19. Jahrhundert plausibel sein. So kann Kullmann (Vermenschlichte Natur. Tübingen 1995) in seiner Studie über die Darstellung von Landschaft und Wetter im englischen Roman von Ann Radcliffe bis zu Hardy» (so der Untertitel), daß in den von ihm untersuchten Texten die natürlichen Phänomene ausschließlich dazu dienen, Bewegungen im Bereich des Zwischenmenschen zu veranschaulichen. Die Natur wird als Zeichensystem für die emotionale Befindlichkeit eingesetzt, zu einem Zeitpunkt, da »die Naturphänomene von sich aus nichts meinten« (Kullmann, S. 473). Daß die Anthropomorphisierung natürlicher Zusam-

Wäre es möglich, so würde Andreas »sich ein anderes Wetter denken«, d.h. die zudringliche Atmosphäre durch Autosuggestion zu überspielen versuchen. Doch vermag die Vorstellungskraft gegen die Macht der Wetters, der die gesamte Umgebung unterschiedlos unterworfen ist, nichts auszurichten: »*alles* war trüb und schwer, öd wie am Ende der Welt«. Dieses ‚Ende der Welt‘ ist einerseits räumlich zu verstehen, als wüste Gegend jenseits von Zivilisation und Kultur, in der nichts Differenzierteres, nichts Geordnetes mehr zu erwarten ist. Zugleich ist es das zeitliche Ende der Welt, ein Zustand, in dem alle Veränderung stillgestellt ist. In dieser zweiten Bedeutungsdimension liegt das eigentlich Verstörende der Wetterlage, der sich Andreas ausgeliefert sieht. Sie evoziert offensichtlich einen Endzustand, eine Situation, die keine Entwicklung, mithin keine Hoffnung kennt. Die Wolken hängen am Himmel, als ob sie immer schon dort gehangen hätten und immer dort hängen werden: »wie von Ewigkeit zu Ewigkeit«.⁸⁰ Zudem ist die Anmutung, die Zeit sei stehengeblieben und eine böse Ewigkeit habe Einzug gehalten, nicht auf einen Augenblick beschränkt. Der Fortgang des Tages scheint tatsächlich unterbrochen zu sein. Zu allen Zeiten zeigt sich dasselbe, nivellierende Grau, die »Zeichen«, in denen »die Schönheit der wechselnden Tageszeit sich auswirkt«,⁸¹ sind vollständig getilgt.

sich gut dazu eignet, die Manipulation des Lesers in ideologischer Absicht zu betreiben, indem sie gesellschaftlich Gewordenes naturalisiert und damit der Kritik entzieht, hat F.[riedrich] C.[hristian] Delius in seiner vielbeachteten Dissertation »Der Held und sein Wetter« (München 1971) für den Roman des bürgerlichen Realismus nachgewiesen. Im 20. Jahrhundert, darin kommen die beiden Autoren überein, wirken »die Mittel des Wettereinsatzes an vielsagenden Stellen [...] verbraucht« (Delius, S. 101) bzw. »abgedroschen« (Kullmann, S. 465) und sind deshalb nur noch in der Unterhaltungsliteratur zu finden. Avancierte Autoren, so heißt es, vermeiden das Thema oder ironisieren es, man denke nur an den Anfang von Musils »Mann ohne Eigenschaften« (oder an die späten Romane Wilhelm Raabes, vgl. Eckhardt Meyer-Krentler: Homerisches und wirkliches Blau. Wilhelm Raabe und sein Wetter. In: Jb. d. Raabe-Gesellschaft 1986, S. 50–82.). Der vorliegende Aufsatz möchte auch den Nachweis erbringen, daß es zumindest für das 20. Jahrhundert noch eine dritte Möglichkeit gibt: die Hinwendung zu den natürlichen Phänomenen selbst.

⁸⁰ Vgl. z.B. Off. 14,11 nach der Übersetzung Luthers: »Der Rauch ihrer Qual wird aufsteigen von Ewigkeit zu Ewigkeit«.

⁸¹ Es ist bemerkenswert, daß die »Schönheit der wechselnden Tageszeit« nicht im Wechsel der Lichtverhältnisse *besteht*, sondern sich nur in diesen zeichenhaft *auswirkt*. Die zyklische Wiederkehr ist in sich selbst schön, auch wenn sich diese Schönheit nicht immer zeigt bzw. nicht wahrgenommen wird.

Abermals wird die Bedeutung zyklischer Wiederholung sichtbar, bereits im Zusammenhang mit der Atmung zum Vorschein kommt der Kreislauf wiederkehrender Ereignisse, in dem jeder Phase ihre eigene Gestalt, Funktion und Bedeutung zukommt, steht hier vor allem für die Offenheit der Zukunft und die Möglichkeit selbstbestimmten Handelns sowie, davon wird noch die Rede sein, für Inspiration. Zyklizität der natürlichen Vorgänge ist also *mehr* als die beständige Wiederkehr eines immer Gleichen;⁸² sie setzt eine Dynamik in Gang und ist damit gleichsam das Schwungrad, das dem Subjekt einen Antrieb auf seinem Lebensweg gibt. Das Subjekt erfährt den Rhythmus des Wechsels als ineinander von Vertrautem und Neuem, Erwartetem und Unerwartetem. Zugleich greift der Rhythmus in die Physiologie des Leibes ein, d.h. er wird als Wechsel von Engung und Dehnung, Spannung und Entspannung usf. spürbar.

Die sich überlagernden Rhythmen der Kreisläufe (der Kreislauf der Atmung und der Wechsel von Tag und Nacht, von den Jahreszeiten) werden noch die Rede sein) nehmen an der Modellierung der Realität teil.⁸³ Zuweilen hat das Subjekt die Ruhe und Ausgeglichenheit, sich dieser Erfahrung ganz zu überlassen und der Bewegung der Zyklen nachzuspüren. Erinnert sei an das Glück des freien Durchwanderers in »Ein Traum von großer Magie«. Ferner sei auf die folgende Passage aus dem 13. Buch von »Dichtung und Wahrheit« vermerkt, die Hofmannsthal in das »Buch der Freunde« aufnahm:

⁸² Die Wiederholung als identisches Simulacrum, so wie sie in der Routine eingespielt ist, empfindet Hofmannsthal als beklemmend, die Belege hierfür sind zahlreich. So kann er in einem Brief an seine Tochter Sophie vom 1. Februar 1920 schreiben: »die Wiederholung des Gewohnten nicht aushalten« (SW XXII Dramen 20, S. 95) – »die Wiederholung heißt es an anderer Stelle, »entwertet, verödet« (GW RA III, S. 415). In diesen Zusammenhang gehört auch Hofmannsthals Begriff des ‚Mechanischen‘, den er eindrucksvoll in einem Brief an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 3. Juli 1920 entfaltet: »Ich bringe Ihnen nur einen kleinen Brief mit, ich habe Ihnen kaum einen Gedanken, kaum einen Brief, das Mechanische nimmt abschreckende Dimensionen an für mich, wie ein Hund der im Novembernebel gespenstisch auf mich zuschnellt und kommt und groß aussieht wie ein Pferd« (BW Degenfeld [1986], S. 432).

⁸³ Die Kreisläufe Ernährung und Ausscheidung bleiben hier unberücksichtigt. Die Thematik von Hofmannsthal zwar ausführlich im Briefwechsel mit den Eltern thematisiert, nicht aber in den literarischen Texten im engeren Sinne wiederkehren. Zur literarischen Thematisierung der Zyklizität des Lebens vgl. Hans Bänziger: Augenblick und Zeitgestaltung. Literarische Aspekte eines Zeitproblems. Würzburg 1998, S. 68ff.

Alles Behagen am Leben ist auf eine regelmäßige Wiederkehr der äußeren Dinge gegründet. Der Wechsel von Tag und Nacht, der Jahreszeiten, der Blüten und Früchte, und was uns sonst von Epoche zu Epoche entgegentritt, damit wir es genießen können und sollen, diese sind die eigentlichen Triebfedern des irdischen Lebens. Je offener wir für diese Genüsse sind, desto glücklicher fühlen wir uns.⁸⁴

Ist die »Wiederkehr der äußeren Dinge« hingegen suspendiert oder eingeschränkt, so muß der Mensch verzweifeln. Das Versprechen, das in der Gewißheit liegt, daß jeder Abschied immer schon eine Wiederkunft in verwandelter Form in sich trägt, erlischt.⁸⁵

Bezogen auf die Lichtverhältnisse heißt das, daß Hofmannsthal sehr aufmerksam auf die *Kontur* des Tagesverlaufs achtet. Je prägnanter sie ist, desto besser. Schlimm hingegen sind tageszeitenunabhängige Verdunklungen, wie sie durch Nebel, Dunst oder schwere Wolken entstehen. Hofmannsthal differenziert begrifflich genau zwischen ›Dunkelheit‹ und ›Finsternis‹ sowie zwischen ›Dämmerung‹ und ›Verdüstung‹, also zwischen Verdunklungen, die Phasen eines bekannten zyklischen Geschehens darstellen und solchen, die außer der Reihe eintreten und deshalb unverfügbar sind und offenlassen, wann der Zyklus wieder einsetzt. Solche Eingriffe in die vertraute Ordnung sind erschreckend und bedrohlich; entsprechend begegnet v.a. der Begriff der ›Finsternis‹ in Hofmannsthals Texten stets mit alttestamentlicher Wucht und Archaik. ›Finsternis‹ bezeichnet nicht einfach die Abwesenheit von Helle, sie ist selbst etwas: Sie ist eine *Macht*, die das Subjekt ergreift und bedrängt.⁸⁶ Dies wird deutlich, wenn Hofmannsthal von seinem »ewigen Kampf mit der Finsternis«⁸⁷ spricht oder wenn er

⁸⁴ GW RA III, S. 239. Vgl. Goethe, FA (wie Anm. 6), I. Abt., Bd. 14, 1986, S. 628f.

⁸⁵ Vgl. Hofmannsthals Klage in dem Brief vom 5. Juni 1895 an Richard Beer-Hofmann: »In Göding spür ich gar nichts, weder den Morgen, noch den Abend oder die Nacht.« (BW Beer-Hofmann, S. 50)

⁸⁶ Gemäß dem naturwissenschaftlichen Fehlschluß, in dem der Reiz mit der Empfindung verwechselt wird, sind wir geneigt, Dunkelheit und Finsternis residual als ›Minusqualität‹ zu deuten (vgl. Hermann Schmitz: Der leibliche Raum, S. 155).

⁸⁷ B I, S. 276 (Brief an die Eltern vom 16. Oktober 1898). Die Formulierung lautet: »Um nicht den ewigen Kampf mit der Finsternis zu haben, werd' ich die nächste Zeit nach Tisch bis abends arbeiten.« Daß der Kampf nicht gewonnen werden kann, signalisiert die Präposition »mit« (nicht etwa ›gegen‹).

am Ende eines Briefs verzweifelt ausruft »Gott schenke uns Er... von dieser Finsternis!«⁸⁸

Jenseits der Alpen sind die Verhältnisse besser. Dort ist zuweilen Himmel so sicher blau«,⁸⁹ daß die beständige Furcht vor Trübe Finsternis etwas zurückgeht. Die südlichen Länder versprechen parente Luft, hellen Himmel und leuchtende Ferne. Auch treten Farbigkeit und die Konturen der Dinge stärker in Erscheinung diesseits der Alpen. Der Locus classicus dieser beglückenden Fassung findet sich wiederum bei Goethe, in der berühmten »Römischen Elegie«, die (in der Fassung des Erstdrucks von 1787) den Worten beginnt:

O wie fühl ich in Rom mich so froh! Gedenk ich der Zeiten,
Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,
Trübe der Himmel und schwer auf meinen Scheitel sich neigte,
Farb' und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag,
Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes
Düst're Wege zu spähn, still in Betrachtung versank.
Nun umleuchtet der Glanz des hellen Äthers die Stirne,
Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.
Sternenhelle glänzet die Nacht, sie klingt von Gesängen
Und mir leuchtet der Mond heller als ehmal's der Tag.
Welche Seligkeit ward mir Sterblichen! Träum' ich? Empfänget
Dein ambrosisches Haus, Jupiter Vater, den Gast?⁹⁰

Die Leuchtkraft der Farben und die Prägnanz der Formen treten Reisenden, der aus dem dunklen Norden kommt, in Rom in kannter Intensität entgegen. Die Luft erscheint als ›Äther‹, sie ist rein und leicht wie sonst nur in großen Höhen, zudem glänzt sie. Sie legt die ihr innenwohnende Helligkeit als leuchtenden Schein auf Dinge sowie auf die »Stirne« des Sprechers, der sich dadurch sonders ausgezeichnet erlebt. Die Atmosphäre in Rom ist so irre zugleich so beglückend, daß er sich fragt, ob er *träumt* oder ob es tatsächlich in den Olymp Einlaß gefunden hat.⁹¹

⁸⁸ Brief an Felix Baron Oppenheimer vom 25. Juni 1916 (FDH Frankfurt a.M.

⁸⁹ Am 18. August 1897 an die Mutter aus Montebelluna (B I, S. 218).

⁹⁰ Goethe, FA (wie Anm. 6), I. Abt., Bd. 1, 1987, S. 409 und 411.

⁹¹ Wilhelm Waetzoldt hat in seiner Studie »Das klassische Land. Wandlungen einer liebsehnsucht« (Leipzig 1927) dem »Licht des Südens« ein ganzes Kapitel gewidmet. Er erwähnt zunächst Goethes siebte »Römische Elegie« und fährt dann fort: »Am Ende ist

Als Hofmannsthal das erste Mal in seinem Leben mit großen Erwartungen nach Rom kommt, ist ihm solches Glück nicht vergönnt.⁹² Am 4. Oktober 1902, dem zweiten Tag seines Aufenthaltes, schreibt er an seine Frau:

Es braucht jedes Genießen eine gewisse Mühe und der Genuss dieser Stadt, scheint mir, noch mehr als bei anderen. Venedig ist vielleicht die einzige, die ganz und unmittelbar in eine Art von Traum versetzt. [...] Es mag sein, dass das Licht, von dem mein ganzes Inneres so sehr abhängt, und immer mehr und mehr, je älter ich werde, in diesen Tagen besonders unglücklich ist. Es ist immer sonnig, und um die Mitte des Tages sehr heiß, aber ein Licht, das glanzlos durch irgend welchen Dunst dringt, und die Schatten ohne alle Tiefe und ohne Leben. Es erscheint mir die Luft so inhaltslos, die Straßen und Häuser so hart und leer, und einen Garten getraue ich mich kaum zu betreten, weil ich fürchte, dass die Bäume mir ebenso erscheinen werden.⁹³

Der Kontrast zu Goethes Versen könnte kaum stärker sein. Hofmannsthal ist sehr enttäuscht, das moderne Rom empfindet er als häßlich, das der Vergangenheit ist ihm unzugänglich. Die Sehenswürdigkeiten, die er aus der Literatur kennt, bieten ihm einen Anblick der Trostlosigkeit und Ödnis, so daß er unwillig von einer zur anderen geht und keiner größere Aufmerksamkeit schenkt.⁹⁴ Zufällig kommt er

dieser Genuß des Lichtes, der den elementaren Kern des Südgückes ausmacht.« Es sei »nicht das absolute Maß an Lichtfülle, nicht der strahlende Sonnenglanz, der die Länder des Südens für nordische Augen so begehrenswert macht, sondern die Helligkeit und Heiterkeit der Luft. Diese kristallene Atmosphäre umspielt die Dinge wie ein liches Bad, sie nimmt ihnen die Schwere und das Trübe, sie macht sie bestimmt und leicht.« (Ebd., S. 232).

⁹² Vgl. BW Oppenheimer, S. 83, Anm. 60.

⁹³ FDH Frankfurt a.M. – Vgl. analog den Brief an den Vater vom 7. Oktober 1902 (der Himmel ist inzwischen mit schweren Regenwolken verhangen): »Daß ich mit dieser Stadt und der umgebenden Landschaft bis jetzt nichts recht anzufangen weiß, schreibe ich wohl mit Recht vor allem dem ganz ungewöhnlich schlechten Wetter zu. So lassen die Wolken heute kaum einen hellgrauen Lichtschimmer durch und stundenweise schüttet es mit Schaffeln. So sind alle Reize der Beleuchtung, von denen ja zu allermeist der Unterschied zwischen Stanislau [Hofmannsthals Manöverquartier in Ostgalizien vom Sommer 1900, K.H.] und Venedig abhängt, vollständig aufgehoben.« (B II, S. 84f.)

⁹⁴ Die Irritation angesichts antiker Ruinen wiederholt sich sechs Jahre später auf der Reise durch Griechenland. Hofmannsthal formuliert diese Erfahrung im dritten Teil der »Augenblicke in Griechenland« (»Die Statuen«) wie folgt: »[...] das endlose Umhergehen, von einem Ding zum anderen. Die Ermüdung des Wegs, Schritt um Schritt, zu Steinen hin und Trümmern von Steinen; da waren die Ausgrabungen auf der Agora, da war die Pnyx,

auch am Forum Romanum vorbei: »[...] habe aber nur einen
gen Blick drauf geworfen, um mirs nicht zu verderben [...]«.
mannsthal geht davon aus, daß das Forum eigentlich mehr ist als
was er an diesem Tag zu erfassen vermag. Der innere Zusam-
hang, der das Ausgrabungsgelände durchzieht und der das C
der umherliegenden Steine zu einem Sinn ganzen macht, wird si-
zu gegebener Zeit von selbst eröffnen – ihn jetzt zu suchen, ist
ganz und gar aussichtslos, ja er würde sich das Forum auf diese
sogar »verderben«. Deshalb gilt es, den Ort fürs erste zu meiden
abzuwarten.

Was fehlt, sind die richtigen Lichtverhältnisse. Zwar herrscht Rom nicht die gefürchtete Finsternis, schließlich steht die Sonne bar hoch am Himmel. Doch wird das Licht von einer undefinierten Dunstschicht gebremst und dadurch milchig-diffus. Die Heimat kommt gewissermaßen nicht wirklich auf der Erde an, obgleich der Himmel blendend hell ist. So haben die Dinge keinen Glanz, keine leuchtenden Farben, keine markanten Schatten, keine scharfen Konturen und keine Plastizität. Wo Hofmannsthal auch hinblickt, erscheint ihm die Umgebung »hart und leer«. Unter diesen Bedingungen kann er am modernen Rom keine Freude haben, geschweige denn sich anhand der Trümmer die Pracht der untergegangenen Antike vorstellen. Hofmannsthal verhält sich wie Andreas an jenem Regentag: Er irrt umher und fühlt sich überall gleichermaßen gestoßen.⁹⁷

da war der Rednerhügel, da die Tribüne; da die Spuren ihrer Häuser, ihre Weine, da waren ihre Grabmäler an der eleusinischen Straße. Dies war Athen. Athen? So Griechenland, dies die Antike. Ein Gefühl der Enttäuschung fiel mich an.» (GW E, 199)

⁹⁵ FDH Frankfurt a.M.

⁹⁶ Hofmannsthal definiert im Gödinger Tagebuch den Begriff ‚Chaos‘ wie „Chaos als totes dumpfes Hinlungern der Dinge im Halblicht“ (14. Juni 1895, GW S. 405).

⁹⁷ Das einzige ergreifende Erlebnis hat Hofmannsthal an jenem Tag denn auf
nem Innenraum, nämlich im Museum auf dem Kapitol angesichts der kapitolinischen
Nus. Im besagten Brief an seine Frau schreibt Hofmannsthal: »Es ist der schönste
Körper, den du dir denken kannst, und irgend etwas, das weder Leben noch Be-
sondern etwas höheres, beide verbindendes ist, zieht den Blick von einer wunder-
lichen Form zur andern, und lässt ihn dabei fortwährend im Gefühl einer unaussprechlichen
Heiligkeit des Ganzen [!] ausruhen. Das ist doch noch mehr als Michelangelo, es ist so
stänidlicher, der Realität noch näher und noch ferner zugleich. Man kann sie da-

In den folgenden Tagen gewöhnt sich Hofmannsthal an seine neue Umgebung, und auch die Lichtverhältnisse bessern sich. Zeitweise zeigt sich sogar jene »scharfe Klarheit mit dunklen Schatten«,⁹⁸ die für ihn stets Zeichen kommender Schöpferkraft ist. Mit großer Energie beginnt er die Arbeit am »geretteten Venedig«.⁹⁹ Ende Oktober reist er an den Schauplatz der Handlung. Die Briefe aus Venedig machen deutlich, daß Hofmannsthal sich dort offenbar tatsächlich »ganz und unmittelbar in eine Art von Traum versetzt« fühlt, so wie er es in Rom vorhergesagt hatte. So findet sich gleich im zweiten Brief an die Eltern die bereits zitierte Formulierung: »Alles schwimmt in Licht und kühler, bewegter glitzernder Luft«.¹⁰⁰ Die Vorstellung eines Fluidums aus Licht und Luft, das ganz Venedig kühl durchflutet, das alles umschließt und durchtränkt, verbindet und trägt, das alles in Bewegung setzt und schwerelos treiben läßt, kommt der besonderen Art, in der der Träumende seine Umgebung erlebt, sehr nahe.

Exkurs: Wachen und Träumen

Im Wachzustand leitet der Gesichtssinn die Wahrnehmung des umgebenden Raums.¹⁰¹ Das Auge erblickt unbewegte Körper, die den Raum strukturieren und begrenzen. Sie bilden miteinander ein Netz aus Koordinaten, das es dem Betrachter erlaubt, sich zuverlässig zu orientieren. So ist er z.B. ohne weiteres in der Lage anzugeben, ob ein Körper näher oder weiter entfernt ist als ein anderer. Manches im

Drehscheibe wenden und es ist ein entzückendes Gefühl, so an ihrem Leben eine Art von Anteil zu haben. – Hoffentlich giebt es hier noch einiges von ähnlicher Schönheit.« (FDH Frankfurt a.M.)

⁹⁸ Am 9. Oktober 1902 an die Eltern (B II, S. 87f.).

⁹⁹ Seine Arbeit am »Geretteten Venedig« beschreibt Hofmannsthal scherhaft in vier Gedichten, die allesamt in Rom entstehen und auf Goethes italienische Lyrik anspielen. Vgl. die Zeilen: »Der Maler malt nur mit der Pfote / Der Dichter ist ein Himmelsbote / Und an ihm dichtet sozusagen / Gehirn und Herz, Hand, Fuß und Magen. / Drum braucht er auch ein ganzes Rom / Um – keinen Blick darauf zu werfen / Und für sein inneres Phantom / Die innern Sinne sich zu schärfen.« (SW II Gedichte 2, S. 161.)

¹⁰⁰ Vgl oben, S. 259.

¹⁰¹ Zur Phänomenologie des ›Ortsraums‹ (dem der ›leibliche Raum‹ und der ›Gefühlstraum‹ logisch vorgeordnet sind) vgl. Hermann Schmitz: Der Leib, der Raum und die Gefühle. Ostfildern 1998, S. 50ff., sowie ders.: Der unerschöpfliche Gegenstand. Bonn 1995, S. 275ff. Zur Leiblichkeit des Traumzustands vgl. ders.: System der Philosophie. Bd. 2/1: Der Leib. Bonn 1965, S. 195ff.

Raum mag in Bewegung sein, doch bleibt die Bewegung stets auf das System jener Körper bezogen, deren Lagen und Abstände untereinander stabil sind. Die Bewegung erschüttert die Ordnung des Raums nicht, sondern bestätigt sie. Die Dinge, die der Betrachter in die von ihm ordneten Welt vor sich hat, sind Gegenstände im ursprünglichen Wortsinn: Sie stehen ihm entgegen und setzen seinem Blick die Grenzen und Ziele. Damit ist zugleich gesagt, daß es eine Distanz zwischen ihm und den Dingen gibt, die es ihm ermöglicht, sie als Gegenstände anzusehen, die von ihm selbst verschieden sind.

Ganz anders verhält es sich im Traum bzw. in den Traumbildern, an die man sich nach dem Erwachen erinnert. Im Wachzustand findet man den eigenen Leib als in sich gespannte Einheit, die vom umgebenden Raum deutlich abgegrenzt ist. Im Traum ist die Leibesheit seltsam porös, zudem hat die geträumte Umgebung zumeist ungewöhnliche eindeutigen Abmessungen und schon gar kein Inventar, auf das man in seiner Lage, Größe und Gestalt man sich verlassen könnte. So kommt es, dass zwischen Innen und Außen immer wieder zu Übergriffen, zu Verfolgungen und Versteckspielen. Der Träumende wird zwischen extremen leiblichen Regungen hin und hergeworfen, die der Wache in solcher Intensität sonst nur in besonderen Fällen erlebt. Entsprechend ist das Ich im Traum in den meisten Fällen ein autonomes Individuum, das selbstständig handelt und seine Umgebung erschließt. Weit häufiger ist die Erfahrung, dass das eigene Verhalten nicht zu steuern vermag. Erinnert sei an die Träume im »Andreas«, besonders an jenen, in dem Andreas und Romana hereilt und dabei nur quälend langsam vorankommt, während sein linker Fuß »unendlich schwer« ist und zudem immer wieder in die Spalten zwischen den Pflastersteinen rutscht.¹⁰² Die gesteigerte Empfindlichkeit gegenüber der Außenwelt ermöglicht jedoch auch unvergleichliche Glückserfahrungen. Die Beschreibung einer solchen Erfahrung findet sich in dem Aufsatz »Die Bühne als Traumwelt« (1903). Hofmannsthal entwirft dort einen exemplarischen Traum, in dem das träumende Subjekt von einem hohen Turm gestürzt wird (»nichts werden wir inne vom Bild dieses Turmes, als ungeheurem

¹⁰² SW XXX Roman, S. 64.

Steile, rettungslosen senkrechten Absturz nackter Mauern«¹⁰³ und in eine blühende Blumenwiese fällt, die ihn weich auffängt:

[...] was sind das für Blumen! wie steigen sie aus dem nackten grünen Grund empor: es sind Narzissen, sind Nelken, aber wo hätten wir je zuvor ihresgleichen gesehen! Es ist, als hätten sie allen Saft von allen Blumen in sich gesogen, die uns gemalt beglückt haben, als wären sie beglänzt mit dem Glanz unaussprechlich seliger Zeiten, die wir einst durchlebt, als wären Abgründe von Wonne eingesenkt zwischen ihren strahlenden Augen, Gefilde der Seligen ausgebreitet auf jedem seidigen Blütenblatt. Hier ist nicht länger Groß und Klein aufgerichtet als eine Schranke zwischen den Geschöpfen: solche Seligkeit durchschüttelt dasträumende Ich zwischen seinen geträumten Blumen, als nur von einer Riesenblüte ausgehen kann für ein winziges, mückenhaftes Wesen: ganze Golfströme der Seligkeit, in die sich das Ich hineinwirft, die Ufer der Realität hinter sich lassend, in Wirbeln von Duft und Glanz von der Blüte an sich gesogen wie ein winziges Insekt.¹⁰⁴

Eine solche Umgebung zu genießen, bereitet nicht jene »Mühe«, die Hofmannsthal in Rom beklagt. Die »geträumten Blumen« offenbaren sich bereitwillig selbst, ja sie saugen den Träumenden förmlich in sich hinein und wachsen so zu unermeßlicher Größe. Dies ist möglich, weil es keinen konsistenten Raum gibt, der die Dinge in ein festes System von Größenverhältnissen einbettet und auf diese Weise relativiert. Der Träumende liefert sich dem Anblick und dem Geruch der Blumen vollkommen aus, er lässt sich in den »Golfströmen der Seligkeit«¹⁰⁵ treiben und genießt das Gefühl, in eine uferlose Weite zu verströmen, eins zu werden mit dem Unendlichen.

Für kühles Registrieren und Urteilen bleibt hier kein Raum, der Träumende wird von seinen Traumbildern ganz und gar ergriffen.¹⁰⁶

¹⁰³ GW RA I, S. 490.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Die »Golfströme der Seligkeit« sind gewissermaßen eine Steigerung des »ozeanischen Gefühls« Romain Rollands um die Faktoren der Strömung und der Wärme. Freud vermochte dieses Gefühl an sich selbst bekanntlich nicht festzustellen. Er deutet es als die Wiederholung einer »frühe[n] Phase des Ichgefühls«, in der das Kind die psychologische Trennung von der Mutter noch nicht vollzogen hat (Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. In: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Anna Freud. Bd. 14. 4. Aufl. London 1968, S. 422 und 430).

¹⁰⁶ Erinnert sei an das Wort von Richard Steele, das Hofmannsthal bei Lichtenberg fand und das er ab 1902 (leicht abgewandelt) immer wieder programmatisch zitiert: »The

Er sieht die Dinge seiner Umgebung und spürt zugleich die leibliche Wirkung, die ihr Aussehen in ihm hervorruft. Es ist diese leibliche Trockenheit, die den Anblick der Blumen zu einem unverwechselbaren Ereignis macht, zu einem Ereignis, das nur einem konkreten Sehen in einer konkreten Gegenwart zukommen kann. Sie ist es aufgrund davon, daß »das Auge des Träumenden [...] nichts erblickt, ohne Bedeutung wäre«, ja daß im Traum kein »fußbreit ohne Bedeutung ist«.¹⁰⁷

Die Kraft, mit der die Blumen den Betrachter in ihren Bann ziehen, führt Hofmannsthal auf die Intensität ihrer Farbgebung zurück, die nichts von dem vergleichbar ist, was der Träumende aus der echten Natur oder aus den Werken der Kunst kennt.¹⁰⁸ Wichtig ist hierbei der Unterschied zwischen dem Glanz der Oberflächen und dem Glanz der Dinge, da er an den »Glanz unaussprechlicher Zeiten« erinnert, »die wir einst durchlebt«. Der Glanz der Oberflächen stellt einen Bezug zu den Dingen her, der an die Urgeschehnisse des Ich denken läßt, in der es von der Welt noch nicht eindringlich eingeschienen war.

Auch im Wachzustand gibt es Augenblicke, in denen es dem Menschen vergönnt ist, sich ganz und gar in die Schönheit der Dinge zu versetzen. Dazu bedarf es jedoch der rechten Lichtverhältnisse, damit der Glanz der Oberflächen und die Leuchtkraft der Farben tatsächlich zum Vorschein kommen und das Netz der Raumkoordinaten im Hintergrund tritt. Solchen Lichtverhältnissen hat Hofmannsthal in seinem ganzen Aufsatz gewidmet, der unter dem Titel »Griechenland«

whole man must move at once« (vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 273f.).

¹⁰⁷ GW RA I, S. 490f.

¹⁰⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der vierte der »Briefe des Zehn-Jährigen«, der »Die Farben« überschrieben ist. Dort bestimmt der fiktive Autor die leibliche Wirkung, die für ihn (im Wachzustand) zuweilen von den Farben der Dinge überwältigt wird, allerdings nicht als Verströmen; dort lösen die Farben vielmehr ein kraftvolles Auflösen aus, also eine Weitung *von innen*, die die Enge des Leibes dehnt: »Sagte ich mir: Die Farben der Dinge haben zu seltsamen Stunden eine Gewalt über mich? Doch bin ich vielmehr, der die Macht bekommt über sie, die ganze, volle Macht für irgend eine Spanne Zeit, ihnen ihr wortloses, abgrundtiefer Geheimnis zu entreißen, ist die Kraft in mir, fühle ich sie nicht in meiner Brust als ein Schwellen, eine Fülle, eine fremde, unbekannte, entzückende Gegenwart, bei mir, in mir, an der Stelle, wo das Blut kommt?« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 172f.)

geläufig ist. Es handelt sich um das Vorwort für einen gleichnamigen Band mit Tiefdrucken nach Fotografien von Hanns Holdt und anderen, auf denen griechische Landschaften sowie antike und mittelalterliche Bauwerke zu sehen sind. Hofmannsthal spricht jedoch fast ausschließlich vom Licht, das in Griechenland herrscht:

Dieses Licht ist unsäglich scharf und unsäglich mild zugleich. Es bringt die feinste Einzelheit mit einer Deutlichkeit heran, einer sanften Deutlichkeit, die einem das Herz höher schlagen macht, und es umgibt das Nächste – ich kann es nur paradox sagen – mit einer verklärenden Verschleierung. Es ist mit nichts zu vergleichen als mit Geist. In einem wunderbaren Intellekt müßten die Dinge so daliegen, so wach und so besänftigt, so gesondert und so verbunden [...]

Welche Lektion gibt dieses Licht dem denkenden Betrachter! Keine Überreibung, keine Mischung – erblicke jedes für sich, aber erblicke es in seiner ursprünglichen Reinheit. Sondere nicht, dränge nicht eins zum andern; es ist alles gesondert, alles verbunden; bleibe gelassen; atme, genieße und sei. Nichts ist schwerer, als in dieser Landschaft zu erraten, ob eine Gestalt nahe oder ferne sei. Das Licht macht sie deutlich und vergeistigt sie zugleich, macht sie zu einem Hauch. Aber die Kraft einer Gebärde auf hundertfünfzig Schritt ist groß; ein Handwink des Agogiaten ruft aus seiner fernen Felsenspalte den Hirten mit seinem Wasserschlauch herbei. [...]

Ein geistiges Höchstes an leiblichen Spuren zu erkennen – hier auf griechischem Boden verliert die Forderung ihr Übermäßiges, beinahe Unver schwämtes. Unter diesem Licht ist ja wirklich das Geistige leiblicher und das Leibliche geistiger als irgend sonst auf der Welt. Eine Ode des Pindar, die den Faustkampf verherrlicht, wenn man sie unter diesem Himmel aufblättert, so rückt der Kampf selber, das gewaltige Ringen und Schlagen Leib gegen Leib wie von selbst in die wahre Mitte dieses silbernen Feuers von Poesie.¹⁰⁹

Ohne Gewalt holt das griechische Licht die Menschen und die Dinge an den Betrachter heran, so daß ihre Eigenart und ihre Schönheit in jedem Detail sichtbar werden. Wieder hat das Einzelne Vorrang vor der Orientierung im Raum. Und wieder betont Hofmannsthal die Mühelosigkeit, mit der sich die Phänomene dem Betrachter erschließen. Ein neuer Akzent findet sich jedoch in der Formulierung des Verhältnisses von Leiblichem und Geistigem. Unter griechischem Himmel ist das Geistige leiblicher als gewöhnlich, es berührt und ergreift das Subjekt also als ganzes. So bleibt ein antiker Text für den Leser nicht abstrakt, sondern entfaltet sich bildlich in seiner Archaik.

¹⁰⁹ GW E, S. 630, S. 632 und S. 634.

Der mühsame Prozeß des Lesens tritt in den Hintergrund, es den Text aufzuschlagen und schon wird das Geschehen »w selbst« lebendig. Zugleich ist aber das Leibliche im griechischen auch geistiger, es ist nicht nur reine, gedankenlose Gegenwart, sondern läßt Raum zur Besinnung und befähigt die Imagination. Unterscheidet die Situation in Griechenland vom Traum: Während im Traum das Subjekt ausschließlich der Spielball seiner Gefühle ist,det es im realen Griechenland ein Verhältnis zu seiner Umwelt, dem Ergriffenheit und Distanz zu ihrem Recht kommen. Die Bedingungen für die literarische Produktivität müßten für Hofmannsthal in diesem Land eigentlich denkbar günstig sein.

Die Zeugnisse aus der Zeit der Griechenlandreise, die Hofmannsthal im Mai 1908 mit Harry Graf Kessler und Aristide Briand unternahm und auf die seine Erfahrungen zurückgehen, zeigen jedoch etwas anderes. Es ist zu bedenken, daß die Reise zum Zeitpunkt der Niederschrift des Textes bereits 14 Jahre zurückliegt. Im Rückblick verdichtet Hofmannsthal die wenigen Augenblicke, in denen er tatsächlich auf seine Umgebung einzulassen vermochte, zu einem Gesamtbild, in dem alle störenden Elemente getilgt sind.¹¹⁰ An diesem Fund ändert auch nichts, daß Hofmannsthal in seiner Beurteilung der griechischen Lichtverhältnisse (und ihrer Bedeutung für das Verständnis der griechischen Kunst) von berufener Seite recht gern wurde.¹¹¹

¹¹⁰ Die realen Spannungen der Griechenlandreise lassen sich an einigen Stellen des Textes noch ablesen. So zeigt z.B. der zitierte Selbstauftrag »bleibe gelassen; atme und sei«, daß das Subjekt durchaus nicht gelassen ist und sich die Gelassenheit nicht automatisch unter griechischem Himmel einstellt. Ähnliches findet sich am Ende des ersten Teils der »Augenblicke in Griechenland«, der mit den Worten endet, die über dem liegenden Aufsatz gestellt sind: »Stunde, Luft und Ort machen alles«. Harry Graf Kessler fordert in seinem Brief an Hofmannsthal vom 18. Juli 1908 mit kaum verhaltener Fassung »die Köpfung des Stückes um diesen letzten Satz« (BW Kessler, S. 185). Kessler findet es als Zumutung, lesen zu müssen, daß für Hofmannsthal auf der gemeinsamen Reise die natürliche Umgebung »alles« war und entsprechend der Umgang mit ihm wohl nichts.

¹¹¹ Gerhart Rodenwaldt, einer der bedeutendsten Archäologen der ersten Hälfte des Jahrhunderts, stimmt in seiner Rezension des Bildbands den Ausführungen Hofmannsthals ausdrücklich zu: »[...] die Klarheit der Linie und die Plastik der Formen, die Reinheit zugleich Zartheit der Farben, das sind Formen der landschaftlichen Schönheit, die in unsrigen tief verschieden ist und die erlebt werden muß. Nicht nur die Kunst

Auf der realen Reise durch Griechenland war Hofmannsthal über weite Strecken unglücklich. Er hatte sich den Aufenthalt ganz anders vorgestellt, das Verhältnis zu seinen Mitreisenden war gespannt und auch die Lichtverhältnisse waren durchaus nicht immer nach seinem Geschmack. Bereits auf der Hinfahrt berichtet er irritiert von der »Sci-roccoluft« und der »blinzelnde[n], blendende[n] Sonne«, die seine »Phantasie« lähmen.¹¹² Am 2. Mai, dem zweiten Tag seines Aufenthalts auf dem griechischen Festland, schreibt er an seine Frau:

[...] das Wetter ist nicht absolut scheußlich, aber da hier alles auf Beleuchtung ankommt, so ist es doch scheußlich, denn es ist immer wolzig, blendendes häßliches Licht u.s.f. Übrigens weißt du ja daß ich im Anfang immer schlechter Laune bin.¹¹³

Diese Zeilen erinnern an Hofmannsthals Klagen über das Licht in Rom. Und wie in Rom bessern sich die Verhältnisse schon bald. Am 5. Mai meldet Hofmannsthal begeistert an seine Frau: »Die Luft und das Licht sind hier wie ein Paradies [...]«¹¹⁴ und gegenüber dem Vater äußert er nach seiner Rückkehr, er habe »in Griechenland ganz fabelhaft starke orientalische Sonne kennen gelernt«. Doch fährt er fort: »Schon um 10 Uhr früh steht sie so hoch daß man ängstlich den ganz schmalen Schattenstreifen längs der Häuser aufsucht [...].«¹¹⁵ Es ist für den Mitteleuropäer offenbar nicht leicht, in Griechenland ›gelassen‹ zu sein und die Umgebung einfach nur zu ›genießen‹, zumal das Land »ungemütlich weit von zuhause« ist.¹¹⁶ Unter diesen Bedingungen zu arbeiten, scheint unmöglich.

chen, sondern das Wesen ihrer gesamten Kultur kann ganz nur im Zusammenhange mit dem Lande, in dem sie entstand, verstanden werden [...]« (Gerhart Rodenwaldt: [Rezension von:] Hanns Holdt – Hugo von Hofmannsthal, Griechenland. Baukunst, Landschaft, Volksleben. Berlin, Ernst Wasmuth, 1922. In: Deutsche Literaturzeitung Nr. 48/49 vom 17. Dezember 1922, S. 1090f., hier S. 1091.) Vgl. auch die bemerkenswerte Würdigung des Textes durch Hellmut Sichtermann (ders.: Kulturgeschichte der Archäologie. München 1996, S. 354ff.).

¹¹² Hofmannsthal an seine Frau am 29. April 1908. Werner Volke, Unterwegs mit Hofmannsthal (wie Anm. 21), S. 66f.

¹¹³ Ebd., S. 69.

¹¹⁴ Ebd., S. 73.

¹¹⁵ Ebd., S. 86f.

¹¹⁶ Am 5. Mai schreibt Hofmannsthal aus Athen an den Vater: »Um mich nachher [nach dem Ausflug zum Kloster Hosios Lukas, K.H.] irgendwo hinzusetzen und zu arbeiten, ist es mir doch zu ungemütlich weit von zuhause.« (ebd., S. 74.)

Doch gibt es auch in nördlichen Breitengraden zuweilen Lichtnisse, die Hofmannsthal beglücken und die es ihm überdies erlauben, sich seinen literarischen Arbeiten zu widmen. Genauer gesagt schluß gibt indirekt ein Brief an den Vater vom 16. September 1907 aus St. Gilgen:

Liebster Papa,

seit 3 oder 4 Tagen haben wir Wolkenwetter von ungewöhnlicher Sterke und natürlich komme ich da mit meiner Arbeit nicht so vorwärts, wie in den wundervoll schönen strahlenden Tagen vorher.

Der kausale Zusammenhang zwischen den »wundervoll schönen strahlenden Tagen« und dem Fortschritt der Arbeit scheint demnach geläufig zu sein. Tatsächlich findet sich der Ausdruck »strahlendes Wetter« (manchmal auch: »strahlendes Wetter«) häufig bei Hofmannsthal und zwar immer in Zeiten, zu denen er in höchstem Maß produktiv ist oder zumindest den Eindruck hat, an der Schwelle zur produktivität zu stehen. Klagen über Unwohlsein und Schreibhemmungen sind an solchen Tagen nicht vorstellbar. So meldet Hofmannsthal am 19. Juli 1907 aus Welsberg (Tirol) an den Vater im Telegramm, daß er seine Erregung dokumentiert:

Liebster Papa,

heute wieder strahlender Tag. Bin überschwemmt von Einfällen, heute unter anderm das fast vollständige wie ich glaube sehr brauchbare Scenarium einer Komödie (entfernt ähnlich dem Abenteurer) notiert. Ich bin sehr glücklich und zufrieden, Gerty ebenso.¹¹⁷

Unter günstigen Bedingungen ist Hofmannsthal in der Lage, am Tag »unter anderm«¹¹⁸ fast das ganze Szenarium für eine Komödie entwerfen und damit zugleich eine neue dramatische Gattung zu erschließen: Die Rede ist von der Keimzelle zu »Silvia im Lande« mit der Hofmannsthal die »Charakterkomödie« als »neues z

¹¹⁷ FDH Frankfurt a.M.

¹¹⁸ B II, S. 281f., korrigiert nach SW XX Dramen 18, S. 226.

¹¹⁹ Zeitgleich arbeitet Hofmannsthal an »Erinnerung schöner Tage« (vgl. SW XXXI Erzählungen 1, S. 228), an den »Briefen des Zurückgekehrten« (vgl. SW XXXI Romanfragmente Gespräche und Briefe, S. 444) und am »Andreas« (vgl. Konrad Heumann: Hofmannsthal und Ladinien. Zur Entstehung des Romanfragments »Andreas«, in: Ladinia XXII/1998).

befremdliches genre«¹²⁰ für sich entdeckt. Bemerkenswert ist, wie in dem zitierten Briefanfang Lichteinfall und literarischer Einfall miteinander verschmolzen werden, das Licht bringt eine Fülle an Gestalten und Ideen mit sich, die den Autor geradezu überschwemmen.¹²¹ Er braucht nur niederzuschreiben, was auf ihn eindringt. Es ist einer jener »Augenblicke der Macht«, die nur der Dichter in »Ausübung der Dichtkunst«¹²² zu erleben vermag, ein Augenblick der totalen Beherrschung des Ausdrucksmaterials.

An »strahlenden Tagen« beherrscht nicht strahlender Sonnenschein die sichtbare Welt, vielmehr scheint *alles*, was sich optisch wahrnehmen läßt, gleichermaßen von einer eigenen Leuchtkraft erfüllt zu sein. Hierfür muß die Sicht vollkommen klar und der Himmel weitgehend wolkenlos sein, damit die nahegelegenen Gegenstände ihre Priorität verlieren. So erscheint die Landschaft als ganze erweitert, obgleich die einzelnen Gegenstände näherücken. Ferner sollte die Sonne tief stehen, so daß die Gegenstände sich in der Landschaft aufgrund ihrer Schatten scharf voneinander abheben und die Leuchtkraft ihrer Farben in Erscheinung tritt. Beides deutet darauf hin, daß »strahlende Tage« als ein zusammenhängender Zeitraum typischerweise in den Übergangszeiten, vor allem aber im Frühherbst zu erwarten sind. In diesem Sinn beginnt »Die Wege und die Begegnungen« (1907) mit den Worten: »Der Flug der Vögel ist wundervoll in diesen strahlenden Tagen und ich begreife vollkommen, daß ich diese Zeilen einmal aufgeschrieben habe [...].«¹²³ An einem strahlenden Herbsttag, an dem die Vögel ziehen, vermag der Autor einen Zusammenhang »voll-

¹²⁰ An den Vater Ende August 1907 (SW XX Dramen 18, S. 226).

¹²¹ Vgl. hierzu auch die geisterhafte Stelle in einem Brief Hofmannsthals an die Baronin Yella Oppenheimer vom 28. Oktober 1928, in dem er berichtet, wie er in der Bibliothek des Ramguts einen Fensterladen aufstößt und folgendes erlebt: »[...] Föhnlicht erfüllte wie flutend das Zimmer, und darin eine solche Fülle von Gestalten und Gesichtern, dass mir fast Angst wurde. Schröder, die gute Else (Gurlitt), Mell, der unheimliche Pannwitz, Wiegand, Wolde, den ich nie mehr sehe, Heymel, der so lange tot ist, Schröders Schwester Clärchen – alle waren auf einmal da – die ganz Fernen umso lebendiger. Das Zimmer ist unzerstört, das farbige Föhnlicht machte alle Farben aufleuchten.« (Hirsch, S. 482)

¹²² In »Ad me ipsum« heißt es: »Die Offenbarungen, durch die Ausübung der Dichtkunst empfangen. Die Augenblicke der Macht.« (GW RA III, S. 621)

¹²³ GW E, S. 157.

kommen« zu begreifen, den er zwar schon seit längerem ahnte, aber bis dahin nicht zu fassen vermochte.

IV Die Jahreszeiten

Wetterprognosen sind für Hofmannsthal Vorausblicke auf zukünftige Befindlichkeiten. Intensiv beobachtet er das Barometer und spürt über die Entwicklung der atmosphärischen Verhältnisse.¹²⁴ Vorhersagen sind allerdings wenig verlässlich und erlauben langfristigen Planungen. Immerhin bietet der Kreislauf der Jahreszeiten eine gewisse Orientierung. Frühling, Sommer, Herbst und Winter stehen für typische, zyklisch wiederkehrende Witterungen, mit denen man rechnen kann. Im Laufe des Jahres ändern sich die Luft-Lichtverhältnisse, die Häufigkeit und Stärke von Wind und Regen, das Aussehen des Himmels und der umgebenden Vegetation. Dies nimmt Hofmannsthal genau zur Kenntnis. Darüber hinaus sieht er die Jahreszeiten als solche in ihrer Eigenart.¹²⁵ So spricht er in seinem Brief vom »Gefühl des Sommers«,¹²⁶ das er nicht verlieren möchte, und in einer Tagebuchaufzeichnung ist von dem »Gefühl: Herbst«¹²⁷ die Rede, wobei »Gefühl« hier nicht eine vage Mutterwelle meint, die noch nicht den Status des Wissens erreicht hat, sondern etwas Prägnantes, das ihn beglückend durchströmt und ein mächtiger Bilder in ihm hervorruft.¹²⁸

¹²⁴ Am 28. Juli 1904 schreibt Hofmannsthal an den Vater aus Bad Fusch: »Da ich immer mit etwas quälen muss – was ich offenbar von der guten Mama geerbt habe – habe ich die ganze Zeit hier jeden Tag sechsmal das Barometer studiert, um zu sehen, ob es in Wien schon kühler geworden sein könnte, was ich aber jetzt lieber aufgegeben habe. (FDH Frankfurt a.M.)

¹²⁵ Dies spiegelt sich auch in Hofmannsthals Lyrik, vgl. Rolf Tarot: Die Symbole der Jahres- und Tageszeiten. In: Ders.: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und symbolische Struktur. Tübingen 1970, S. 384–405.

¹²⁶ »Das Wetter ist ja ohne Beständigkeit, aber doch im Ganzen so, dass man das Gefühl des Sommers nicht verliert, worüber ich sehr froh bin.« (Brief vom 3. Juli 1904 an den Vater, DLA Marbach a.N.)

¹²⁷ GW RA III, S. 473 (Vorstufe zu »Die Wege und die Begegnungen«).

¹²⁸ »Die Halbträume einer unruhigen stürmischen Nacht, worin der Herbst gendwo hereinzubrechen schien, gingen wunderbar ineinander über. Zuerst setzte das Gefühl: es wird Herbst in die großartigste Situation um. Es war in altaischen Höhlen umrandeten riesigen Triften, der ungeheuerste patriarchalische Herdenbesitz brach nach unten begriffen [...]« (ebd.).

Die Vorstellung, daß die Jahreszeiten die Befindlichkeit beeinflussen, ist durchaus geläufig. Das Belebende des Frühlings ist in der Rede von den ›Frühlingsgefühlen‹ sprichwörtlich und ebenso wie die melancholische Stimmung, in die der Herbst zuweilen versetzt, nicht zuletzt durch die klassisch-romantische Naturdichtung vielfach bezeugt. Hofmannsthal konnte allerdings sehr empfindlich reagieren, wenn jahreszeitliche Stereotypen auf ihn angewendet werden sollten. Dies bekam Marie Gomperz im Frühjahr 1892 zu spüren. In einem ihrer ersten Briefe an den Achtzehnjährigen hatte sie geschrieben, die seltsame »Stimmung«, in der sich jener derzeit nach eigenem Bekunden befindet, sei sicherlich vom Frühling ausgelöst. Und weiter: »Sie sind ein Dichter, wie viele Frühlinge werden Sie besingen, wie oft lieben u. wie oft trauern, wenn der Herbst kommt u. Blatt um Blatt fällt«.¹²⁹ Hofmannsthals energische Antwort, überschrieben »Sonntag, sogenannter 1. Mai«, ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert:

Sie überschätzen überhaupt den Einfluß dieser beliebten Jahreszeit auf mich. Ich weiß ganz gut, was Frühling ist: die vage Sehnsucht, das Wehen und Weben in der Nacht, das seltsame Sich-auf-etwas-besinnen-wollen, Sich gebannt und angerufen fühlen, das Suchen-müssen. Das ist für mich der Frühling. Wenn ich etwas anderes empfinde, so ist dieses andere nicht der Frühling. Den Herbst und das Fallen der Blätter erlebt man seltener, als man glaubt; manchmal ist es ganz gut, wenn ein klarer kalter Wind sie anfegt, es fliegt dann eine Menge dummer, häßlicher Selbstbetrug mit fort [...].¹³⁰

Läßt man beiseite, daß es Hofmannsthal hier nicht zuletzt darum geht, der vier Jahre älteren Frau aus bestem Hause seine Überlegenheit zu demonstrieren,¹³¹ so fällt doch die besondere Argumentation auf. Um zu bestimmen, »was Frühling ist«, geht Hofmannsthal nicht auf einzel-

¹²⁹ SW I Gedichte 1, S. 159.

¹³⁰ Karl Glad: Hugo von Hofmannsthal und Marie von Gomperz. Aus unveröffentlichten Briefen. In: Du. Schweizerische Monatsschrift. Zürich. 14. Jg., Nr. 12, Weihnachten 1954, S. 55ff., hier S. 56.

¹³¹ Marie Gomperz entschuldigt sich im folgenden Brief prompt für »die Phrasen über den Frühling«, um ganz ohne Ironie fortzufahren: »[...] wie gut war es von Ihnen keinen überlegenen Ton anzunehmen und mir nur Ihre schönen Gedanken u. Ihr verständiges Urteil über dasselbe mitzutheilen, ohne ungeduldig zu werden [...]« (FDH Frankfurt a.M.).

ne Naturphänomene ein.¹³² Er versteht unter diesem Wort vielmehr einen Komplex vager Gefühle, den er unabhängig vom kalten Datum eindeutig als ‚Frühling‘ zu identifizieren vermag. So verstandene Frühling bewirkt, daß alles von einer Aura der Heißung überzogen ist. Der Fühlende wird unruhig umhergehen, ohne daß die vielfältigen Versprechungen, die von überall herein eindringen, letztlich eingelöst würden. Hofmannsthal kennt diese Stimmung, er hat sie oft genug selbst ‚empfunden‘ und doch beschreibt er, so seltsam dies zunächst klingt, daß sie großen »Einfluß« auf ihn hat. Er distanziert er sich von seinen eigenen Gefühlen, indem er auf hinweist, daß sie ursprünglich von außen kommen. Ganz anders verhält es sich mit dem Herbst. Dessen Wirkung nimmt Hofmannsthal bereitwillig an.¹³⁴ Der Herbst erschöpft sich nicht in vager Melancholie, sondern zielt auf Reinigung, Entschlossenheit und Erneuerung. Um dies zu erleben, muß man allerdings aufmerksam sein. Herbst ist ebenso wie die künstlerische Produktivität »ein seltener Glücksfall«.¹³⁵ Daß beides zusammengehört, läßt sich einem Brief an die Baronin Yella Oppenheimer vom 31. Oktober 1925 entnehmen, auch wenn Hofmannsthal hier von einem ganz bestimmten herbstlichen Phänomen spricht:

Nun ist wieder jenes fast immer aufs neue unbegreifliche Phänomen eingetreten: das gleichbleibend strahlende Herbstwetter, heute den nächsten Tag. Gegen Abend sieht die Landschaft aus, wie ihr eigenes geistige

¹³² In seinem Vortrag »Shakespeares Könige und große Herren« (1905) stellt Hofmannsthal fest: »Die Atmosphäre des Frühlings zu zerlegen, war immer die Leidenschaft der lyrischen Dichter. Aber ihr Wesentliches ist eben Ensemble.« (GW RA I, S. 45).

¹³³ Vgl. hierzu das Gedicht »Vorgefühl« (1891), das mit den Worten beginnt: »Der Frühling nicht allein / Der durch die Herzen drängt« (SW II Gedichte 2, S. 43).

¹³⁴ Das Motiv, sich über die eigenen Gefühle zu freuen, kehrt bei Hofmannsthal wieder. In diesen Zusammenhang gehört auch das Credo von Claude Larcher de Bourgets Roman »Physiologie de l'Amour Moderne« (Paris 1891, S. 421): »J'aime sentir«. Hofmannsthal zitiert es u.a. in »Zur Physiologie der modernen Liebe« (TBA RA II, S. 97), »Age of innocence« (SW XXIX Erzählungen 2, S. 20), »Die Menschen im Drama« (TBA RA I, S. 150), einer Aufzeichnung von 1894 (TBA RA III, S. 37) und »Paracelsus und Dr. Schnitzler« (SW XXI Dramen 19, S. 24).

¹³⁵ Harry Graf Kessler notiert während der gemeinsamen Griechenlandreise mit Hofmannsthal habe ihm gegenüber geäußert, »er sei nicht wie Hauptmann oder andre, die jeden Tag dichten könnten; bei ihm sei die Produktivität ein seltener Glücksfall, wenn sie eintrete, ein unbeschreiblicher Glückszustand.« (Volke. Unterwegs mit Hofmannsthal [wie Anm. 21], S. 84).

Selbst, aus einem magischen Spiegel reflectiert. – Meine Arbeit schreitet fort, u. unterhält mich selbst unvergleichlich –¹³⁶

Wenn Hofmannsthal in jenen strahlenden Tagen abends die Ausseer Landschaft betrachtet, so hat er den Eindruck, als blicke er in einen »magischen Spiegel«. Magische Spiegel haben in Sage und Dichtung typischerweise die Funktion, auf geheimnisvolle Art das Bild der fernen Geliebten oder ein betörendes Wunschbild hervorzurufen.¹³⁷ Solche Bilder sind ebenso suggestiv wie flüchtig, sie zeigen das Liebesobjekt überdeutlich und doch lassen sie sich nicht berühren.¹³⁸ Daran also muß Hofmannsthal denken, wenn das herbstliche Abendlicht die Farben leuchten läßt und alles mit einem goldenen Glanz überzieht. Die Ausseer Landschaft wird für ihn zum magischen Wunschbild. Seltsam ist allerdings, daß das »Selbst« der Landschaft aus dem Spiegel reflektiert wird. Das Wort verträgt sich schlecht mit der zauberhaften Erzeugung von etwas Abwesendem. Nimmt man diesen Akzent des Textes ernst, so zeigt der Spiegel nicht nur ein Phantasma, sondern gibt zugleich etwas wieder, das sich tatsächlich im Raum befindet. Das aber kann nur der Betrachter sein, der in den Spiegel blickt: Das »geisterhafte Selbst« der Landschaft berührt Hofmannsthal so sehr, daß er es als sein eigenes Selbst identifiziert.¹³⁹ Diese eigentümliche Überblendung von Nahem und Fernem,¹⁴⁰ Eigenem und Fremdem in der narzistischen Landschaft wiederholt sich im letzten Satz des Aus-

¹³⁶ FDH Frankfurt a.M. (vgl. SW XIV Dramen 12, S. 556) – Postskript zu einem Brief von R.A. Schröder an Yella Oppenheimer.

¹³⁷ Eine eindrucksvolle Beschreibung eines solchen »magischen Spiegels« findet sich in E.T.A. Hoffmanns Märchen »Klein Zaches genannt Zinnober« (1819). Vgl. auch Goethe, der sich in »Dichtung und Wahrheit« darum bemüht, »wie durch Hülfe eines magischen Spiegels« die Gestalt und das Wesen seiner verstorbenen Schwester »auf einen Augenblick« zu vergegenwärtigen (Goethe, FA [wie Anm. 6], I. Abt., Bd. 14, 1986, S. 251).

¹³⁸ Vgl. Fausts Ausruf in der Szene »Hexenküche« angesichts der wunderschönen Liegenden, die er in einem »Zauberspiegel« erblickt hat: »Ach wenn ich nicht auf dieser Stelle bleibe, / Wenn ich es wage nah' zu gehen, / Kann ich sie nur als wie im Nebel sehn! –« (Vers 2433ff.).

¹³⁹ Nochmals sei an die Worte aus dem »Gespräch über Gedichte« erinnert: »Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.« (s.o., S. 237)

¹⁴⁰ Vgl. hierzu auch Hofmannsthals Nachruf auf Wilhelm Dilthey von 1911: »Wunderbar die Luft um diesen alten Mann. Herbstluft, geistige, strahlende Herbstluft: Fernes, Fernstes, zum Greifen nahe, das Nahe vergeistigt und wie verklärt.« (GW RA I, S. 451)

schnitts, in dem Hofmannsthal wie selbstverständlich zu seiner künstlerischen Arbeit übergeht: Einerseits ist es *seine* Arbeit und doch hält sie ihn, als sei er nicht der Autor, sondern ein unbeteiligter Schauer, der das Geschehen amüsiert verfolgt, ohne sich um den Fortgang kümmern zu müssen.

Der Herbst lässt das Eigene erscheinen und entrückt es zugleich, daß es sich betrachten und formen lässt. Es verwundert nicht, daß Hofmannsthal den Herbst bzw. den »Übergang vom Sommer zum Herbst«¹⁴¹ als die Zeit seiner eigentlichen Produktivität ansieht. August 1917 schreibt er an Rudolf Pannwitz:

[...] das seit Ende Juli bis gestern anhaltend mehr minder starke Früherbst, für das meine Natur so überaus sensibel ist, die Bizarerie meines Körpers überhaupt, die mir einen produktiven Zustand nur als bezauernswerte, in völliger Reinheit u. Erhabenheit – dafür aber fast nie, nur Wochen im Jahr, manche Jahre gar nicht – daher immer wieder Angst, die Gehetztheit [...] daher, wenn die Inspiration einen Aufschwung versagte, war es gleich ganz schlecht, so jene peinlich schlechte Stimmung, die Mutter im ‚Tor u. Tod‘ – (mir so wohl bekannt!) [...] dies physiologisch oder wie ich es nennen soll durch mein persönliches Gesetz an eine bestimmte Jahreszeit gebunden: der Übergang vom Sommer zum Herbst, so war es immer – alles aber immer prekär, ganz zweifelhaft, ob es weiter steht [...].¹⁴²

¹⁴¹ Hofmannsthals Aussagen sind in diesem Punkt widersprüchlich. Vgl. z.B. seine Briefe an Richard Strauss vom 8. September 1912, in dem er die Zyklizität seines künstlerischen Schaffens in Analogie zum Zyklus der Frau faßt: »[...] seit meinem achtzehnten Lebensjahr weiß ich, daß ich in den Herbstmonaten meine fruchtbare Zeit zu sehen habe.« (BW [1978], S. 197) Vgl. ferner den wichtigen Brief an Eberhard von Bodenhausen vom 12. August 1913: »Du weißt kaum, bis zu welchem Grad der Sommer mein *Alles ist* eine glückliche Regung, vor allem für die Production. Die Wintermonate hindurch kann ich kaum ein halbes Leben. Für die Production kam immer alles auf August September, dann hält sich's – bestenfalls – bis in den November hinein, dann bröckelt es ab. [...] Der Herbst, für andere Leute ein ennui, ein Sozialärger weiter nichts, ist für mich, wie für Landmann eine Katastrophe.« (BW Bodenhausen, S. 151) An anderen Stellen betont Hofmannsthal die Bedeutung des ›Übergangs‹, dessen Dynamik die Produktivität bestimmt. So schreibt er am 4. Oktober 1901 aus Varese an den Vater: »Wenn sich das Wetter nur zum Guten ändert, mir die immer verhängte Landschaft aufschließt und die Erstarrung meiner Phantasie löst, will ich die Bearbeitung der Elektra anfangen. Ich weiß, das warum ist schwer zu erklären, eines solche Übergangs [...]« (SW VII Dramatische Schriften, S. 366).

¹⁴² BW Pannwitz, S. 47f.

Hofmannsthals »persönliches Gesetz« legt fest, daß die besondere Befindlichkeit, die für den »productiven Zustand« zwingend gegeben sein muß, nur zu einer bestimmten Jahreszeit eintritt. Doch haben auch die anderen Phasen im Jahresverlauf ihre Funktion und ihre Bedeutung. Schließlich läßt sich die extreme Anspannung des fieberhaften Schaffens auf die Dauer nicht aufrechtzuerhalten. Deshalb ist die schöpferische Phase in einen Zyklus eingebettet, der die Spannung in rhythmischer Folge zurücknimmt und wieder aufbaut und so zwischen »transe« und Ernüchterung, »Erhobenheit« und Depression, »völliger Reinheit« und quälender Verstrickung, dem »productiven Zustand« und innerer Leere vermittelt. Entsprechend schreibt Hofmannsthal an einem 14. November an Georg von Franckenstein über den beginnenden Winter:

Ich habe eine Zeit recht herabgesetzter Kräfte, zuweilen kommt das ja so. Vielleicht ist es der Übergang zum Winter; den der Körper nicht ganz leicht mitmacht. Vielleicht ist es auch die Compensation für lang anhaltende gute Zeiten. Nun stockt halt einmal alles, Einbildungskraft, innere Wärme, Gefühl des Lebens. Ich kann kaum lesen, noch weniger schreiben.¹⁴³

Die Phase der Stockung sieht Hofmannsthal als notwendigen Ausgleich für die intensive Schaffensperiode im Herbst. Das »Existenzproblem für die Wintermonate«¹⁴⁴ spitzt sich im folgenden Frühjahr zu: Die »Natur«, schreibt Hofmannsthal an Rudolf Pannwitz, lasse ihn »alle Jahr um die kritische Zeit, Februar oder März, ein paar Monate sehr krank sein«, um etwas in ihm »auszugleichen«.¹⁴⁵ Dann jedoch kommt der Frühling, in dem er Kräfte sammelt und schließlich das »Glück des Sommers«,¹⁴⁶ in dem sich »Einbildungskraft«, »innere Wärme« und das »Gefühl des Lebens« wieder einstellen.

Hofmannsthals Abhängigkeit von den natürlichen Gegebenheiten nimmt mit zunehmendem Alter immer quälendere Ausmaße an.¹⁴⁷

¹⁴³ Vor 1914 (Hirsch, S. 242).

¹⁴⁴ Brief an Gerty von Hofmannsthal, Februar 1916 (Hirsch, S. 242).

¹⁴⁵ BW Pannwitz, S. 554f. (Brief vom 17. November 1920).

¹⁴⁶ BW Degenfeld [1986], S. 279 (Brief vom 3. August 1913).

¹⁴⁷ »Es nehmen gewisse Dinge in mir, körperliche, solche, von denen die Ärzte wenig wissen und denen abzuhelpfen sie nicht vermögend sind, manchmal eine ängstliche Heftigkeit an, die Krisen der Atmosphäre zerrütteten mich wie eine wahre Krankheit«, schreibt

Manchmal tritt die Hilflosigkeit als offene Verzweiflung hervor, wie in der folgenden atemlosen Stelle in einem Brief an den Vater vom Juli 1913 aus dem Kesselfall-Alpenhaus am Fuß der Großen Gruppe, in der Hofmannsthal in ohnmächtiger Wut gegen die genart seiner Konstitution und die verhängnisvollen Außenbedingungen anrennt:

Gestern beim herauffahren mit dem grossen Auto-omnibus schnürte aber zum ersten Mal seit 8 Tagen, steigendes Barometer – also man etwas hoffen. Heute aber hängen den ganzen Tag die Wolken, dass man in der Mitte des Zimmers nicht lesen kann, und das Barometer fällt seit der Früh constant! Dass die Dinge, die Abhängigkeit meines Gedankens von der Produktion von meinen Nerven, meiner Nerven von dem Licht und der Temperatursbeschaffenheit und dazu dieses Teufelswetter in unserm Himmel, die sind schon um die Wand hinaufzulaufen. Ein anderer Mensch, doch seinen Beruf, der ihn ärgert und das Wetter, das ihn ärgert, ja ertraut – aber bei mir ist das in einer so unerträglichen Weise miteinander flochten!¹⁴⁸

Von der Verflechtung der Befindlichkeit mit den natürlichen Außenbedingungen spricht auch Gabriel im »Gespräch über Gedichte«, »

Hofmannsthal 22. Oktober 1928 an Rudolf Alexander Schröder (Die Neue Rundschau 65. Jg. [1954], S. 388).

¹⁴⁸ FDH Frankfurt a.M. (Abschrift) – Unscheinbarer, aber nicht weniger faszinierender Auf und Ab in Aufzeichnungen Gerty von Hofmannsthals aus der gemeinsamen Sizilienreise im Februar 1927. Mit dem Ethos einer Krankenschwester notiert sie täglich die aktuellen Umweltbedingungen sowie die jeweils korrespondierende Befindlichkeit ihres Mannes (Depositum der Erben Hofmannsthals, FDH Frankfurt).

»Freitag 11	Ankunft Palermo
Samstag 12	Fahrt vormittag gegessen Restaurant nachher Hugo <i>nicht wohl</i> . kalt Mahnung (Magen)
Sonntag 13	Sonnig Fahrt vorm. Favoriten nachm. Sgrea sehr schön. Hugo wohl
Montag 14	in der Stadt, nachm. Sgria wärmer, s[ehr] schön. abends Oper. Hugo wohl
Dienstag 15	Abreise Hugo sehr wohl Ankunft Grgenti, Enttäuschung Zimmer
Mittwoch 16	Erstaunlich warm, schönste Luft Landsch. herrlich, ganz heisse Tempel. Nachm. Sonne. Hugo wohl [...] wolfig kühler Wind Sturm Regen in d. Nacht
Samstag 19	ganz schlecht, Regen Ankunft Taormina keine Unterkunft etc.
Sonntag 20	kalt, klar, übersiedelt in schönes Zimmer ganzen Tag im Frühstück
Montag 21	Mahnung Schneewind
Dienstag 22.	Leicht sirocal sehr warm 23° Sonne abends leichte Bewölkung.
Mittwoch 23	Leichter Dunst aber sonnig sehr warm nachm. leichte Bewölkung Mahnung Sirocco.«

geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren«, heißt es dort, sei- en »in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit ei- ner Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch«.¹⁴⁹ In der Folge weist er jedoch nur auf die »Aufschwünge«, die »Sehn- sucht« und die »Trunkenheiten« hin, die von den natürlichen Ge- gebenheiten ausgehen. Die Qual, die sie namentlich dem schöpferischen Individuum zuweilen bereiten, verschweigt er. Doch sind sie beides zugleich: Quelle intensiven Glücks und Quelle quälender Abhängig- keit. Wenn Hofmannsthal am 26. April 1904 vom Semmering an den Vater schreibt: »Meine Leidenschaft für die Natur ist eigentlich meine einzige, und ich fühle, daß sie mit den Jahren immer stärker wird«,¹⁵⁰ so bringt er diese Doppeldeutigkeit damit zum Ausdruck.

Dieser gesteigerten Sensibilität für atmosphärische Veränderungen entspricht ein Differenzierungsvermögen, das seinesgleichen sucht. Von seinen Eltern hat Hofmannsthal gelernt, sich selbst mit höchster Aufmerksamkeit zu beobachten und seine Befindlichkeit so präzise wie möglich zu artikulieren.¹⁵¹ Beständig analysiert er seine Gefühle und setzt sie zur Wetterlage und zur Eigenart der umgebenden Land-

¹⁴⁹ Vgl. oben, S. 236.

¹⁵⁰ B II, S. 144. Hofmannsthal schreibt diesen Brief einen Monat nach dem Tod seiner Mutter. Er fühlt sich auf dem Semmering »ausnehmend wohl« und ist in der Einsamkeit zuweilen »unglaublich glücklich«. Er gibt dem Vater damit zu verstehen, daß nach dem Tod der Mutter, mit der ihn eine Symbiose verband, die sich enger und quälender kaum denken läßt, ihm nur noch eine symbiotische Beziehung wirklich wichtig ist: die Beziehung zur Natur. Vgl. hierzu u.a. B II, S. 233, sowie Rudolf Borchardts Aufsatz »Hofmannsthals Lehrjahre« von 1930 (in: Ders.: Prosa I. Stuttgart 1957, S. 136–162, hier S. 138): »Auf sei- ne [Hofmannsthals, K.H.] Gemütslage hat die junge und die älter werdende Mutter tief eingewirkt. [...] Der Vater wirkte mehr durch Erziehung und als Vorbild auf die jugendli- che Masse ein. Diese Erziehung wurde schon in den ersten Jahren des ganz ungewöhnli- chen, aufregenden Kindes für das Elternpaar zu einer fast sakralen Lebensaufgabe, der mit der innigsten und peinlichsten Sorgfalt alle Kräfte, alle Erwägungen, alle Maßnah- men sich unterordneten.«

¹⁵¹ Der Briefwechsel mit den Eltern gewährt in diese Zusammenhänge Einblick. Es soll übrigens nicht in Abrede gestellt werden, daß die Sensibilität gegenüber atmosphärischen Schwankungen im Gespräch der Familie Hofmannsthal eine Funktion erfüllt, die Funktion nämlich, Freiräume der Unverfügbarkeit zu schaffen, in denen die Forderung nach totaler, ausschließlicher Verbindlichkeit gegenüber den Familienmitgliedern für einen gewissen Zeitraum ausgesetzt werden kann, ohne die Forderung selbst hinterfragen zu müssen. Da- mit ist jedoch *nicht* gesagt, daß die Sensibilität gegenüber den natürlichen Phänomenen nur strategisch vorgeschrützt ist.

schaft in Bezug. So ordnet er seine sprunghafte Befindlichkeit damit zugleich auch seine künstlerische Produktivität in einen Zusammenhang ein, den er nicht selbst zu verantworten hat.¹⁵²

Die Erfahrung, daß Kreativität eine bestimmte Befindlichkeit aussetzt, der das schöpferische Subjekt nur bedingt Herr zu vermag, ist so alt wie die Dichtung selbst.¹⁵³ Der produktive Zug bedarf einer Intensität, die durch Wissen, Erfahrung und Willen nicht zu erreichen ist. Es muß etwas hinzutreten, das den Künstler (zumindest phasenweise) ergreift und mitreißt. Diesen unverfügbaren Zug des Schöpferischen bringt in der Antike der Mythos der Muse zum Ausdruck, unter deren Diktat die Dichter und Rhapsoden ihre Persönlichkeit preisgeben, um ausschließlich Medium der Gestaltung zu werden.¹⁵⁴ In späteren Zeiten, in denen der Anruf außerhalb von Instanzen ohne Erwiderung bleibt, das Problem der Inspiration weiter fortbesteht, müssen neue Antworten gefunden werden. Eine wichtige Stellung nehmen nun die vielfältigen Stimulanzien ein, die das Schreiben ermöglichen sollen und häufig selbst wieder mythische Qualität annehmen.¹⁵⁵ Für Hofmannsthal kommt die gezielte M

¹⁵² Dieses Motiv findet sich noch in Wolfgang Hildesheimers Roman »Mythos« (Frankfurt a.M. 1973). Dort reagiert der Erzähler auf den Titel von F.C. Delius' »Heldentum« (vgl. Anm. 79) mit den Worten: »Der Held und sein Wetter, nicht schlecht, ich kenne mich zu diesem Heldenamt; das einzige Heldenamt, zu dem ich mich bekannt habe, ist mein Wetter, wenn auch meist unfreiwillig, meist hält es zu mir. Es nimmt einen Teil der Schuld an meinem Versagen ab, es hält her, ich brauche es.« (Ebd., S. 11).

¹⁵³ Vgl. Eike Barmeyer: Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie. In: Axel Gellhaus (Hg.): *Die Generationen der Dichter. Zur Entwicklung der Dichtkunst im 20. Jahrhundert*. Tübingen 1968, ferner Nikolaus Lohse: Dichterische Inspiration? Überlegungen zu einem alten Problem und zur Frage der Entstehung von Texten. In: Axel Gellhaus (Hg.): *Die Generationen der Dichter. Modelle und Analysen*. Würzburg 1994, S. 287–309.

¹⁵⁴ In seinem Dialog »Ion« vergleicht Platon die Dichter bekanntlich mit den ehemals tanzenden Korybanten, da diese wie jene sich der »Harmonie« und dem »Rhythmus« unterließen, also leiblichen Regungen, die von der Muse gestiftet werden: »Ebenso auch zuerst die Muse selbst Begeisterte [...] Denn alle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte ebenso die rechten Liederdiichter, und so wenig die, welche vom tanzenden Wahnsinn gefallen sind, mit vernünftigem Bewußtsein tanzen, so dichten auch die Liederdiichter bei vernünftigem Bewußtsein, sondern wenn sie von Harmonie und Rhythmus ergriffen sind, und in der Harmonie und Rhythmus der Stimmung ergriffen, und in der Inspiration und Stimmung« (S. 124ff.) und »Inspiration als rhythmischer Aufbruch« (132).

¹⁵⁵ Vgl. Vom Schreiben 3. Stimulanzien oder Wie sich zum Schreiben bringen. Beiträge von Petra Plättner. Marbach a.N. 1995 (Marbacher Magazin 72).

lation der Befindlichkeit durch Reizmittel allerdings nicht in Frage.¹⁵⁶ Gegenüber Pannwitz äußert er einmal, er sei »völlig abhängig von der Inspiration«, und er fügt hinzu: »Es muß alles hingenommen werden, wies kommt.«¹⁵⁷ Es bleibt also nur die Möglichkeit, genau nachzuspüren, wie Wetter und Landschaft die Gefühle modellieren und im übrigen einer strengen Diätetik zu folgen, um in möglichst guter Verfassung zu sein, wenn die ersehnten günstigen Bedingungen endlich eintreten.

Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten ist zugleich eine Phänomenologie der Befindlichkeit und der Ausgangspunkt seiner Theorie des Schöpferischen. Sie hat die Aufgabe, die Unverfügbarkeit von Phantasie und Sprachmächtigkeit soweit wie möglich in ein geregeltes Leben integrieren. Zugleich stellt sie den Be stand an Erfahrung, aus dem Hofmannsthals Werk schöpft.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Wie das Beispiel des »Wilhelm Meister« (vgl. oben, S. 247) jedoch zeigt, rechnet Hofmannsthal durchaus mit der Wirkung seiner *Lektüre* auf sein Befinden. Vgl. auch Hofmannsthals Bemerkung gegenüber Schnitzler am 4. August 1892, »Worte und Dialogstellen« dienten ihm bei der Arbeit »als Parfümflaschen, als Stimmungs-Accumulatoren und -Condensatoren« (BW Schnitzler, S. 26).

¹⁵⁷ BW Pannwitz, S. 222 (Brief vom 5. Mai 1918).

¹⁵⁸ Manfred Hoppes (vorbildlich belegtes) Diktum »Wahr und seiend war für Hofmannsthal, was ihm geformt durch die Kunst entgegentrat. Kunst ist das Material der Kunst«, das sich in ähnlicher Form auch bei vielen anderen Autoren findet, bedarf demnach zumindest der Ergänzung. (Ders.: »Der Kaiser und die Hexe«. Eduard von Bülow's Novellenbuch als Quellenwerk für Hugo von Hofmannsthal. In: DVjs 1988, Heft 4, S. 622–668, hier S. 625).

Jörg Schuster

»Der Burg zerstörtes Wappen« – Historismus und Modernität in Conrad Ferdinand Meyers Lyrik

»Stigma des neunzehnten Jahrhunderts« oder
»Hermes der Jahrhundertwende«?

Spätestens seit den Untersuchungen von Heinrich Henel¹ besteht in der literaturwissenschaftlichen Forschung weitgehend Einigkeit darüber, dem lyrischen Œuvre C. F. Meyers einen festen Platz in der Vorgeschichte der literarischen Moderne zuzuweisen. Die Neigung zum Statischen, der Duktus distanziert-objektivierenden Sprechens und die tendenzielle Verselbständigung der Form lassen in den Augen der meisten Interpreten zumindest einen Teil dieser in ersten Fassungen seit 1860 entstandenen Gedichte als Vorwegnahme der symbolistischen Lyrik Georges, Hofmannsthals oder Rilkes erscheinen – Bernhard Böschenstein apostrophiert Meyer daher gar als »Hermes der Jahrhundertwende«.²

Dieser emphatische Modernitätsbefund bringt freilich Probleme mit sich. So wurde zum einen die Frage, wie die Symbolismus-Vorläuferschaft Meyers zu erklären, zu verstehen sei, bislang entweder gar nicht oder – in der älteren Forschung – nur höchst inadäquat beantwortet durch den anachronistischen Hinweis auf einen im 19. Jahrhundert angeblich stattfindenden Übergang von der Erlebnislyrik zum Symbolismus, der sich auch in Meyers Lyrik manifestiere.³ Zum

¹ Vgl. Heinrich Henel, *The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer*. Madison 1954; ders., Nachwort. In: *Gedichte Conrad Ferdinand Meyers. Wege ihrer Vollendung*. Tübingen 1962, S. 137–160; ders., *Erlebnisdichtung und Symbolismus*. In: DVjs 32, 1958, S. 71–98, wieder in: *Zur Lyrik-Diskussion*. Hg. von Reinhold Grimm. Darmstadt 1966, S. 218–254.

² Bernhard Böschenstein, Arbeit am modernen Meyer-Bild: George und Hofmannsthal als Richter seiner Lyrik. In: *Jahresbericht der Gottfried-Keller-Gesellschaft* 53, 1985, S. 3–17, hier S. 15.

³ Für ältere Positionen der Forschung vgl. neben Henel vor allem Emil Staiger, *Das Spätboot. Zu Conrad Ferdinand Meyers Lyrik*. In: Ders., *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich 1955, S. 239–273; ferner Beatrice Sandberg-Braun, *Wege zum Symbolismus. Zur Entstehungsgeschichte dreier Gedichte Conrad*

anderen erwächst aus der literaturwissenschaftlichen Fixierung Meyers Modernität die Gefahr, das lyrische Gesamtwerk dieses Autors aus dem Blick zu verlieren. So häufig interpretierte⁴ avancierte Texte wie »Der römische Brunnen«, »Auf dem Canal grande wenflug« oder »Das Ende des Festes« stellen nämlich nur einen Teil von Meyers lyrischem Schaffen dar, einen weitaus breiteren Raum nehmen dagegen Gedichte ein, die sich als historisch-historische Szenerien, als poetische Historienmalereien beschreiben lassen. Um dem Korpus der Meyerschen Gedichte wie ihrem literaturhistorischen Ort gerecht zu werden, scheint es daher angemessen, einmal gründlich danach zu fragen, wie etwa ein Gedicht wie »Springquelle«

Ferdinand Meyers. Zürich 1969. Wesentlich differenzierter, aber immer noch an den Kategorien »Subjektivität« und »Erlebnis« orientiert sind die Fassungsvergleiche des Herausgebers der historisch-kritischen Ausgabe von Meyers Werken, Hans Zeller (Modell für den Strukturwandels in C. F. Meyers Lyrik. In: Modelle des literarischen Strukturwandels. Von Michael Titzmann. Tübingen 1991, S. 129–147). Fragwürdig erscheint die bei der Entwicklung von der Erlebnislyrik zum Symbolismus bei Zeller allein schon dadurch, dass er die Tilgung des »ich« gerade an einem nicht einmal in seiner letzten Fassung bestehenden »modernen« ammutenden Gedicht wie »Zwei Segel« demonstriert, während er in Bezug auf Meyers »Römischen Brunnen« konstatieren muss, »dass die 1., früheste Phase [...] die gleiche abstrakte oder absolute Struktur zeigt wie die definitive Fassung.« (ebd.). Gegen die traditionelle Forschungstendenz spricht aber, wie Günter Häntzschel in seinen Untersuchungen zum literarhistorischen Ort von Conrad Ferdinand Meyers Lyrik. Meyer entstammt aus der lyrischen Praxis der Restaurationsepoke und seine individuelle Werkentwicklung. In: Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Alberto Martino. Tübingen 1977, S. 355–369) gezeigt hat, dass in jedem Fall die wenig exakte Bestimmung des literaturgeschichtlichen Orts von Meyers Lyrik, die sie in den können, die bekanntlich primär an den frühen Gedichten Goethes entwickelten Kategorien »Subjektivität« und »Erlebnis« nicht als adäquate Kategorien für die Beschreibung von Meyers Lyrik fungieren, da das Erlebnisgedicht spätestens seit dem Biedermeier als »wie eine Art Rollenlied als Einkleideform benutzt« (ebd., S. 356) wird und sich in den Gedichten daher wie bereits die Literatur der Restaurationsepoke »gerade nicht durch Aussprache und Symbolhaftigkeit« (ebd., S. 357) im Sinne des späten 18. Jahrhunderts unterscheiden. Nicht mit dem Blick auf das zeitlich unmittelbar vorausgehende Biedermeier sondern auf die ungefähr gleichzeitige Dichtung der Gründerzeit fordert auch Marianne Burkhard eine breitere literaturhistorische Materialbasis, um die Frage nach der Identität von Meyers Lyrik entscheiden zu können. (Vgl. Marianne Burkhard, Conrad Ferdinand Meyers Stil – Gründerzeit und Symbolismus. In: Jahrbuch für Internationale Romanistik 2, 1976, S. 269–275.) Eine umfassende, das gesamte lyrische Œuvre Meyers genössischen Kontext untersuchende Arbeit steht bislang aber noch aus.

⁴ Vgl. Ulrich Henry Gerlach, Conrad Ferdinand Meyer. Bibliographie. Tübingen 1994, S. 209–245.

Vorstufe zum »Römischen Brunnen«, die sich schon in der ersten Fassung von 1860 als reines Formkunstwerk beschreiben lässt, in Meyers unveröffentlichter Sammlung »Bilder und Balladen von Ulrich Meister« neben einer Ballade stehen kann, die mit den Versen beginnt:

Die Ritter ziehn den Berg hinan
Mit trotziger Geberde,
Sie sind so köstlich angethan
Und reiten edle Pferde [...]⁵.

Der erste und bis heute auch beinahe einzige, der dieses Dilemma, das Nebeneinander von historistischen und präsymbolistischen Elementen im Werk C. F. Meyers, erkannt hat, war Hugo von Hofmannsthal. In der Lyrik des zwei Generationen älteren Meyer, so Hofmannsthal in seinem 1925 veröffentlichten Aufsatz »C. F. Meyers Gedichte«, trete der »zwiespältige [...] Begriff des Historisch-Malerischen«⁶ zutage, »das Stigma des neunzehnten Jahrhunderts«.⁷ Das Urteil über das »steife [...] Getümmel«⁸ in Meyers historisch-heroischer Poesie ist verheerend:

Ein starker Band, gegen vierhundert Seiten; zweihundertundsechzig Gedichte [...]; Ketzer, Gaukler, Mönche und Landsknechte, sterbende Borgias, Cromwells, Colignys; Medusen, Karyatiden, Bacchantinnen, Druiden, Purpurnäntel, Bahrtücher; Hochgerichte, Tempel, Klostergänge; zweizeilige Strophen, dreizeilige, vierzeilige, achtzeilige, zehnzeilige; heroische Landschaften mit und ohne Staffage; Anekdoten aus der Chronik zum lebenden Bild gestellt, – Wämser und Harnische, aus denen Stimmen reden, – welche [sic!] eine beschwerende, fast peinliche Begegnung: das halbgestorbene Jahrhundert haucht uns an; die Welt des gebildeten, alles an sich raffenden Bürgers entfaltet ihre Schrecknisse; ein etwas, dem wir nicht völlig entflohen sind, nicht unversehrt entfliehen werden, umgibt uns mit gespenstischer Halblebendigkeit; wir sind eingeklemmt zwischen Tod und Leben, wie in einen übeln Traum, und möchten aufwachen.⁹

In solch harten Formulierungen kommt das Leiden am historistischen Erbe des 19. Jahrhunderts fast noch deutlicher zum Ausdruck als in

⁵ »Die Wolfenschesse«. Zitiert wird nach: Conrad Ferdinand Meyer, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch. Bern 1958ff., hier Bd. 6, S. 59, V. 1–4.

⁶ Hugo von Hofmannsthal, C. F. Meyers Gedichte. In: GW RA III, S. 59.

⁷ Ebd., S. 60.

⁸ Ebd., S. 61.

⁹ Ebd., S. 61f.

der berühmten Schilderung des »feinfühligen, eklektischen Hunderts« der »Möbelpoesie«, die Hofmannsthal bereits 1895 in seinem »D'Annunzio«-Essay lieferte.¹⁰ Interessant ist nun aber die schriftliche These, die direkt an den eben zitierten Abschnitt anschließt:

Aber dennoch: diese fast zweihundert Gedichte, die keine Pietät an sich haben, ein Etwas wohnt in ihnen, ein Etwas haucht über sie, ein Etwas blitzt da und dort und immer wieder auf, schwer zu benennen, unmöglich zu erkennen.¹¹

Dieses numinose »Etwas« ist laut Hofmannsthal der Grund dafür, dass sich unter Meyers Gedichten doch »zwölf oder fünfzehn« finden, die dem höchsten Rang sich nähern, und sieben oder acht, die ihm entsprechen.¹² Was diese Texte auszeichne, sei das durch »eine gesetzlose, melodische Trauer, eine finstere Kühnheit, der jeder Klang unterworfen gehorcht«,¹³ ermöglichte Aussprechen des »Unmögliches[n], [...] so unheimlich Widersprechende[n]«.¹⁴ Damit treten *neben* den Befund der Autoren, die die »Historisch-Malerischen« Beschreibungen, die ebenso wie Hofmannsthals eigene Lyrik zutreffen, Beschreibungen aus kontinuierlichem Munde, in deren Licht Meyer tatsächlich als »Hermes der zweihundertwende« erscheinen muß.

Historismus und literarische Moderne

Wie lässt sich nun das Miteinander von »Historisch-Malerischer Poesie« und auf die Literatur der Jahrhundertwende vorausdeutende Poesie des »Unmöglichen« andererseits erklären – stehen hier fällig gelungene neben weniger gelungenen Gedichten, oder schen den beiden in Hofmannsthals Essay genannten Aspekten Meyers lyrischem Schaffen ein innerer Zusammenhang festzuhalten? Eine Antwort findet sich möglicherweise, wenn man die Lyrik aus dem Blickwinkel des Zusammenhangs zwischen Historismus und Lexemisolation und literarischer Moderne betrachtet, wie ihn Hofmannsthal in seinem Essay für Meyers Gedichte vorschlägt.

¹⁰ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio. In: GW RA I, S. 174f.

¹¹ GW RA III, S. 62.

¹² Ebd., S. 63.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 64.

hart Wunberg und andere in verschiedenen neueren Publikationen expliziert haben.¹⁵ Ausgangspunkt dieses Forschungsansatzes ist die zumindest partielle Unverständlichkeit der modernen Literatur vom Symbolismus und Expressionismus bis hin etwa zur Lyrik Celans. Die für die Literatur der Moderne festgestellte Reduktion aufs Formale, auf die Materialität der Sprache wird dabei nicht einfach als kulturelles Krisensymptom gedeutet; vielmehr verweisen die Autoren, um den genannten Befund historisch zu erklären, sehr präzise auf *ein* bestimmtes kulturelles Phänomen, den positivistischen Historismus des 19. Jahrhunderts. Die dort – in der Wissenschaftsprosa ebenso wie im historischen Roman – beispielsweise an Katalog- und Reihungsverfahren ablesbare Isolation und Autonomisierung der einzelnen historischen Fakten und Daten, die für sich genommen nichts mehr bedeuten, sei, so die These, mutatis mutandis als Verselbständigung der Lexeme und anderer formaler Elemente in der Literatur der Jahrhundertwende zu beobachten. Diese »Reduktion auf die Form«,¹⁶ dieses »Relativ-Werden von Bedeutungen und Werten besagt [aber] nicht, daß sie überhaupt nichts mehr bedeuten; besagt vielmehr, daß sie etwas anderes, möglicherweise *alles* andere bedeuten können.«¹⁷ Resultat hiervon ist die Unverbindlichkeit der Bedeutungen in einem literarischen Text und also dessen Unverständlichkeit.

Die beschriebene Tendenz zur Verselbständigung der Teile war schon den Zeitgenossen nicht unbekannt. Friedrich Nietzsche etwa beschreibt diesen Prozeß der Partikularisierung bereits 1888 im »Fall Wagner« als ein unverkennbares Symptom der Décadence:

Womit kennzeichnet sich jede *litterarische* décadence? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der décadence: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, »Freiheit des In-

¹⁵ Vgl. Gotthart Wunberg, Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne. In: HJb 1, 1993, S. 309–350; ders., Historismus, Lexemautonomie und Fin de siècle. Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Arcadia 30, 1995, S. 31–61; Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg, Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996.

¹⁶ Wunberg, Historismus, Lexemautonomie (Anm. 15), S. 59.

¹⁷ Ebd., S. 60; Hervorhebung im Original gesperrt.

dividuum», moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie »gleiche Rechte für Alle«. [...] Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.¹⁸

Isolation und Autonomisierung scheinen somit in der Tat zutreffende Charakteristika für die Literatur der Décadence zu sein. Würde aber die Herleitung moderner autonomer Formkunstwerke auf den Geist des positivistischen Historismus betrifft, so ergibt sich traurig die Plausibilität ein methodisches Problem. Denn Phänomene wie die Formenfülle, Katalogverfahren und Reihungsstil finden sich in der einen oder anderen Art von Texten, in der Wissenschaftsprosa der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und im historischen Roman, ebenso in Werken wie Flauberts »Salammbô« und »Bouvard et Pécuchet« oder in Huysmans »A Rebours«.¹⁹ Die Reduktion des sprachlichen Materials auf die Formale sowie die durch diese Entsemantisierung möglich werden Evokation beliebiger neuer Bedeutungen finden sich dagegen ebenfalls in anderen Sorte von Texten, etwa in der Lyrik oder in »unverstehbaren« Prosatexten der Moderne um und nach 1900.²⁰

C. F. Meyer erscheint in diesem Zusammenhang geradezu als »missing link«, da sich hier nicht nur im Œuvre eines Autors, sondern sogar in einem einzelnen Werk, der Gedichtsammlung von 1896, eine zwischen einem historistisch verfahrende, zum anderen aber auch zur Verständigung der Form tendierende Texte finden. Umgekehrt

¹⁸ Friedrich Nietzsche, Der Fall Wagner. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 9–10, Hervorhebungen im Original gesperrt.

¹⁹ Vgl. dazu die entsprechenden Abschnitte in: Baßler u.a., Historismus und literarische Moderne (Anm. 15).

²⁰ Vgl. dazu Moritz Baßler, Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit und Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Tübingen 1994, sowie wiederum die entsprechenden Abschnitte in Baßler u.a., Historismus und literarische Moderne (Anm. 15). Das Problem der Ableitbarkeit moderner literarischer Texte aus Verfahren des Historismus wird natürlich von den Verfassern selbst reflektiert: »Aber die These war natürlich mißverstanden, legte man sie dahingehend aus, die Einzelfakten der positivistischen Geschichtswissenschaft seien *dasselbe* wie die autonomen Lexeme in der Literatur. Die literarische Moderne könnte darum genetisch aus historistischen oder positivistischen Theorien abgeleitet werden.« (Baßler u.a., Historismus und literarische Moderne (Anm. 6f., Hervorhebung dort) Folglich bleibt dieses »Phänomen von Interdiskursivität« (Hervorhebung dort) der Bereitschaft des Lesers überlassen, der Evidenz des autonomen Zusammenhangs zu vertrauen.

eine am Zusammenhang von Historismus und literarischer Moderne orientierte Untersuchung, vermag also eine Analyse der historistischen Verfahren in Meyers bislang wenig beachteten geschichtlichen und mythologischen Gedichten vielleicht ein neues Licht auch auf seine präsymbolistische Lyrik zu werfen. Wenn das historistisch beliebige Anhäufen von Fakten tatsächlich zu einer Entsemantisierung, zu einer Bedeutungsentleerung führt, so ließe sich das »Moderne«, »das Unmögliche, das schlechthin Widersprechende« in Meyers Lyrik geradezu herleiten aus dem »Zuviel« des historistischen »Getümmels«, aus den wuchernden Versatzstücken der »Welt des gebildeten, alles an sich raffenden Bürgers«. In diese Richtung weisen die folgenden Analysen einiger Meyerscher Gedichte.

Der poetologische Aspekt der Ruinen-Poesie: »Die Zwingburg«

Das Gedicht »Die Zwingburg«²¹ ist weder ein Beispiel für historische Dichtung im engeren Sinne, noch gehört es mit seiner etwas verschrobenen Bildlichkeit zu den gelungeneren Gedichten Meyers. Dennoch ist es – aufgrund seiner immanenten poetologischen Aussage – von zentraler Bedeutung für Meyers lyrisches Werk. Immerhin wird hier thematisiert, was Inhalt so vieler Gedichte Meyers ist, denn wie die historisch-heroischen Gedichte und Balladen, so verweisen auch die Ruinen und Trümmer der »Zwingburg« auf einstige historische Größe. Reflektiert wird hier aber zugleich die Bewahrungsleistung der Poesie, genauer: das Problem, wie Geschichte in Dichtung aufgehoben werden kann. Damit steht »Die Zwingburg« freilich nicht alleine – solche immanente Poetologie findet sich häufig, wenn Meyer verfallene, von der Natur zurückeroberete historische Bauten schildert.

In »Alte Schrift« etwa sinniert das lyrische Ich beim Besteigen eines verfallenen Turmes über die dort bereits vor langer Zeit in die Mauern geritzten Verse und Sprüche:

Die den Blick ins Weite dort gerichtet,
Ihre Wanderstäbe sind vernichtet,
Ihre leichten Mäntel sind verstoben,
Ihre Sprüche blieben aufgehoben.²²

²¹ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 151.

²² Ebd., S. 143, V. 9–12.

Aufgehoben sind die alten Sprüche aber auch in Meyers Gedicht, und zwar ganz konkret dadurch, daß sie dort über mehrere Strophen hinweg zitiert werden. Diese signifikante Verdopplung der Schnörkel weist deutlich auf die Bewahrungsleistung der eigenen Dichtung hin.

Eine ähnliche poetologische Konstellation findet sich in einem anderen Ruinengedicht, in »Die alte Brücke«. Hier wird eine Brücke schildert, die langsam verfällt und von der Natur zurückerobert wird, und deren nostalgischer Reiz noch dadurch erhöht ist, daß sie einer neuen, nun dem Verkehr dienenden Brücke überragt wird. Dies geschieht sich durch die deutliche Antithese zwischen dem geschäftigen Verkehr »oben« und der von Pflanzen überwucherten Idylle »unten« auf der unterirdischen Ebene. Die dargestellte Topographie ist auch von poetologischer Relevanz. Die Brücke, die auf der alten Brücke erweist sich nämlich zugleich als *poetischer Raum*.²³ Die wichtigen Begebenheiten aus der abendländischen Geschichte, die sich einst auf dieser Brücke abspielten – neben dem germanischen Kaiser nutzten auch der aus Schillers »Wilhelm Tell« bekannte Herzog Johannes Parricida sowie die Pest einschleppende Seuche Meyers Brücke auf dem Weg aus dem germanischen Norddeutschland nach Rom oder umgekehrt –, diese für Meyer obligatorischen Elemente der großen Historie also sind eben gerade nicht versunken, »vorbeigegangen ohne Spur«,²⁴ wie es in der letzten Strophe heißt. Die Szenenfolge zum einen Meyers Gedicht »Die Alte Brücke«, das diese historischen Ereignisse als Szenenfolge in mehreren Strophen präsentiert; genauso als Allegorie dieser poetischen Bewahrung fungiert aber zum anderen die innerhalb des Gedichts dargestellte »alte Brücke« selbst, da sie in dem sie umgebenden Naturraum eine weitere Spur der Geschichte findet. Wurde die Aufbewahrungsleistung der Dichtung in der Schrift »Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795« hinuntergeschrieben, Sprüche poetologisch reflektiert, so geschieht dies in »Die alte Brücke« paradoxe Weise gerade durch den flüchtigsten Bereich der Wahrnehmung, durch das Akustische:

²³ Auf den poetischen Reiz der Rückeroberung der Zivilisation durch die Natur und die Kultur weist unter anderem bereits Schiller in seiner Beschreibung des englischen Gartens von Kew hin. Vgl. Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 12. Vermischte Schriften. Hg. von Herbert Meyer. Berlin 1958, S. 285–292.

²⁴ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 123, V. 25.

Das Carmen, das der Schüler sang,
Träumt noch im Felsenwiederklang,
Gewieher und Drommetenhall
Träumt und verdröhnt im Wogenschwall.²⁵

Im poetischen »Nebel«,²⁶ der in Meyers RuinenSzene herrscht, hallt das alte »Carmen« nach – dieses Echo ist freilich so unrealistisch, daß es sich wiederum deutlich als Leistung des Gedichts zu verstehen gibt. Jedenfalls aber ist der Geschichtsraum der »alten Brücke« zugleich ein Geschichtstraum (»Und statt des Lebens geht der Traum«²⁷), in dem die imaginierte Vorzeit poetisiert und ästhetisiert ist. Gerade die verfallene Brücke setzt die historisch-poetische Einbildungskraft frei, während sich das gegenwärtige Leben auf der neuen Brücke der Poetisierung zu verweigern scheint.

Auf scheinbar unfreiwillig komische Art und Weise nun wiederholt sich dieses Thema in der »Zwingburg«.²⁸ Dieses Gedicht ist aber nicht einfach mißlungen – gerade der Bildbruch in der letzten Strophe birgt nämlich, wie zu sehen sein wird, poetologische Brisanz in sich. Den Gedichten »Alte Schrift« und »Die alte Brücke« vergleichbar, schildern die ersten Strophen in mehreren Einzelbildern, wie die Natur die verfallene Burg zurückerober; dabei wird in den einzelnen Strophen jeweils zunächst eine die vergangene Größe der Burg illustrierende Szene geschildert, der dann antithetisch ein Bild des aktuellen »Naturzustands« gegenübergestellt wird – so beispielsweise in der zweiten Strophe:

Wo durch das tiefgewölbte Tor
Die zornige Fehde schritt hervor
Und ließ die Hörner schmettern,
Da hat sich, duftig eingeengt,
Ein Zicklein ans Gesträuch gehängt
Und nascht von jungen Blättern.²⁹

²⁵ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 122, V. 13–16.

²⁶ Ebd., V. 7.

²⁷ Ebd., V. 11.

²⁸ Häntzschel deutet die Komik dieses Gedichts nicht zu Unrecht als eine »Ironisierung der abgewirtschafteten Ruinen-Poesie« des 19. Jahrhunderts; Häntzschel (Anm. 3), S. 369.

²⁹ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 151, V. 7–12.

Die vierte Strophe weist exakt die gleiche »wo«-»da«-Konstruktion (jeweils im ersten und vierten Vers) auf wie die zweite, und auch die dritte Strophe ist durch die Anapher »wo« eng mit den beiden umrahmenden Strophen verbunden. Es entsteht so der Eindruck, als würden einander völlig gleichartige Aussagen zu einem kohärenten Ganzen verwoben. Tatsächlich scheint die vierte (und zugleich letzte) Strophe völlig mit der eben zitierten zweiten zu harmonieren:

Und wo den Teich vom Hügelhang
Herab die trotzge Feste zwang
Ein finster Bild zu spiegeln,
Da rudert, von der Flut benetzt,
Der Burg zerstörtes Wappen jetzt:
Ein Schwan mit Silberflügeln.³⁰

Wie in der zweiten Strophe die kriegerischen Attribute der Vergangenheit (»Fehde«, »Hörner«) und die bukolische Idylle der Gegenwart mit dem weidenden »Zicklein«, so scheinen hier »die Feste« und der »Schwan mit Silberflügeln« einander gegenüberzustehen. Doch tatsächlich ergibt sich als Schlußpointe des Gedichts etwas völlig Anderes, es vollzieht sich ein poetologischer Sprung: was nicht mehr geschildert, wie ein realistisches Element der Vergangenheit in einen ebenso realistischen »Naturzustand« der Gegenwart übergeht. Daß der heraldisch-allegorische Schwan aus dem Wappen nun als lebendiger Schwan auf dem Burgticch »rudert«, bedeutet viel mehr das Einbrechen eines deutlich als literarische Fiktion verstellten Verfahrens in die bisherige realistische Schilderung. Der Sprung des Schwans aus dem Wappen – aus »der Burg zerstörtes Wappen« – ist zugleich ein Sprung der Fiktion aus dem realistischen Gemälde.

Was in dieser »wo«-»da«-Konstruktion, in dieser merkwürdigen Gegenüberstellung von einstigem und jetzigem Zustand aber insbesondere miteinander konfrontiert wird, sind zwei radikal verschiedene Weisen mit Geschichte umzugehen, Geschichte zu »spiegeln«. Was sie vom Übergang von der Vergangenheit (»wo«) zur Gegenwart (»da«) unterscheidet, ändert, ist nichts anderes, als daß der Wasser-Spiegel des Teichs radezu »ästhetischen Widerstand« leistet, indem er die Burg nicht mehr

³⁰ Ebd., V. 19–24.

spiegelt. Während zunächst – entgegen realistischer Logik – die Burg aktiv den Teich »zwingt«, sie zu spiegeln – auch in diesem Sinne ist ironischerweise der Titel »Die Zwingburg« zu verstehen –, entledigt sich der Teich in der zweiten, die zerstörte Burg schildernden Hälfte der Strophe dieser Fron und wird in einer weiteren Figur der Inversion und der Steigerung selbst Träger von etwas Aktiv-Vitalem: dem rudernden Schwan mit »Silberflügeln«. Während das Motiv des Vogelflügels bei Meyer ohnehin häufig für poetische Produktivität steht,³¹ ist der Schwan hier durch seine »Silberflügel« zudem deutlich als Kunstprodukt charakterisiert. Poetologisch gewendet bedeutet dies: Das Gedicht verweigert gegenüber der ins Unbedeutende abgesunkenen Historie die Mimesis-Leistung, löst aber aus dem Material der Historie, aus dem »zerstörte[n] Wappen«, ein Motiv heraus und lässt es als »Schwan mit Silberflügeln« flattern. Das Wappen, das als Zeichen die Burg repräsentiert und also »spiegelt«, ist versehrt, der aus ihm herausgesprungene Schwan fungiert dafür nunmehr als autonomes poetisches Motiv. Der hier dargestellte Akt ist ein ironischer Akt der Befreiung: Das Gedicht befreit sich von dem Zwang, Ruinen, vergangene Historie mimetisch abzubilden und verwendet sie stattdessen als Steinbruch für ein poetisches Motiv. Für den Zusammenhang zwischen den historisch-heroischen Gedichten und der präsymbolistischen Lyrik C. F. Meyers ist diese poetologische Aussage von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

³¹ So etwa in der poetologischen Frage: »hast du Blut in deinen Schwingen?« im Gedicht »Möwenflug« (ebd., S. 190, V. 20; vgl. dazu auch Henel, The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer [Anm. 1], S. 81, S. 143 ff.). Auf verblüffende Weise wiederholt sich die in der »Zwingburg« zu beobachtende Engführung von verlorenen kriegerischen Attributen, zerbrochenem Spiegel und Flügel – man könnte sagen: von gescheiterter Heroismus, gescheiterter poetischer Mimesis und vielleicht gerade aus diesem Scheitern resultierender Vitalität – im Gedicht »Der geisteskranke Poet«, das Meyer 1892 in der Heilanstalt Königsfelden seinem Wärter diktierte: Der geisteskranke Poet, so heißt es dort, »hat verloren seine Schwerter und wird zum Spott einem jeden. / Doch unter Allem und Allen erweckt seine Seele Wohlgefallen, / Und selbst in den Stücken des zerbrochenen Spiegels / Sieht man das Flattern eines Flügels.« (Meyer, Sämtliche Werke [Anm. 5], Bd. 7, S. 319, V. 2–5; vgl. dazu Friedrich A. Kittler, Der Traum und die Rede. Eine Analyse der Kommunikationssituation Conrad Ferdinand Meyers. Bern, München 1977, S. 5 ff.)

Bevor wir der Frage nachgehen, wo in Meyers Texten denn wirklich der Schwan aus dem Wappen, sprich das isolierte Motiv, dem Historiengemälde, aus dem »Getümmel« der historistischen Malerei herausfällt, und was die Verselbständigung der Teile im Historismus springt, scheint es sinnvoll zu klären, welche Formen des Historismus sich in Meyers Gedichten generell feststellen lassen.³² Da spielsweise die historischen Balladen unter die Rubrik *historiographische Dichtkunst* fallen, bedarf keiner weiteren Erläuterung – sie entnahmen ihre Stoffe der Antike, dem Mittelalter, der Renaissance und der Neuzeit. Im Gegensatz aber etwa zu den Gedichten Schillers, denen historische oder mythologische Motive innerhalb einer schichtsphilosophischen Konzeption funktionalisiert sind – man denkt an »Die Götter Griechenlands« –, wird die Historienmalerei bei Meyers Gedichten zum Selbstzweck oder dient höchstens noch der Selbstversicherung des »alles an sich raffenden (Bildungs-)Bürgers«.

Die Spielart des *simulierenden Historismus*, also die Imitation historischer ästhetischer Verfahren, findet sich etwa im »Lutherlied«. Aufgrund des übereinstimmenden Metrums kann Luthers »Ein feste Burg ist unser Gott« problemlos in dieses Gedicht integriert werden. Umgekehrt: Der Vers »Ein feste Burg...« als Nukleus strahlt auf die ihm umgebenden Verse aus, er »zwingt« das Gedicht ins historische Kostüm des Knittelverses. In einer Art formaler Mimesis spiegelt das Gedicht auch durch seinen Stil die Zeit, aus der sein Stoff entnommen ist.

Die für den Zusammenhang von Historismus und literarischer Moderne wichtigste Frage ist die nach dem *technischen Historismus*. Eine Verfahren wie dem Anhäufen von Material und der Verselbständigung einzelner Teile.³³ Auffallend ist hier zunächst die

³² Ich folge hierbei der Einteilung, die Dirk Niefanger in seinem Artikel »Historismus« vornimmt (in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bremen 1996, Sp. 1410–1420).

³³ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 359–361.

³⁴ Das vielleicht prominenteste Verfahren des *technischen Historismus*, der historische *Katalog* im engeren Sinne, findet sich freilich nicht in Meyers Lyrik. Daß die Gedichte regelrecht dazu herausfordern, Kataloge aus ihnen zu exzerpieren, demonstriertmannsthals in der bereits zitierten Passage seines Meyer-Essays: »Ketzer, Gaukler, und Landsknechte, sterbende Borgias, Cromwells, Colignys; Medusen, Kai-

len historischen Gedichten Meyers zu beobachtende Häufung von Substantiven. Mit schöner Regelmäßigkeit finden sich in den bis zu 8-hebigen Versen jeweils drei Substantive, während andererseits oft bis zu drei aufeinanderfolgende Verse ohne Verb auskommen. Das Auftreten der obligatorischen drei Substantive pro Vers erscheint geradezu als Konstruktionsprinzip mancher historisch-heroischer Gedichte – die Substantive sind gewissermaßen die sprachlichen Ruinen, die Trümmer der Historienmalerei. Zu jenem »statischen Stil«, den bereits Heinrich Henel als konstitutiv für Meyers Lyrik ansieht, trägt in Gedichten wie etwa »Venedigs erster Tag« oder »Der Musensaal« neben der Substantivhäufung aber noch ein anderes Phänomen bei, die schlichte Aneinanderreihung und

Verselbständigung der Teile. Strophen und Verse sind in sich geschlossene Einheiten [...], und meist entspricht je ein Satz oder Satzteil einem Gedanken oder einer Vorstellung. Die Selbständigkeit der Teile bringt es mit sich, daß Verse und Strophen bei der Umarbeitung eines Gedichts fast nach Belieben vertauscht werden können [...], um einen neuen Zusammenhang oder Übergang herzustellen.³⁵

Diese Isolation und Verselbständigung der Teile kann nun aber, wie anhand der Genese des Gedichts »Der tote Achill« exemplarisch zu demonstrieren ist, in letzter Instanz sogar zur Entstehung neuer autonomer lyrischer Gebilde führen.

Wie von den meisten Gedichten C. F. Meyers, so liegen auch von diesem Text zahlreiche Fassungen vor.³⁶ Allein schon der Titel dieses Gedichts wechselte ständig: Zunächst hieß es »Der Leichenzug des Achilles«, dann »Die Fahrt nach Leuce«, »Achilles fährt nach Leuce«, »Die Fahrt des Achilles«, »Die Waffen des Achill« und schließlich »Der tote Achill«. Die Länge des Gedichts schwankt in den verschiedenen

Bacchantinnen, Druiden, Purpermäntel, Bahrtücher; Hochgerichte, Tempel, Klostergänge«. (GW RA III, S. 61f.)

³⁵ Henel, Nachwort (Anm. 1), S. 151. Der Befund des Statischen gilt freilich nicht für zu Recht kanonisierte historische Balladen wie etwa »Die Füße im Feuer« oder »Die Rose von Newport«. Hier ermöglicht es gerade die Konzentration auf *ein* Bild (statt der Aneinanderreihung vieler), Dynamik, Bewegung in die Szenerie zu bringen. Historische Ereignisse werden nicht kleinlich aufgelistet und nachbuchstabiert, das Gedicht schildert vielmehr *eine* Situation, *einen* charakteristischen Moment – Geschichte ist, wie in einem Fokus, im Gedicht konzentriert und aufgehoben.

³⁶ Vgl. Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 3, S. 272–314.

Überarbeitungsschichten zwischen 14 und 72 Versen, einscheint es gar in der Form eines Sonetts. Die für Meyers historische Lyrik typische Häufung von Substantiven und vor allem die Aneinanderreihung von Einzelbildern prägt auch den »Leichenzug des Achilles« – es ist daher kein Zufall, daß die mythologische Natur seit der elften Fassung des Gedichts als Beschreibung eines archaischen Sarkophagreliefs ausgegeben wird.³⁷

Entscheidend ist nun aber, daß die Bilder, die sich in den verschiedenen Fassungen dieses Gedichts finden, nicht nur potentiell einen Handlungskontext oder eine Verselbständigung aufweisen, sondern sich in den späteren Fassungen tatsächlich verselbständigen. Zwei Bilder lösen sich aus dem »Leichenzug des Achilles« heraus und bilden jeweils eigenständige Gedichte: »Der Gesang des Meeres«³⁸ und »Möwenflug«.³⁹ Das Gespräch zwischen den Wolken und dem Meer über den endlosen Kreislauf des Wassers – vom Meer in die Wolken, aus den Wolken als Regenwasser aufs Land, von dort ins Meer zurück – hatte in »Der Leichenzug des Achilles« noch die Funktion, die Rückkehr Achills ins Element seiner Mutter, der Meeresnymphe Thetis, zu illustrieren. In »Der Gesang des Meeres« steht die Aussage über den Kreislauf des Wassers dann für sich, losgelöst vom mythologischen Stoff, an den sie in den ersten Fassungen des Achill-Gedichts gebunden war. Ebenso funktioniert das Motiv der um die Felsen kreisenden Möwen zunächst als Anspielung auf die Toteninsel Leuce, die das Ziel von Achills letzter Reise ist: »...ße Vögel, welche nicht ermüden / Seelen sind es die vom Leib gesegnet.«⁴⁰ Die Möwen sind als die Seelen der bereits auf der Insel ruhenden Helden zu identifizieren, die den sich der Tote

³⁷ Wie Marianne Burkhard (C. F. Meyer und die antike Mythologie. Zürich 1990) treffend bemerkt, zeichnet sich das Gedicht generell durch einen »Charakter des Zierats« (ebd., S. 128) aus und erweckt so den Eindruck einer »schön verzierten[n] Erzählung« (ebd., S. 131): »Das Leben auf dem Sarkophag des Achilles hat seine Kraft verloren, nur noch schöne, anmutige Form, die sich um die Leere des Todes rankt.« (ebd., S. 131).

³⁸ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 183.

³⁹ Ebd., S. 190. Dabei findet noch ein Zwischenschritt statt: Aus dem »Leichenzug des Achilles« lösen sich vier Strophen (die Strophen 11 und 12 sowie 15 und 16) heraus und bilden zunächst einen eigenständigen Text unter dem Titel »Kommet wieder« (vgl. ebd., S. 343–347). Dieses herausgelöste Gedicht spaltet sich dann noch einmal in zwei Teile: »Gesang des Meeres« und »Möwenflug«.

⁴⁰ Ebd., S. 280, V. 59f.

nähernden Achill begrüßen; das in der nächsten Strophe geschilderte Spiegelbild der Möwen im Meer bedeutet lediglich eine Steigerung dieser gespenstischen Erscheinung.

Im herausgelösten Gedicht »Möwenflug« nun illustrieren die Möwen nicht mehr die Totenfahrt Achills – sie spiegeln sich nur noch selbst »in grünem Meeresspiegel«.⁴¹ Erst in der zweiten Strophe spiegelt sich in diesem im Meer gespiegelten Möwenflug wiederum das lyrische Ich: Im Anblick des geisterhaften Spiegelbildes der Möwen stellt sich ihm die Frage nach seiner eigenen Scheinhaftigkeit:

Allgemach beschlich es mich wie Grauen,
Schein und Wesen so verwandt zu schauen,
Und ich fragte mich, am Strand verharrend,
Ins gespenstische Geflatter starrend:
Und du selber? Bist du echt beflügelt?
Oder nur gemalt und abgespiegelt?
Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?
Oder hast du Blut in deinen Schwingen?⁴²

Wie in der »Zwingburg« der Teich nicht mehr die Burg, die vergangene Geschichte spiegelt, sondern der Schwan aus dem Wappen springt, so spiegelt das aus dem »Leichenzug des Achilles« herausgelöste Motiv des Möwenflugs nicht mehr den Tod des Achill, sondern springt aus der mythologischen Schilderung heraus und bildet ein eigenständiges Gedicht. Zwar lässt es die Anwesenheit des sinnierenden Ich nicht legitim erscheinen, hier von einem reinen Formkunstwerk zu sprechen, wie es der »Römische Brunnen« darstellt. Um einen traditionellen Text mit einer völlig auflösbarer allegorischen Struktur handelt es sich beim »Möwenflug« aber trotz der Zweiteilung zwischen der ersten, bildhaften und der zweiten, diskursiven Strophe nicht. Die diskursive »Aussage« steht an Gespenstigkeit nämlich dem Bild der sich im Meer spiegelnden Möwen in nichts nach. Die Fragen »Bist du echt beflügelt?« und »Hast du Blut in deinen Schwingen?« beziehen sich zum einen natürlich auf das Problem der Originalität oder Epigonialität der eigenen Dichtung. Zum anderen wird aber auch generell der fiktionale Charakter des Gedichts reflektiert: Natürlich ist das Sub-

⁴¹ Ebd., Bd. 1, S. 190, V. 5. Vgl. dazu auch Werner Stauffacher, Lyrisches Ich, ins Bodenlose starrend. In: Colloquium Helveticum 2, 1985, S. 51–61, besonders S. 60.

⁴² Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 190, V. 13–20.

jekt, das die Frage nach seiner »Echt-heit«⁴³ (vgl. V. 17) stellt, es ist nicht belwesen«, da es ja Teil des literarischen Textes »Möwenflug« ist. Da es aber *innerhalb* des fiktionalen Textes keine Instanz gibt, die über die eigene Fiktionalität oder Nicht-Fiktionalität und also auch über die Echtheit des lyrischen Ich entscheiden könnte, kommt es zu einer unendlichen Spiegelung, einem unendlichen Verweisen vom fraglichen Ich auf den Text und von diesem, da das Ich ein Teil von ihm, zurück auf das Ich. In diesem unendlichen poetologischen Verweisungsspiel manifestiert sich die Modernität dieses Gedichts.⁴⁴

In Richtung Moderne weist aber auch die Verselbständigung des poetischen Motivs »Möwenflug«, die beim Übergang vom »Lied des Achilleus« zum Gedicht »Möwenflug« zu beobachten ist. Durch das Herauslösen dieses Motivs aus seinem ursprünglichen Kontext kommt es zu einer Entsemantisierung, die erst in einem weiteren Schritt wiederum eine Resemantisierung zur Folge hat. Von ursprünglich einmal der dekorativen Illustration eines traditionell theologischen Stoffs diente, wird zum nur noch auf sich selbst verweisenden lyrischen Gebilde. Autonom werden konnte das Motiv des Möwenflugs aber schließlich nur aufgrund jener Tendenz zur Verselbständigung und Austauschbarkeit der einzelnen Teile, die im historistischen Gemälde herrschte, dem es entstammt. Der Übergang vom Historismus zur Moderne ist hier in nuce nachvollziehbar.

Die »Befreiung« des Bildes von dem Inhalt, den es zunächst aufzuzeigen geln hat, findet übrigens ihre Entsprechung in der weiteren Entwicklung des »Stammgedichtes«. In der Fassung D¹⁰ halten die Nereiden noch Achills Waffen »hoch empor mit hellem Arm«;⁴⁵ mit dieser Schau gestellten Waffen tauchen noch einmal »seine Thaten und seine Ehren / [...] vor dem Helden auf«⁴⁶ – sie sind ein letzter Spiegel des heroischen Lebens. In D¹¹ dagegen spielen die Nereiden nur noch mit den Waffen Achills, die würdige Repräsentation des Helden ist verschwunden:

⁴³ Vgl. ebd., V. 17.

⁴⁴ Vgl. zu diesem Aspekt Christiaan L. Hart-Nibbrig, C. F. Meyers »Möwenflug«. Eine Untersuchung des Abstandes des Textes zu sich selbst. Ein Annäherungsversuch. In: Colloquium 2, 1985, S. 63–71.

⁴⁵ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 3, S. 300, V. 28.

⁴⁶ Ebd., V. 31f.

Dein Schwert, Achill, von Mädchenhand gehoben
Leichtsinnig! Einer blanken Schulter Glanz,
Held, unter deinen eh'men Schild geschoben!

Ein Meergeschöpf, mit deinem Bogen zielend!
Dein Helm gesetzt auf feuchter Haare Kranz,
Ein töricht Kind mit deinem Ruhme spielend!⁴⁷

Das Spiel mit den Achill-Attributen, das einerseits zur Verselbständigung zweier Motive in den beiden abgespaltenen Gedichten führt, setzt sich andererseits im »Stammgedicht« fort als frevelndes Spiel mit Achills Waffen: Der tote Achill ist zum Spielmaterial geworden.

Geschichte, Tod und Kunst

Nun ist es kein Zufall, daß gerade der *tote* Achill als Spielmaterial dient. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Tod ist, wie bereits Hugo von Hofmannsthal bemerkte, vielleicht der Schlüssel zu C. F. Meyers gesamtem Oeuvre – erst die Todesnähe, so Hofmannsthal, mache Meyer »zum unbedingten Meister der Sprache«.⁴⁸ Die Verse aus »Die Seitenwunde«: »Über ihre Tore statt der Muse / Meißeln die Baglioni die Meduse«⁴⁹ gelten auch für Meyers Lyrik. Die Meduse, die zufällig auch das Signet des Verlags von H. Haessel ist, in dem Meyers Gedichte seit 1867 erscheinen,⁵⁰ ist zugleich das Wahrzeichen dieser Gedichte – wo Meyer Leben schildert, ist es meist totenhaft erstarrt. Diesen mortifizierenden Charakter der Kunst bringt Meyer selbst auf den Punkt, wenn er von den Statuen Michelangelos sagt: »Den Augenblick verewigt ihr, / Und sterbt ihr, sterbt ihr ohne Tod.«⁵¹ Der Grund für die zeitlose Dauer der Kunst ist zugleich ihre Kehrseite – die Unsterblichkeit der Kunst erweist sich als Leblosigkeit. Im Falle der Statuen ist diese Versteinerung freilich eine Folge der Materialität des Mediums, eben des Steins; das literarische Pendant dazu ist bei Meyer die bereits erwähnte Verwandlung von historischen Handlungen in statische Bilder.

⁴⁷ Ebd., S. 301, V. 9–14. Vgl. dazu auch Anm. 31.

⁴⁸ GW RA III, S. 63.

⁴⁹ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 343, V. 1f.

⁵⁰ Vgl. Burkhard (Anm. 37), S. 120.

⁵¹ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 331, V. 15f.

Der Aspekt des Todes erweist sich für seine Lyrik aber auch in anderer Hinsicht als konstitutiv. Umgekehrt setzt seine Dämlichkeit auch den Tod, das Vergangensein dessen voraus, v geschrieben wird: »Meyers Kunst hat Epitaph-Charakter, sie ist Kunst.«⁵² Vielleicht ist auch die letzte Strophe von »Auf dem großen« auf diese Weise zu interpretieren:

*Eine kurze kleine Strecke
Treibt das Leben leidenschaftlich
Und erlischt im Schatten drüben
Als ein unverständlich Murmeln.⁵³*

Hofmannsthals Aussage über den Zusammenhang von Tod und Poesie bei Meyer bestätigt sich hier: Erst im Erlöschen werden Leben zum unverständlichen Murmeln – zur poetischen Rezeptionswelt, die geschichtliche Lyrik bezogen war analog dazu in »Die alte Stadt«. Nur die bereits verfallenen Spuren der Vergangenheit sind zu sehen, wie erst der Geschichtsraum, die vergangene, in Natur und Geschichte gesunkene Spur der Geschichte zum Geschichtstraum und somit zur Poesie führen kann. Meyers Lyrik ist auf Material angewiesen, das bereits vergangen, erstarrt und tot ist. Nur die bereits verfallenen Spuren der Vergangenheit taugt zur Poetisierung, nur aus dem »zerstörten« Wappen kann das poetische Motiv des Schwans springen. Auf den Bereich des Tempelbaus fahrenes übertragen heißt das aber, wie zu sehen war: Nur ein starre, statische Einzelbild kann aus der mythologisch-historischen Schilderung herausspringen wie die Möwen im Achill-Gedicht. Isolierte und statische nämlich sind diese Einzelbilder zugleich, beliebig und verfügbar. Nur aufgrund der Austauschbarkeit ihrer zentralen Elementen können Historienbilder wie »Der tote Achill« oder »Steinbruch für »reine« lyrische Gebilde wie »Möwenflug« werden. Das Material muß in die historistische Beliebigkeit abgetaucht und in gewisser Weise entsemantisiert sein, um – in einem neuen lyrischen Text – poetisiert werden zu können. Die Autonomisierung und Entsemantisierung des historisch-historistischen Materials ist schließlich zum autonomen Kunstwerk führt, das nur noch auf sich selbst verweist.

⁵² Hans Wysling, Schwarzsattende Kastanie. Ein Gedicht von C. F. Meyer. In: Jahresbericht der Gottfried-Keller-Gesellschaft 52, 1983, S. 3–23, hier S. 18.

⁵³ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 164, V. 13–16, Hervorhebung original durch gesperrten Druck.

Gerald Wildgruber

Kunst – Religion – Wissenschaft Zur Konstellation dreier Terme im Spätwerk Flauberts

Nous voici au terme, Eugenie, il faut agir...
Eugénie de Franval

Kunst, Religion und Wissenschaft kommen hier als drei Weisen in betracht, sich zu dem, was als Gegenstand der eigenen Tätigkeit erscheinen kann, zu verhalten; als je spezifische Formen einer Praxis, deren jede ein ihr eigenes Feld von Erfahrung eröffnet.

Die besondere Verfaßtheit oder die *Form* des Spätwerks Flauberts – von der letzten Fassung der »Tentation« (1872) ab, »Trois Contes« (1875–77) und vor allem »Bouvard et Pécuchet« (1872–1875; 1877–1880) – erlaubt nun, das Verhältnis dieser drei klassischen Erfahrungsbereiche am Ende des 19. Jahrhunderts in ihrer Vereinigung, Dissozierung und Auflösung als Konstellation dreier Enden oder Vollendungen einzusehen.

I

Die Vorstellung einer *Praxis*, die am Geschehen der Literatur mehr die Seite des Prozeßhaften, der Realisierung und der Implikation des Subjekts des Schreibens in diese (vor der des Resultats, beispielsweise als gedruckt vorliegendes Buch) in den Blick rückt, erhält für den Zusammenhang der neueren theoretischen Formation ihre exemplarische Formulierung in den späteren Schriften Foucaults. In einigen seiner weniger bekannten, aber instruktiven Texte, die dem Zusammenhang der eigenen Arbeiten eine rigide Ordnung unterlegen, wird der systematische Ort von »Praxis« in der »*histoire critique de la pensée*«, als welche Foucault sein Projekt allgemein kennzeichnet, genau deduiert.¹ Noch ohne unmittelbar auf Probleme speziell des literarischen

¹ Der konziseste Ausdruck einer solchen Deduktion ist vielleicht der »Foucault« betitelte, vom Beginn der achtziger Jahre stammende Lexikoneintrag für den »Dictionnaire des philosophes« (1984), gezeichnet »Maurice Florence«, in Wirklichkeit aber von Foucault selbst verfaßt; vgl. Michel Foucault, Foucault. In: *Dits et Écrits*. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Paris 1994, Bd. IV, S. 631–636, für die genannte Formel, S. 631.

Werkes bezogen zu sein, nimmt Foucault »Denken« als den Setzung und Entwicklung, mitsamt ihren möglichen Verhältnissen der formalen Instanzen oder Rollen von Subjekt und Objekt, an. Der Akt, der immer in Verbindung mit der Herausbildung eines Wissensgebiets steht. An diesem Prozeß ist die Wechselseitigkeit des Prozesses schlaggebende: in ihn treten weder ein Bereich vorausliegende Instanzen, noch ein als Demiurg konzipiertes Subjekt als souveränes Prinzip des Handelns ein: denn einerseits bleibt erst auszumachen, was der besondere *mode d'objectivation*, ein Teil der Welt als Gegenstand des Wissens überhaupt erst problematisiert und entsprechend einem *découpage* unterworfen wird; andererseits ist, nun als *mode de sujets*, nach der spezifischen Formung des Subjekts zu fragen, mit welchen Mitteln auf welche es erst legitimerweise zum Subjekt des Wissens avancieren kann.² *Disziplin*, wie sich Foucault ausdrückt, ist also immer die Beziehung beider Seiten des Prozesses; sobald von Wissen die Rede ist, so treten die Instanzen von Subjekt und Objekt in einen Prozeß ein, der beider wechselseitige Konstitution bedeutet.

In Umkehrung eines traditionell philosophischen Vorgehens stellt Foucault die konstituierenden Subjekt her die Bestimmung dessen, was die Instanzen des Wissens allgemein sein können, zu erfassen, stellt Foucault die *première règle de méthode* das Studium der historisch konkreten Praktiken an den Anfang: »il s'agit au contraire de redescendre vers les pratiques concrètes, par lesquelles le sujet est constitué dans l'immanence d'un domaine de connaissance«.³ »Praxis« ist die Bezeichnung für die Auseinandersetzung der Instanzen von Subjekt und Objekt, um ihr Verhältnis zueinander ausmachen:

Michel Foucault aborde les choses tout autrement: il étudie l'ensemble des manières de faire [...] à travers lesquelles se dessinent et se constituent à la fois ce qui était constitué comme réel pour ceux qui cherchaient à l'expliquer et à régir et la manière dont ceux-ci se constituaient comme sujets de connaître [...] Ce sont les «pratiques» entendues comme mode de penser à la fois qui donnent la clef d'intelligibilité pour la connaissance corrélative du sujet et de l'objet.⁴

² Michel Foucault (Anm. 1), S. 632.

³ Ebd., S. 634.

⁴ Ebd., S. 635.

Die Wechselkonstituierung beider Instanzen eröffnet das Feld dessen, was Foucault »Erfahrung« nennt:

un champ d'expérience où le sujet et l'objet ne sont constitués l'un et l'autre que sous certaines conditions simultanées, mais où ils ne cessent de se modifier l'un par rapport à l'autre, et donc de modifier ce champ d'expérience lui-même.⁵

Das Feld der Literatur, am Fall der späten Werke Flauberts, unter diesem Gesichtspunkt eines Tuns, d.h. eines prozeßhaften Vollzugs zu betrachten, fügt nun diese Bestimmung hinzu, die Praxis als eine wesensmäßig *sprachlich* vermittelte zu erkennen. Wenn vom Text als von einer *constitution corrélatrice* der Instanzen von Subjekt und Objekt die Rede ist, dann ausschließlich in und mittels der Sprache. Um die Spezifität einer *textuellen* Praxis nicht zu verlieren, ist es deshalb nötig, solche Instanzen im literarischen Text ausfindig zu machen, die ihrer Funktion nach das Paar Subjekt/Objekt abbilden; es wird sich zeigen, wie beispielsweise die klassische narratologische Unterscheidung von *discours* und *histoire* als Ebenen des literarischen Textes in diese Rolle eintreten könnte: die Opposition *discours/histoire* fungierte dann als rein innertextuelles Relais, über das sich Subjekt und Objekt der literarischen Tätigkeit wechselweise bestimmten. In Anlehnung an eine im Bereich der Allgemeinen Sprachwissenschaft folgenreich gewordene Denkfigur könnte man sagen, daß eine Text-Praxis, als Prozeß einer Inbezugsetzung, keine Substanz, sondern *Form* erzeugt. An der Literatur käme dann weniger die substanzhaft gedachte Autor-Subjektivität in Betracht, noch auch ein ebenso konzipierter Bereich des Objektiven als Gegenstand der Tätigkeit, sondern die spezifische Form ihrer Auseinandersetzung und Wechsel-Erzeugung; die vorher amorphen und indistinkten oder zumindest unzugänglichen Bereiche von »Autor« und »Welt« artikulierten sich beide (*double articulation*) erst im Zuge dieses Prozesses. *Form* ist dann die spezifische, je unterschiedliche, konkret beschreibbare Art ihrer *constitution corrélatrice*; es ist der besondere Modus einer Inbezugsetzung Zweier und nicht zu identifizieren mit einem der beiden Bezogenen. Dieses Modell ist vor allem im Fall des »Realismus« von Bedeutung, insofern zu seiner Bestimmung

⁵ Ebd., S. 634.

häufig ein normativer, überzeitlicher Begriff dessen, was real s
geltend gemacht wird: er kann nicht die neutrale Beschreib
Wirklichen sein (diesem »Ausdruck verleihend«), aus dem zw
Motiv, daß weder das Wirkliche als Ansammlung vorliegen
jekte, noch ein Subjekt als erstes Prinzip des *découpage* im vor
stieren. Die Spezifität eines literarischen Aktes läge dann weniger
je besonderen Substantialität der von ihm gegliederten Bereic
»Subjektiven« und »Objektiven«), als in der formalen Art und
ihrer Auseinandersetzung, den Regeln ihres Spiels.

So ist es die *Form* vor allem des späten Werks »Bou
Pécuchet«, die hier als Indiz einer Praxis in betracht kommt.
Kunst, Religion und Wissenschaft, Ermöglichung und zugleic
Produktionen von Erfahrung, zusammenkommen, sich zu un
ten Solidaritäten und gemeinsamen Zwecken kombinieren u
so scheint es, schließlich auf ihrer aller Ende hin anordnen.

II

Der erste Akt, wodurch Adam seine Handlung beginnt, ist der, die Tiere konstituiert hat, ist, daß er sie mit einem Bogenwurf vernichtet. Er gab, d.h. sie als Seiende vernichtete...⁶

Natur heißt klassischerweise, was der Literatur (und der K
Allgemeinen) als Objekt ihrer Tätigkeit entgegensteht, die spe
Auslegung ihres Verhältnisses als die Regel ihres Spiels, *imitati
ahmung* (*Mimesis*) gilt so seit Aristoteles' neutralerer Bewertung
Platonischen Themas als Prinzip, und – weil diese mehr als e
schichtsschreibung das bloß Kontingente hin auf das Allgemeine

⁶ Vor allem Alexandre Kojève und Maurice Blanchot haben von unbekannten Stellen aus den Blick auf die Probleme der modernen Literatur geworfen; für vgl. Georg Wilhelm-Friedrich Hegel, Jenaer Systementwürfe I. Das System der freien Philosophie. Hg. von Klaus Düsing und Heinz Kimmerle. Hamburg 1986, h
Zum Moment schon des Übergangs von Religion und Kunst ineinander vgl. Blanchot, *Le règne animal de l'esprit*. In: *Critique*, Bd. III, Nr. 18 (1947), S. 382f., insbes. S. 389ff: »L'on se tromperait en rendant les puissants mouvements négatifs temporains responsables de cette force volatilisante et volatile que semble être la littérature. Il y a environ cent cinquante ans, un homme qui avait de l'art la plus grande passion qu'on en puisse former, – puisqu'il voyait comment l'art peut devenir religion et art –, cet homme (appelé Hegel) a décrit tous les mouvements par lesquels celui qui d'être un littérateur se condamne à appartenir au «règne animal de l'esprit».«

zubilden imstande sind – als Legitimation der Künste überhaupt. Beide Seiten der kanonischen Formel der *imitatio naturae* sind für die Darlegung der besonderen Form der späten Kunst Flauberts von Bedeutung: die Interpretation oder Umbesetzung von *natura* als Gegenstand der Praxis, ebenso wie die Folgen einer an ihre äußersten Möglichkeiten geführten *imitativen* Tätigkeit, die in ihrer Reichweite und Effektivität jenseits der rein poetologischen Vorschrift zum Vorschein kommen wird.

Dabei empfiehlt es sich jedoch, nicht unmittelbar eine Konturierung der Flaubertschen Kunst auf der Grundlage des angegebenen Prinzips vorzunehmen; die komplexen narrativen Verfahren Flauberts, seine differenzierteste Behandlung etwa der pragmatischen Verhältnisse (Ironie) oder der eigentümlichen temporalen Struktur der Texte (wie sie etwa von Proust⁷ exemplarisch in den Mittelpunkt seiner Kritik gestellt werden) lassen die argumentative Spanne zu einem allgemeinen Begriff der *imitatio naturae*, der zudem spätestens von Hegel an in seiner Geltung für die moderne Literatur zurückgenommen wurde, als zu groß erscheinen. Dies ändert sich jedoch, wenn Flaubert, in einer Weise, die selbst schon *reflexiv* vorgeht, sich auf das genannte Prinzip der Bewährung von Kunst an Natur bezieht. Der Ort dieser *Reflexion*, die im Medium der Kunst selbst stattfindet, ist die »Légende de saint Julien l'Hospitalier«.

Die Position dieses kurzen Textes (von Proust hellsichtig und völlig gegen den Kanon seiner Zeit als »la plus parfaite de ses œuvres«⁸ bezeichnet) ist bedeutend. Auf die Beendigung der dritten und letzten Fassung der »Tentation de Saint-Antoine« von 1872 folgend, sind »Bouvard et Pécuchet« das große Projekt des letzten Lebensjahrzehnts von Flaubert. Obwohl, dem Zeugnis des Briefwechsels zufolge, jedes einzelne der fünf großen Romanwerke sich im Zuge der Arbeit an ihnen auf die Einsicht ihrer Unmöglichkeit zubewegte, liegen die Dinge im Falle des letzten Werks grundsätzlich verschieden: nach dreijähriger Arbeit wird das Werk als radikal unmöglich⁹ tatsächlich aufgege-

⁷ À propos du style de Flaubert. In: Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve. Hg. von Pierre Clarac. Paris 1971, S. 586–600.

⁸ À propos du style de Flaubert, S. 587.

⁹ »J'ai peur qu'il ne soit, par sa conception même, radicalement impossible«; Brief an George Sand vom 26. September 1874; die Briefe werden, unter Angabe ihrer Nummer, zi-

ben: »*Bouvard et Pécuchet* étaient trop difficiles, j'y renonce. »Légende« ist nun der Text, der in dieser Situation einer Unmöglichkeit und der ungewissen Suspension des Romans gründet: »En dant, je vais me mettre à écrire la légende de saint Julien l'Hospital uniquement pour m'occuper de quelque chose, pour voir si je faire encore une phrase, ce dont je doute».¹¹

Die Aufgabe von »Bouvard et Pécuchet« bedeutet also hier die Fassung in einen schon geschriebenen Text: Flaubert schreibt die Legende von Sankt Julian dem Gastfreien aus der »Legenda aurea« ein. Am linearen Verlauf der Fabel werden kaum Veränderungen vorgenommen: Julian, von Kindesbeinen an der Jagdleidenschaft geschrieben, erfährt die böse Prophezeiung, einst seine Eltern zu töten und verläßt daraufhin ohne Hoffnung auf Wiederkehr das elterliche Schloß. In fernen Ländern beginnt ein neues Leben, das die vergessene Prophezeiung fast vergessen macht. Eines Nachts spät von einer Jagd zurückkommend, beugt er sich leise über die schlafende Constance: »Alors, il sentit contre sa bouche l'impression d'une barbe». Der Ehebruch vermutend und in wilder Raserei stürzt sich Julian mit Dolch in der Hand auf beide im Dämmerlicht unausmachbare Personen. Es ergab sich aber, daß die Eltern, ruhelos auf der Suche nach dem Sohn, die Länder durchstreiften und schließlich an Julians Bett anlangten; die Frau hatte dem unerwarteten Besuch gastfreundlich gemeinsame Bett überlassen. – Eine lange Zeit der Sühne und Tugend bewahrt schließlich die Heiligkeit des Elternmörders.

Die Intervention Flauberts am überlieferten Text verläuft anders: es handelt sich, in der Terminologie Genettes,¹³ um zwei *Expansionen* überordentlichen Umfangs, die im ursprünglichen Text der »Legenda aurea« in dieser Weise ohne jede Entsprechung sind: die ausführliche Beschreibung zweier, um eine zentrale Traum-Sequenz symmetrisch angeordneter Jagden. Diese drei Passus kommunizieren auf eigene Weise.

tier nach der Ausgabe Gustave Flaubert, Correspondance. Hg. von Louis Gonse, Paris 1954, hier Nr. 1499.

¹⁰ Correspondance, Nr. 1554.

¹¹ Correspondance, Nr. 1544.

¹² Für den Text der »Trois Contes« vgl. Gustave Flaubert, Trois Contes. Hg. von Marc de Biasi. Paris 1992, hier S. 100.

¹³ Nach Gérard Genette, Demotivation in »Hérodiade«. In: Flaubert and Postmodernism. Hg. von Naomi Schoor und Henry F. Majewski. Lincoln 1984, S. 192–201, 198.

lich verdeckte, aber präzise Weise miteinander, die aus der anspruchslosen Nachschrift der mittelalterlichen Heiligenlegende eine komplexe Figuration macht. Das *proprium* dieser Figuration ist allgegenwärtig: Es ist der Bezug auf den Inbegriff außermenschlichen Lebens, das Tier; die Jagd, der Tod des Tieres, ist dann, in den zwei eingeführten Expansionen, die Formulierung der besonderen Art des Verhältnisses auf es.

Von der Seite ihrer diegetischen Bestimmungen (Jahreszeit, Tageszeit, Reihenfolge der passierten Orte usw.) stehen die beiden Jagdsequenzen dabei im Verhältnis genauer paradigmatischer Opposition, eine ist die strikte Inversion der anderen. Die auffälligste Modifikation betrifft dabei das Verhältnis des Protagonisten zur ihn umgebenden Natur: einmal die größtmögliche Verfügungsgewalt über die Tiere, als Stufengang ihrer immer massiveren Auslöschung; dann, die Erfahrung der Unmöglichkeit jeder Attacke in der halluzinatorischen Atmosphäre der zweiten, nächtlichen Jagd, die der Katabasis im Sechsten Buch der »Aeneis« nachgebildet ist; alle Angriffe schlagen fehl und wenden die anfängliche Initiative Juliens in das Verhältnis vollkommener Passivität. Die jeweiligen Höhepunkte der Sequenzen treten deutlich auseinander:

Un spectacle extraordinaire l'arrêtait. Des cerfs emplissaient un vallon ayant la forme d'un cirque; et tassés, les uns près des autres, ils se réchauffaient avec leurs haleines que l'on voyait fumer dans le brouillard. L'espoir d'un pareil carnage, pendant quelques minutes, le suffoqua de plaisir. Puis il descendit de cheval, retroussa ses manches, et se mit à tirer. [...] Le rebord du vallon était trop haut pour le franchir. Ils bondissaient dans l'enceinte, cherchant à s'échapper. Julien visait, tirait [...] Enfin ils moururent, couchés sur le sable, la bave aux naseaux, les entrailles sorties, et l'ondulation de leurs ventres s'abaissant par degrés. Puis tout fut immobile. (Trois Contes, S. 88.)

Et tous les animaux qu'il avait poursuivis se représentèrent, faisant autour de lui un cercle étroit. [...] Il restait au milieu, glacé de terreur, incapable du moindre mouvement. Par un effort suprême de sa volonté, il fit un pas; ceux qui perchaient sur les arbres ouvrirent leurs ailes, ceux qui foulaien le sol déplacèrent leurs membres; et tous l'accompagnaient. [...] Julien se mit à courir ; ils coururent. [...] et, assourdi par le bourdonnement des insectes, battu par des queues d'oiseau, suffoqué par des haleines, il marchait les bras tendus et les paupières closes comme un aveugle, sans même avoir la force de crier »grâce !« (Trois Contes, S. 99.)

Das erste Verhältnis erscheint im Paradigma des *Schauspiels* (*cirque, vallon, rebord*): der Protagonist betrachtet von erhöhter Höhe aus die Tiere als das Objekt seiner Tätigkeit, die Destruktion. Effizienz der Aktion resultiert aus der absoluten Getrenntheit, was man hier als die aktive und passive Instanz des Geschehens zeichnen kann; was beide verbindet ist lediglich die Waffe als Distanz wirkende Dispositiv der Zerstörung. – Die zweite Jagd ist in diesem Verhältnis des verfügenden Schauspiels bemessen, die kehrte Welt: Der Protagonist befindet sich nun genau auf dem Boden dessen, was ihn umgibt, der distanzierte Verfügungsbezug ist in einer eher immanen Verhältnis der Kontinuität gewichen, die Natur ist einer Art unauflöslichem, zähen Verhängnis geworden, das die maligen Täter impliziert.

Von einer (auch im Sinne ihrer Position innerhalb der »Léon«) zentralen Stelle aus hört der Text Flauberts allerdings auf, lediglich die Nacherzählung einer frenetischen Jagdleidenschaft zu sein. Gleichzeitig mit der Mitte der beiden deskriptiven Expansionen und sich voneinander rückverweisend auf beide beziehend, steht die Traumsequenz der Protagonisten.

Quelquefois, dans un rêve, il se voyait comme notre père Adam au Paradis, entre toutes les bêtes ; en allongeant le bras, il leur mourir [...] À l'ombre d'une grotte, il dardait sur elles des javelots ; il en survénait d'autres ; cela n'en finissait pas ; et il se réveillait roulant des yeux farouches.¹⁴

Der Bibelbericht Genesis 2,19ff. der Adamitischen Namensgebung wird aufgerufen: »19 Le Seigneur Dieu ayant donc formé de la terre tous les animaux terrestres et tous les oiseaux du ciel, il les amena devant Adam, afin qu'il vît comment il les appellerait. Et Dieu vit qu'Adam donna à chacun des animaux est son nom véritable.«¹⁵ Weit folgt Flaubert den Vorgaben der Bibelstelle; »en allongeant le bras« könnte dann sehr wohl die deiktische Gebärde sein, die im Akt der Namensgebung unmittelbar vorausgeht: was benannt werden soll, wird zunächst gezeigt. Der gewöhnliche Vollzug aber die-

¹⁴ Trois Contes, S. 94; vgl. Anm. 12.

¹⁵ So in der klassischen französischen Übersetzung von Lemaître de Sacy, Hg. von Philippe Sellier, Paris 1982, hier S. 8.

bärde wird auf bezeichnende Weise unterbrochen; wenn die Erzählung der Genesis die bekannte und logische Folgerung gibt: »20 Et l'homme donna des noms à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs«, so tritt in Julians Traum an die Stelle der Namensgebung eine Operation, die nicht benannt ist, deren Ergebnis aber der Tod der Tiere ist: »il les faisait mourir«.

Wenn man Weinrichs Bestimmung des Metaphorischen als Konterdetermination eines Kontexts¹⁶ zugrundelegt, so läßt sich die Sequenz beschreiben als die in den Traum verlegte (und so auch verunauflägige) Stiftung einer Metapher: »Entscheidend ist nur, daß zwei sprachliche Sinnbezirke durch einen sprachlichen Akt gekoppelt und analog gesetzt worden sind«.¹⁷ Der biblische Kontext der Adamitischen Namensgebung wird durch die Wendung auf den Tod radikal konterdeterminiert, die konfigierenden Bereiche, die hier eine Beziehung eingehen, sind also die des Nennens und des Tötens, das Bildfeld, das sie einrichten, entfaltet und propagiert sich über die Gesamtheit des Textes der »Légende« und macht die eigentliche Unauslotbarkeit der deskriptiven Expansionen aus, die, weil in ihnen nun das Thema der Sprache selbst eingewoben ist, die Eindeutigkeit der Denotation verlieren. Die Behandlungsweise des Metaphorischen, die Flaubert hier leistet, bestimmt sich also vor allem über ihre syntagmatische Ausdehnung; in ihr wird im eigentlichen Sinne nichts *ersetzt*; die alte rhetorische Definition der Metapher als genau lokalisierbare *floscula* an der Oberfläche des Textes, hat hier ihre Relevanz verloren; das Metaphorische erscheint eher als eine bestimmte, eben paradoxe oder konfigierende Art der Prädikation. »Metapher« wird, anders als die Ersetzung lediglich an einer Stelle, zum generierenden Prinzip des Textes überhaupt.

Für die Bedeutung dieser sonderbaren Artikulation, die sich auf so unauffällige Weise in die bekannte und weitgehend unverändert gelassene Anekdote der Heiligenlegende einschreibt, spricht nicht nur das Geschehen auf der Ebene des Inhalts, also die Auslösung eines figuralen Prozesses durch brüskie Kopplung konfigierender Kontexte; von noch entschiedenerer Bedeutung ist die formale Struktur des Syn-

¹⁶ Semantik der Metapher. In: *Folia Linguistica* 1 (1967), S. 3–17, hier S. 6.

¹⁷ Harald Weinrich, Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld. In: Ders., Sprache in Texten. Stuttgart 1976, S. 276–290, hier S. 283.

tagmas: »en allongeant le bras, il les faisait mourir«. Wodurch werden hier zwei sprachliche Sinnbezirke, das Töten und die A sche Namensgebung verbunden?

Die deiktische Geste und der Tod der Tiere sind merkwürdig verbunden; allein eine Aussparung bewerkstelligt hier den Akzentkopplung. Die leere Mitte der »Légende de saint Julien l'Hospitalier« wird von einer Art *blanc* gebildet, der aber die Erzählung in Gang setzt: Der signifikante Rhythmus nämlich gibt über ihn und den Fortgang der Handlung Aufschluß; es ist gerade die angehaltenen Silben, die sich inmitten der Ordnung von zwei mal sechs Silben einführen, beide Teile erst zu einem Ganzen macht: als *Zäsur* und näher bestimmt die Zäsur der Namensgebung. In ihr wird für einen Augenblick der natürliche Ablauf des Akts der Namensgebung angehalten, sichtbar und in einer konstitutiven Stille der Reflexion überantwortet.

Das auf so intrikate Art geleistete Auf-Sich-Verweisen des Prosaes, der, wenn auf Geschichtsebene von Auslöschung als Modell und Weltbezugs die Rede ist, die *Form* par excellence der französischen Poesie einführt, legt die reflexive Seite des Textes aus. Denn es geht nicht um die Form des Alexandriner, sondern um die Form des Alexandriner einzulassen, scheint weniger dem Ideal der Euphonie nach Euphonie zu entsprechen, zumal von Flaubert bekannt, daß er solche allzu evidenten und dem Reich der Prosa fremden Regelmäßigkeiten, als das Hören einer Sprache in der Sprache, missen wollte, um die Sinnenheit im Text auszumerzen suchte,¹⁸ und was wäre sprechender als der scharf konturierte Umriß eines Alexandriner inmittens der hermetischen Kontinuität der *oratio prorsa*; um so auffälliger nun an dieser Stelle in der Tat mittels der Versform eine solche *dontante* eingerichtet wird; es scheint sich um eine besondere Zeichen- oder Setzung des Diskurses zu handeln, der auf diese Weise und gegen das flaubertsche Ethos einer strikten Minimierung der Diskurszeichen (*impersonnalité*), die eigene Präsenz im Text unterstreicht und raffiniert, um somit im rein diegetischen Geschehen des Traum-

¹⁸ Vgl. die Briefe, Correspondance, Nr. 457 und 466, auch Barthes über dieses Problem: »Il est difficile d'un langage dans le langage: «il se développe ainsi une insécurité anxieuse, car il semble que ce soit toujours possible d'entendre de nouvelles répétitions», vgl. Roland Barthes, Flaubert et l'écriture, Paris 1973, hier S. 135–144, hier S. 140.

der Autorität des Diskurses eine weitreichende Figuration auszulösen; die besondere Form des Alexandriner als extrem kodifiziertes Höheitszeichen und als *Signatur* von Autorschaft scheint die Expansionen der »Légende de saint Julien« als Ort einer figurativ geleisteten Reflexion zu authentisieren. Wenn in der zentralen Traumsequenz der mythische Akt der Namensgebung als Urszene menschlicher Sprachverwendung überhaupt aufgerufen wird und andererseits diese Sequenz aufs engste mit den beiden sie flankierenden, in paradigmatischer Entgegensetzung formulierten Jagden zusammenhängt, so ließen sich diese als Figurationen von zwei Arten des Weltbezugs qua Sprache lesen; eine Formulierung Mallarmés aufnehmend¹⁹ erweist sich die Heiligenlegende als *récit allégorique de lui-même*, als schriftlich aufgehobene Reflexion und als Gedächtnis des literarischen Aktes.

Die Verhältnisse der ersten deskriptiven Expansion würden dann, wenn man Barthes' Bestimmungen²⁰ zugrundelegt, den literarischen Akt als Weltbezug qua Sprache wesentlich im Modus der *Repräsentation* figurieren. Die Objektwelt wird im Modus des Schaupiels und dieses als unbegrenzte Verfügung über sie konzipiert; wie die ekstatische Tötung der Tiere am Höhepunkt der ersten Jagd deutlich macht, ist die absolute Getrenntheit der Bereiche von Subjekt und Objekt der Tätigkeit hier das Wesentliche. Die Wechselkonstituierung vollzieht sich um den Preis der Auslöschung des Objekts. Im Anschluß an Kojèves Kommentar zu Hegels Interpretation der Selbstkonstituierung des Menschen im Akt der Namensgebung könnte man den Diskurs der repräsentativen Literatur und ihres diegetischen Stellvertreters Saint Julien als Leben des Todes kennzeichnen: »C'est dire que la pensée et le discours, révélateur du Réel, naissent de l'Action négatrice [...] C'est donc dire que l'être humain lui-même n'est pas autre chose

¹⁹ Vgl. den Titel der ersten Version des ähnlich reflexiven »Sonnet en -ix«, Stéphane Mallarmé, Œuvres complètes. Hg. von Henri Mondor und Gérard Jean-Aubry. Paris 1961, hier S. 1488.

²⁰ Das Wesen der Repräsentation faßt Barthes weniger im Moment der Nachahmung, als in dem der souveränen Konstitution des Gegenstandes: »L'Organon de la Représentation [...] aura pour double fondement la souveraineté du découpage et l'unité du sujet qui découpe«, vgl. Roland Barthes, Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Ders., L'obvie et l'obtus. Essai critiques III. Paris 1982, S. 86–93, hier S. 87.

que cette Action; il est la mort qui vit une vie humaine«.²¹ – man die Entfaltung des Bildfeldes nun auch für die zweite Jagtend macht, so ist nicht mehr unmittelbar benenbar, in welche se sich hier die Text-Praxis Literatur als *constitution corrélative* Subjekt- und Objektbereichs figuriert; Repräsentation jedenfalls le Möglichkeiten souveräner Verfügung und der Selbstkonst mittels dieser fehlen, ist nicht mehr die *Form* dieser Inbezugsetzung statt dessen scheinen Verhältnisweisen entworfen, die sich eher griffen von *continuité*²² und Implikation fassen ließen. Wenn die ste Macht der Namensgebung als das Eigenste der Autorschaft geben wird, dann kommt die neue Form einer *Entäusserung* des Kurses gleich. Die sukzessive Ausbildung dieser Form, an der die fahrungsbereiche von Kunst, Religion und Wissenschaft uner gleicherweise teilhaben werden, kennzeichnet das Spätwerk Flauberts die »Légende« nimmt das Scheitern von »Bouvard et Pécuchet« im Modus der Figuration reflektiert sie zwei Versionen literarischer Tätigkeit; worauf sie sich hin öffnet, eine Art implikativer Welt, der auf die innehaltende Zäsur der Namensgebung folgt, scheint die Wiederaufnahme von »Bouvard et Pécuchet« zu ermöglichen, in diesem Werk seine weitestgehende Realisierung zu erfahren. Gipfel und Vollendung der Kunst: *ce sera le comble de l'Art.*²³

²¹ Vgl. Alexandre Kojève, L'idée de la mort dans la philosophie de Hegel. In: Introduction à la lecture de Hegel. Hg. von Raymond Queneau. Paris 1990, S. 5 hier S. 550.

²² Für einen solchen Begriff der *continuité* als Transgression distinkter, gegenständiger Individualität vgl. Georges Bataille, z.B. »pour nous qui sommes des êtres disconçus mort a le sens de la continuité de l'être«, L'érotisme. Paris 1985, S. 19 und 92 und Lem, im Zusammenhang mit dem Phänomen des Opfers, den Aufsatz »L'art, exécration et cruauté«, in: Georges Bataille, Œuvres complètes. Paris 1988, Bd. XI, S. 480–486 hier S. 481 und 484.

²³ Brief an George Sand vom 15.10.1874, Correspondance, Nr. 1505: »Si je résume, sérieusement parlant, le *comble de l'Art*« (Flauberts Hervorhebung).

Au fond, je suis Allemand! C'est à force d'étude que je me suis décrassé de toutes mes brumes septentrionales. Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à écrire des phrases (si l'on peut dire cela), comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air.²⁴

Wissenschaft stellt einen privilegierten Modus des Weltbezugs und zugleich in bestimmter Weise den Raum einer Erfahrung, mittels derer ihre Träger sich und ihren Gegenstand konstituieren, dar; diejenige literarische Kunst-Form des 19. Jahrhunderts, die sich ihrem ganzen Ethos nach diesem Modell verschrieben hat, heißt *Realismus*. Flauberts Bezugnahme auf das Ideal der Wissenschaftlichkeit ist komplex und uneindeutig; die Erklärung, in welcher Weise der spezifische Weltbezug der positiven Wissenschaften zum *Ideal* der literarischen Produktion werden kann, ist weit davon entfernt, evident zu sein, sondern bedarf vielmehr der Interpretation. In der Korrespondenz, die in so entschiedenem Maße in der Flaubertschen Praxis der Ort eines Sprechens über das Werk ist, organisiert sich die Reflexion dieses Sachverhalts um die Begriffe von *impersonnalité*, *impassibilité* und *impartialité*. Eine frühe Briefstelle gibt selbst eine klare Interpretation der Attraktivität von Wissenschaft:

Le roman n'a été que l'exposition de la personnalité de l'auteur et, je dirais plus, toute la littérature en général, sauf deux ou trois hommes peut-être. Il faut pourtant que les sciences morales prennent une autre route et qu'elles procèdent comme les sciences physiques, par l'impartialité. [...] Nous manquons de sciences, avant tout.²⁵

Die literarische Kunstform, die sich hier – für Flaubert ungewöhnlich – bis in den Namen hinein der Wissenschaft anverwandelt (*sciences morales*), erwartet an den Naturwissenschaften die Praxis neutraler Darstellung dessen, was ist, ohne den bis dato dominierenden Eintrag (*subtegmen* und *damnun*) des Autors in den Gegenstand, der, beliebig, zum bloßen Anlaß der Ausstellung von Subjektivität wird. Obwohl sicher auch als Absetzung gegen das Flaubert noch zeitgenössische Nachleben der romantischen Kunstform gedacht, argumentiert die

²⁴ Brief an Louise Colet vom 25. Juni 1853, Correspondance, Nr. 403.

²⁵ Correspondance, Nr. 566.

Stelle allgemeiner: Philosophie und Religion, so fährt Flaubert fort, die exemplarischen Formen von Denken, deren Prinzip Inbedienung auf den Menschen ist,²⁶ stellen der Erkenntnis Hindernisse dar, den Weg (*qui empêchent de voir clair*), bei deren Ausräumung die Methode der Wissenschaft hilft.

Die Disziplinierung durch das Ideal der Wissenschaft hat in Flauberts eigener Interpretation die Freigabe des Gegenstands als Zweck; dieses Selbstverständnis (und auch das allgemeinere, der Realismus als Namen »Realismus« führt) argumentiert also vorzüglich von der Bedeutung des Objekts der literarischen Praxis und hat in der Weise *positiv* Bedeutung: Der Realismus produziert die Sache selbst, die lange verborgen war, er lässt klar sehen. Im Sinne des Begriffs einer Praxis als *construction corrélatrice* ist es ebenso möglich, das benannte Ideal nun aus der Sicht der Praxis zu verstehen, von der aus betrachtet es dann wesensmäßig als eine *via negativa* erscheint. Dieses unausgesagte und intrikate Verhältnis der Wissenschaft, als objektiver Idealzustand einerseits und Absprechung, Negation, der Person andererseits bildet den Mittelpunkt einer alternativen Interpretation der Flaubartischen Praxis durch einen ihrer frühesten und aufmerksamsten französischen Leser, Friedrich Nietzsche.

Nietzsches Ausgangspunkt ist die Frage, was es bedeuten könnte, im Raum der Literatur das *Ideal der Objektivität* aufzurichten. Über eine Reihe von Notizen, die sich von 1884 an über die Jahre anschließen, wird eine Art Dossier zusammengetragen, das sich, von zwei Konfessionen und Weltanschauungen her gesehen, auf entschiedenste Weise aber erst in jenen »Aktenschriften eines Psychologen« konkretisiert, als welche sich die Schrift »Nietzsche contra Wagner« des kritischen Turiner Spätjahres 1888 präsentiert.

Der Gestus dessen, was bei Nietzsche Interpretation heißt, ist progressiv im Sinne eines Dekonstruktions von Beweggründen, die einen Anschein zu verdecken sucht.

Wenn ich Etwas vor allen Psychologen voraus habe, so ist es doch mein Blick geschärfter ist für jene schwierigste und verängstigende Rückschlüsse, in der die meisten Fehler gemacht werden – des Rückblicks.

²⁶ Vgl. im selben Brief: »l'homme rapporte tout à soi. «Le soleil est fait pour être dans l'espace. On est encore là.«

ses vom Werk auf den Urheber, von der That auf den Thäter, vom Ideal auf Den, der es *nöthig* hat, von jeder Denk- und Werthungsweise auf das dahinter kommandirende *Bedürfniss*.²⁷

Das Werk, das Nietzsche hier interessiert, ist das Flauberts, das Ideal, die »Denk- und Werthungsweise«, die von *impersonnalité* und Objektivität. Dabei ist die entscheidende Wendung, beide eben nun im Sinne einer Praxis, und das heißt hier, mit Blick auch auf ihr Subjekt zu untersuchen; ein »Rückschluss« ist nötig, der von äußeren Manifestationen (Tat, Werk, Ideal) auf die Verfaßtheit der zugrundeliegenden Subjektivität kommt.

Zwei noch relativ enigmatische Stellen belegen diese Wendung. »Objektivität – als modernes Mittel, sich loszuwerden, aus Geringgeschätzung (wie bei Flaubert)«:²⁸ Objektivität ist also nicht mehr Zweck, sondern »Mittel«. Und: »Man hat für ‚unpersönlich‘ angesehen, was der Ausdruck der mächtigsten Personen war (J. Burckhardt mit gutem Instinkt vor dem Palazzo Pitti): ‚Gewaltmensch‘ [...] Aber die Herren möchten sich gerne verstecken und loswerden, z.B. Flaubert (Briefe)«:²⁹ Nietzsche stellt zwei verschiedene Arten von Unpersönlichkeit gegeneinander, die sich in ihrem »dahinter kommandirende[n] Bedürfniss« radikal unterscheiden: nämlich einmal den sublimierten Ausdruck eines imperativischen Willens (so die Renaissance-Version), dann ihre »moderne« Variante, die einer ganz anderen Ökonomie des Subjekts gehorcht, und die die folgende Wiederaufnahme des Gedankens klar zur Sprache bringt:

Das »*Objektiv-Sein-Wollen*« z.B. bei Flaubert ist ein modernes Mißverständnis. Die große Form, die von allem Einzelreiz absieht, ist der Ausdruck des *großen Charakters*, der die Welt sich zum Bilde schafft: der von allem »Einzelreiz weit absieht« – Gewalt-Mensch. Es ist Selbst-Verachtung aber

²⁷ Friedrich Nietzsche, Nietzsche contra Wagner. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980, Bd. 6, S. 413–445, hier S. 426 (Texte Nietzsches im folgenden nach dieser Ausgabe mit Band und Seitenzahl als KSA); eine Stelle, die den Aphorismus 370 »Was ist Romantik?« aus »Fröhliche Wissenschaft« aufgreift, aber einer tiefgehenden Umarbeitung unterzieht, offenbar ausgelöst durch die Beschäftigung mit Flaubert, dessen Briefwechsel mit George Sand, herausgegeben von Guy de Maupassant, 1884 erscheint und den Nietzsche noch im selben Jahr studiert.

²⁸ Aus den »Nachgelassenen Fragmenten« des Jahres 1884, KSA, 11,70.

²⁹ KSA, 11,44.

bei den Modernen, sie möchten wie Schopenhauer sich in der Kugel verbergen – hineinflüchten in's Objekt, sich selber »leugnen«. Aber kein »Ding an sich« – meine Herren! Was sie erreichen, ist Wissenslichkeit oder Photographie d.h. Beschreibung ohne Perspektiven, chinesischer Malerei, lauter Vordergrund und alles überfüllt. – That ist sehr viel *Unlust* in der ganzen modernen historischen und storischen Wuth – man flüchtet vor sich...³⁰

Wieder geht es um die kritische Scheidung dessen, was sich des Scheins nach zum Verwechseln ähnlich sehen könnte, das Ideal der Zurücknahme der Person (Objektivität), klassisch und modern, »Mißverständnis« der Modernen, und exemplarisch bei Flaubert die *impersonnalité* nicht als souveränen Ausdruck der Weltanschauung verstanden zu haben, sondern in einer, ihrer Herkunft nach nicht untersuchenden, bloßen Negation des Subjekts zu verharren. Die modernen »Selbst-Verachtung« nämlich wird das Objektivitätsideal seiner zeitgenössischen Form als wissenschaftliche Methode, zu laß einer Praxis der *Selbstentäußerung*:³¹ Wissenschaft wird die Wahrheit vom Ich abzusehen, »sich hinein[zu]flüchten in's Objekt«, d.h. sie entäußernden Kontemplation des Objekts zu überlassen. Die »historische[n] Wuth« der Realisten hat in Nietzsches Interpretation oder Ummotivation weniger mit der Sorge um Genauigkeit und Wiedergabe dessen, was ist, zu tun. Die Objektivität der Modernen ist ihr *Ideal* der Unpersönlichkeit, das die Kunstform des Romans und der Verfahrensweisen der Wissenschaft angleichen will, ist ihrerseits trem *interessiert*, aber auf destruktive Weise: sie realisiert das »Vergehen zum Nichts«.³² Das Objekt bedeutet hier also nicht den Offenen, neutralen und unpersönlichen Offenbarung des Realen im Sinn einer wissenschaftlicher Wahrheit; sondern in seiner radikalen Extremisierung wird der Gegenstand zum Medium einer Selbst-Praxis, die im Sinn von Studium und Erkenntnis³³ sich selbst »loswerden« möchte. Flucht in das Objekt bedeutet so die Verstellung (Umbesetzung)

³⁰ KSA, 11,57.

³¹ So Nietzsches alternativer Begriff für diese »Form der modernen Selbstverachtung« in Notizen aus dem Umkreis des kritischen Jahres 1888, KSA, 11,70.

³² KSA, 12,202.

³³ Nietzsche spricht von der »Tartüfferie der Erkennenden vor sich selber« die »Erkenntniß um ihrer selber willen« ironisch in Abrede, KSA, 11,70.

Dissimulation) der Wissenschaft zum Zwecke der Auslöschung des Selbst.

Diese Auslegung von Wissenschaft, oder dessen, was nicht eigentlich mehr Wissenschaft, sondern die Adaptation ihres Modells mit anderen Mitteln ist, hat einen kapitalen Zeugen, auf den Nietzsche selbst an anderer Stelle gerne die Fatalität der ganzen Entwicklung zurückführt. Mit der vollkommenen Luzidität, die nur ihm eigen ist, erkennt Rousseau gegen Ende des 18. Jahrhunderts in den Wissenschaften die Möglichkeit ihrer Verstellung zur Praxis der Selbstentäußerung. Rousseau gewinnt an ihnen ein bis dato unbekanntes Verhältnis, das sich, als spezifische Technologie des Individuums, nicht mehr allein in der interesselosen Wiedergabe dessen, was ist, bewegt. Wissenschaft als spezifischer Modus eines Welt- und, müßte man hier sagen, *Naturbezugs* ist im Falle Rousseaus die Botanik in Form der herborisierenden *Promenade* und ihrer komplexen »Wiederholung« in der Schrift. »J'entrepris de faire la *Flora Petrinularis* et de décrire toutes les plantes de l'île sans en omettre une seule, avec un détail suffisant pour m'occuper le reste de mes jours«.³⁴ Der Gegenstand, der sich dem *contemplatif solitaire* bietet, kommt schon nicht mehr nur für sich in Betracht; die deskriptive Erschöpfung und das Detail sind schon orientiert auf ein Bedürfnis des Selbst, nämlich sich in den langsamen Strom der Zeit aufzulösen.³⁵ Rousseau fährt fort:

... le reste de mes jours. On dit qu'un Allemand a fait un livre sur un zeste de citron, j'en aurais fait un sur chaque gramen de prés, sur chaque mousse de bois, sur chaque lichen qui tapisse les rochers; enfin je ne voulais pas laisser un poil d'herbe, pas un atome végétal qui ne fût amplement décrit.³⁶

³⁴ Vgl. die außerordentliche »Cinquième Promenade« in den »Rêveries du promeneur solitaire«, Hg. von Henri Roddier. Paris 1984, hier S. 65, die den Aufenthalt auf der Petersinsel erinnert.

³⁵ Nietzsche wird sich eine analoge Briefstelle Flauberts – »après tout, le travail, c'est encore le meilleur moyen d'escamoter la vie« – notieren, KSA, 13, 123; vgl. auch: »L'important, c'est qu'il [»Bouvard et Pécuchet«] va m'occuper durant des longues années. Tant qu'on travaille, on ne songe pas à son misérable individu«, Correspondance, Nr. 1482.

³⁶ Rêveries, S. 66.

Das Buch über den *zeste de citron*³⁷ kündigt eine Schreibpraxis der schöpfenden Beschreibung, an, die durch Einlassung in die des Überfülle die Negation der Person erreicht. Das Moment der konstituierenden Erkenntnis tritt zurück – was hat es für eine Erinnerung, sich hunderte von Seiten der Exploration der Zitronensäfte zu widmen? – und gibt den Ort einer Dissemination des Subjekts, den Gegenstand der Betrachtung frei. Das Übermaß des Deskriptivs, das sich noch in das kleinste Atom versenken will, bedeutet die Schöpfung als den Ort der Auslöschung des Subjekts zu einem Ende. Dies entspricht nun genau Nietzsches Interpretation der Attraktivität von Wissenschaft für die zeitgenössische Romanproduktion: »Die turhistorische[n] Wuth« der Realisten, ihr Gestus der »Beschreibung« – »lauter Vordergrund und alles überfüllt« –, sind nicht Ausdruck einer Bemühung um neutrale Erhebung des Faktischen, sondern entstehen aus dem Verlangen nach symbiotischer Kontemplation und einer äußerung an das Objekt der Betrachtung. Die ganze Szene der »Cinquième Promenade« ist in dieses irreale Licht einer *continuité* zwischen umgebenden Natur eingetaucht. Entscheidend aber ist, daß diese andere Form dieses Weltbezugs wesentlich sprachlich und vor allem systemisch vermittelt ist: nämlich im Herborisieren mittels der herbarischen Klassifikation der Natur (Pflanzenwelt) im Linnéschen »Systema naturae« – »j'allais une loupe à la main et mon *Systema naturae* sous le bras« –, dann im Akt des Schreibens der »Rêveries«. Das Moment der schriftstellerischen Vermittlung solcher Selbstentäußerungs-Praktiken wird in Flauberts Interpretation des Flaubertschen Spätwerks entscheidend sein.³⁸

³⁷ Es gibt dafür keine unmittelbare deutsche Entsprechung; gemeint ist die Schicht der Schale von Zitrusfrüchten, und, im übertragenen Sinne, ein Nichts, »rien», »drc chose, rien» (so im »Robert«). Rousseaus hier entworfene Schreibpraxis exzessiviert die Beschreibung dessen, was an sich nichts bedeutet, scheint den historischen Beginn der modernen Lyrik zu inaugurierten, von denen prominent Flaubert spricht und die er in »Flaubert et Pécuchet« ins Werk setzt.

³⁸ Rêveries, S. 66.

³⁹ Die Entdeckung oder Verstellung der Wissenschaften und der Form des Schreibens als spezifischer Praxis des Subjekts hat eindringlich Maurice Blanchot beschrieben: »... le système hégelien (c'est-à-dire dans tout système), la mort est constamment à l'œuvre, rien n'y meurt, n'y peut mourir. Ce qui reste après le système, reliquat sans reste, reliquat de mourir dans sa nouveauté répétitive«, Maurice Blanchot, L'Écriture du deuil, Paris 1991, hier S. 76.

Nietzsche schließt seine Interpretation der Flaubertschen Kunstform mit der Frage nach der verdeckten Herkunft einer Befindlichkeit, die um die Momente von »Verlangen zum Nichts«, »Selbstverleugnung«, »Opfer« und »Todes-Sucht«⁴⁰ kreist. Der »Rückschluß«, um den sich Nietzsche bemüht, um »das dahinter kommandirende[n] Bedürfniss« ausfindig zu machen, geht von Flaubert aus und stößt schließlich auf Spuren der »christlichen Mystik Pascalismus«.⁴¹ Die bereits zitierte Stelle zur »verfänglichen« Methode des Rückschlusses aus »Nietzsche contra Wagner« nimmt diesen zentralen Punkt auf.

...das dahinter kommandirende Bedürfniss. – In Hinsicht auf Artisten jeder Art bediene ich mich jetzt dieser Hauptunterscheidung: ist hier der *Hass* gegen das Leben oder der *Überfluss* an Leben schöpferisch geworden? In Goethe zum Beispiel wurde der Überfluss schöpferisch, in Flaubert der Hass: Flaubert, eine Neuausgabe Pascal's, aber als Artist, mit dem Instinkt-Urtheil aus dem Grunde: »Flaubert est toujours haïssable, l'homme n'est rien l'œuvre est tout« ... Er torturte sich, wenn er dichtete, ganz wie Pascal sich torturte, wenn er dachte – sie empfanden beide unegoistisch... »Selbstlosigkeit« – das décadence-Prinzip, der Wille zum Ende in der Kunst sowohl wie in der Moral. –⁴²

Was bedeutet es, daß der »Rückschluss« gerade auf Pascal stößt? »Todes-Sucht«, »Objektivität – als modernes Mittel sich loszuwerden« sind in letzter Instanz, Nietzsches Interpretation zufolge, wesensmäßig *religiöse* Affekte. Um die verkappte Identität der Interessen beider Positionen augenfällig vorzuführen, paart Nietzsche die berühmte Stelle aus einem Brief an George Sand (»Mais, dans l'idéal que j'ai de l'Art [...] L'homme n'est rien, l'œuvre tout!«)⁴³ mit der ebenso bekannten *Pensée* von Pascal (»Le moi est haïssable. Vous Miton le couvrez [...]. Vous est donc toujours haïssable«)⁴⁴ zum Simulacrum eines künstlerischen Credos, dessen Prinzip die Annihilierung des Subjekts ist.⁴⁵ Die

⁴⁰ KSA, 11,54f.

⁴¹ KSA, 11,46.

⁴² Vgl. das Kapitel »Wir Antipoden« in »Nietzsche contra Wagner«, KSA, 6,426f.

⁴³ Brief vom Dezember 1875, Correspondance, Nr. 1564, die Formel kehrt, von der Arbeit an »Madame Bovary« an, regelmäßig in der Korrespondenz wieder.

⁴⁴ Für die Pascal-Stelle vgl. Blaise Pascal, Pensées. Hg. von Michel Le Guern. Paris 1991, Bd. 2, S. 113, Fragment Nr. 455 der Edition Brunschvicg.

⁴⁵ Vgl. die von Pierre Nicole überlieferte Äußerung: »Feu M. Pascal [...] portait cette règle jusques à prétendre qu'un honnête homme devait éviter de se nommer, et même de

Kunstform Flauberts und das realistische Objektivitätsideal erscheint als verdeckte Wiederaufnahmen des Denkens religiöser Selbsterkenntnis, investiert aber nun im Medium der Kunst und mit dem Ziel *zum Ende*. Am Falle Flauberts scheint sich Nietzsche jene zentrale These zu gestalten, was es bedeuten könnte, Wissenschaftlichkeit im Bereich der Kunst anzustreben, zu beantworten, die er an anderer Stelle gelassen hat, nämlich: »Inwiefern die absolute *Wissenschaft* noch etwas von Christenthum an sich trägt, eine Verkleidung«.

Anders als in Flauberts früher Affirmation des Modellcharakters der *sciences physiques* und mit Blick auf die Konstellation des Spätromantizismus, die uns hier interessiert, lässt sich die komplexe Intrikation von Wissenschaft und Religion im Kunstwerk, wie Nietzsche sie in seiner Interpretation erschließt, am entschiedensten nun aber von Flaubert selbst her, und zwar im Medium des Werks, nicht mehr von Dostoevskis lediglich über es, beleuchten. Objektivität, als religiöse Erfahrung der selbstentäußernden Kontemplation des Objekts erscheint im Zentrum der ekstatischen Schlusssequenz desjenigen Werks, das «Le Crime et Pécuchet» unmittelbar vorhergeht, der »Tentation de sainte Antoine« von 1872.

Das siebente und letzte Kapitel der »Tentation« hat als genialen Trick des Prinzip den Sog der Ununterscheidung (*indistinctio, continuitas*) so eingespielt, dass es imstande ist, sich als Opposition zu konstituieren und in einer anderen Beziehung *Sim* zu gewährleisten, wird davon erfahrt. Der Sinnfindungsversuch findet sich zu Beginn des Kapitels mit den großen Antagonisten der spiritueller oder existenzieller Ordnung konfrontiert, die an der Gleichgültigkeit werden, und im folgenlosen Abbau ihrer Oppositionen lediglich einen Effekt von Un-Sinn produzieren. Der noch distinguierte Sinn in der Natur auszeichnende Bereich des Menschlichen wird dann in Gunsten des ununterschiedenen Webens der Natur verlassen:

se servir des mots de *je* et de *moi*, et il avait accoutumé de dire sur ce sujet que la personne anéantit le *moi humain*», Antoine Arnauld und Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*. Paris 1992, S. 250. Ebenso Flaubert im selben Brief an George Sand: »Et du moins, c'est une sorte de sacrifice permanent [...] Il me serait bien agréable que je pense et de soulager le sieur Gustave Flaubert par des phrases; mais l'importance dudit sieur ?« Nietzsches Ziel einer inkriminierenden Zueinanderstellung der beiden Autoren wird durch Flauberts Formel bestätigt, die ihn nicht daran hindert, diese letzte Formel Flauberts an anderer Stelle wörtlich und für sich selbst zu übernehmen.

⁴⁶ KSA, 11,37.

mort n'est qu'une illusion, un voile, masquant par endroits la continuité de la vie«.⁴⁷ Diese Vorstellung des Lebens als allem zugrundeliegendes Reich der Ununterscheidung bestimmt den Fortgang der Visionen des Antonius. Es folgt ein Reigen der sonderbaren Wesen, deren generelles oder generierendes Prinzip die gleichzeitige Teilhabe an verschiedenen Regna der Natur ist, die ihre klassifikatorische Differenz somit einbüßen; Mensch, Tier und Pflanze gehen in einer Art freigegebener Kombinatorik eigenartige Verbindungen ein,⁴⁸ die sich schließlich auch auf den Bereich der unbelebten Materie hin öffnen.

Die Folge der Visionen beschleunigt sich, und was bisher als Reigen *distinkter* Geschöpfe auftrat, wird nun zur ununterschiedenen Masse an Wesen, die Antonius bedrängen. Es ist dies nun genau die Implikation in das Verhängnis der umgebenden Natur in der »Légende de saint Julien l'Hospitalier«, die einen Passus aus der Schlußbewegung des »Tentation« fast wörtlich aufnimmt.⁴⁹

Die Regressionsbewegung geht weiter, indem, nach der Ordnung menschlicher Spiritualität, nach Vereinigungen zu Mischwesen mit dem Bereich des Animalischen, es nun der Bereich des Vegetabilischen allein ist, der die Visionen dominiert, um schließlich, als Klimax der Ununterscheidung, mit dem Verlust aller Getrenntheit und der Öffnung auf die Materie zu enden: »Les végétaux maintenant ne se distinguent plus des animaux [...] Et puis les plantes se confondent avec les pierres«. Mit der Auflösung aller Formen höherer Organisation bleibt nur mehr die *continuité de la vie*, die Antonius am Ende seiner spirituellen Odyssee betrachtet. Antonius nimmt nun genau die *objektive* Haltung des Wissenschaftlers ein, der sich aufmerksam über den Gegenstand seiner Betrachtung beugt: »Et il n'a plus peur! Il se couche à plat ventre, s'appuie sur les deux coudes; et retenant son haleine, il regarde«. So angespannt verharrend, deliriert Antonius eine

⁴⁷ Für den Text der »Tentation« vgl. Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*. Hg. von Claudine Gothot-Mersch. Paris 1983, hier S. 224.

⁴⁸ In der Art: »Retenus à la terre par nos chevelures, longues comme des lianes, nous végétions à l'abri de nos pieds, larges comme des parasols«, oder »De grands singes y courrent à quatre pattes; ce sont des hommes à tête de chiens«, *Tentation* (Anm. 47), S. 230.

⁴⁹ Vgl. die bereits zitierte Stelle der Einkreisung Juliens durch die Tiere, »faisant autour de lui un cercle étroit«, *Trois Contes* (Anm. 12), S. 99, mit dem » cercle des monstres«, *Tentation*, S. 234, der Antonius zu verschlingen droht, Indiz auch der selbstreflexiven Dimension dieser letzten Versuchung.

Art symbiotischer Kontemplation, die sich – ekstatische Vision – vielgestaltigen (polymorphen) Eintritts in das All des Lebens – radikale Exteriorität des Gegenstandes entäußern kann:

Ô bonheur ! bonheur ! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement courir [...] j'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de hurler, voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler la fumée, tordre une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être et m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me déverser sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, – être la matière!⁵⁰

Auf diese Weise endet die letzte Versuchung des Antonius. Die Illusion des objektiven Betrachtens überläßt sich dem Delirium einer Einführung in die Materie, es ist das »sich hineinflüchten in's Objekt«, das Nietzsche als das verborgene »Bedürfniss« des Ideals der Objektivierung auszumachen suchte und das sich ebenso schon in der Vision des »saint Pierre« ankündigte (kontrastiv zu den dann zu untersuchenden Verhältnissen in »Bouvard et Pécuchet« könnte man die Szenensequenz der *Tentation* als die rousseauistische Vision⁵¹ der objektiven und der Art des implikativen Weltbezugs, des *y entrer* bezeichnen). Wenn die Haltung objektiven Betrachtens die Auflösung dieser Subjektivität in den Gegenstand der Betrachtung bedeutet, so handelt es sich hier die Tendenz, sich selbst als wesensmäßig gegenständliches Verhalten zu überwinden. In diesem Pathos der Überwindung der religiösen und wissenschaftlichen Verhaltens solidarisch; beide Formen sind die Entäußerung des Selbst.⁵²

⁵⁰ Für die zitierten Momente dieser Bewegung vgl. die Stellen *Tentation* (Annexe 236 und S. 237).

⁵¹ Vgl. die bis in die enumerative Sprachform und bis in einzelnen Formulierungen analoge Vision Rousseaus, zitiert oben S 323.

⁵² Zahlreiche Briefstellen Flauberts thematisieren die Vorstellung einer solchen symbiotischen Betrachtung, z.B.: »À force quelquefois de regarder un caillou, un animal bleu, je me suis senti y entrer. Les communications entr'humaines ne sont pas physiques», Correspondance, Nr. 393, und vor allem, mit Betonung nun des Mediums des Schreibens und der Kennzeichnung als Moment verkappt religiöser Herkunft: »c'est une chose que d'écrire, que de n'être plus *soi*, mais de circuler dans toute la création et de parler. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maître».

IV

Religion hat lange Zeit den Ort bezeichnet, an dem sich Aspirationen dieser Art, und zwar im Rahmen einer quasi-legal organisierten Institution, verwirklichen konnten. Diese selbstentäußernde Seite der religiösen Tätigkeit ist es, auf die Nietzsche bezug genommen hat, als es um die Interpretation des Objektivitätsideals als verkappt religiösem Affekt ging. Ein Blick auf die spezifische Ökonomie des Subjekts im Bereich des Religiösen erlaubt, über diese noch sehr allgemeine (und schematische) Feststellung Nietzsches hinausgehend, die Bedeutung der religiösen Erfahrung für die Form des Spätwerks genauer einzusehen.

Ejn jglicher sey gesinnet / wie Jhesus Christus auch war / Welcher / ob er wohl in göttlicher gestalt war / hielt ers nicht für einen Raub / Gotte gleich sein / Sondern eussert sich selbs [sed semet ipsum exinanivit] / vnd nam Knechts gestalt an / ward gleich wie ein ander Mensch / vnd an geberden als ein Mensch erfunden / Ernidriget sich selbs / vnd ward gehorsam bis zum Tode / ja zum tode am Creutz⁵³ –

diese zentrale Stelle zur Christologie, im Brief an die Philipper (II, 5–9), umreißt in nuce die besonderen Verhältnisse, die dem religiösen Leben, dem klarsten Bewußtsein seines Erfordernisses nach, die *Form* geben. Die unverstellte Einsicht in ihre letzten Konsequenzen ist im Rahmen der religiösen Institutionen Privileg des spezifisch *mystischen* Diskurses. Mit Bezug auf Schriftstellen wie die des Philipper-Briefes betont die Mystik an der traditionellen Ökonomie des Heils nicht mehr nur die Forderung des gottgefälligen Lebens, sondern vielmehr die Nachfolge Christi auch in dem, was dieses Leben an Schrecklichem aufnahm. An der Heilsgeschichte kommt weniger unmittelbar das Moment der endlichen Erlösung, als das der *imitatio* in betracht; das Leben Christi auf Erden weniger als Garant des eigenen Heils, denn als Medium, *in es einzutreten* und dessen Realität als Ganzes auf sich zu nehmen. Das Leben des Gerechten stellt sich als eine Wieder-

fois, je me suis promené à cheval [...] j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient [...] Est-ce orgueil ou piété, est-ce le débordement naïas d'une satisfaction de soi-même exagérée ? ou bien un noble instinct de religion ?, Correspondance, Nr. 446.

⁵³ In der Übersetzung Luthers, vgl. Martin Luther, Die gantze Heilige Schrift Deudsche. Hg. von Hans Volz. Herrsching 1972, hier Bd. 2, S. 2367.

holung dieses Lebens dar und wird darin wesensmäßig eine *vra*: die Momente, die der Philipper-Brief der Nachfolge empfiehlt für das unmittelbare Dasein negative Bedeutung: es sind »Eusserung« des Gottes und des Menschen im Geschehen der *(Exinanition)*, dann der Opfertod Christi am Kreuz. Um diese Momente organisiert sich die Mystik, als die radikalste Form dieser Erfahrung.

Die religiöse Praxis ihrer innersten Bedeutung nach als Sein äußerung zu begreifen, rechtfertigte sich mit Bezug auf die Wiedergabe des Wortes traditionellerweise dadurch, daß die paradiesische Vereinigung Jesus-Christus als zweifache Entäußerung interpretiert wurde: Christus ist der entäußerte Gott, »Knechtsgestalt« annahm und der entäußerte Mensch, für den die Inkarnation die Vernichtung aller eigenen Subsistenz bedeutet. Die *imitatio* des Mystikers richtet sich dabei auf das ‚Menschsein‘ Jesu, dem, von sich selbst getrennt, er selbstles Eigene entzogen wird, um der Besitzergriffung durch das Fremde durch das ihm absolut Fremde, Raum zu geben, also auf den Sinn: »...ment que l'Humanité de Jésus a de sa subsistance propre et originale pour être revêtue d'une subsistance étrangère et extraordinaire. Nature divisée et séparée d'avec sa propre subsistance propre«.⁵⁴ Die Eignung durch das göttliche Wort wird bis in eine vollkommene Lösung verstanden: das Wort »en s'appliquant aux hommes, anéantit dans son application, et ainsi son application complète l'application même«.⁵⁵ Der religiöse Mensch entspricht diesem katholischen Geschehen der Heilsgeschichte durch den Eintritt in die *Exinanitione* – »Exinanition suprême de l'Être suprême qui doit être l'Être.

⁵⁴ Vgl. Pierre de Bérulle, Discours de l'état et des grandeurs de Jésus, par l'intermédiaire de la Divinité avec l'Humanité. In: Ders., Les Œuvres de l'éminentissime et très révérable Pierre Cardinal de Bérulle. Monsoult, 1960 (1644), hier Bd. 1, S. 183; Bérulle (1575–1629) war Gründer und erster Vorsteher der Congrégation de l'Oratoire de Jésus. Die Schriften, die aus dieser Institution hervorgingen stellen einen Höhepunkt der abendländischen Spekulation über das Geschehen der Inkarnation des Wortes dar. Es betrifft in vielleicht noch größerem Maße die enigmatische Figur Charles de Condren (1588–1641), des Nachfolgers von Bérulle, den Henri Bremond in seiner »Histoire du sentiment religieux en France« als »le plus haut génie religieux des temps modernes« bezeichnet.

⁵⁵ Charles de Condren, Lettres. Bruxelles, 1655, hier S. 141.

par la voie d'abnégation« –,⁵⁶ die sich als die paradoxe Arbeit eines Ich an seiner eigenen Auslöschung darstellt:

J'honore donc ce dénuement, que l'Humanité de Jésus a de sa propre subsistance [...] je renonce à toute la puissance, autorité et liberté, que j'ai de disposer de moi, de mon être [...] Je passe outre ; et je veux qu'il n'y ait plus de MOI en moi ; [...] et que je ne sois plus qu'une n're capacité et un vide en moi-même.⁵⁷

Der Tod Christi am Kreuz gibt dann seinerseits Anlaß, dem Moment des *Opfers* im Rahmen der religiösen Tätigkeit die größte Bedeutung einzuräumen. »Le premier devoir que la créature est obligé de rendre à Dieu, c'est le sacrifice. Ce devoir semble même plus essentiel à la créature et plus ancien que celui de l'amour«.⁵⁸ In den weitestgehen-den Formulierungen dieses Gedankens hat das Opfer seine Berechti-gung nicht mehr in einem bestimmten Zustand des Geschaffenen, sondern *als* Geschaffenes unterliegt es der Notwendigkeit seiner Aus-lösung: »Le Sacrifice répond à tout ce que Dieu est, et il le regarde comme souverain être, auquel tout être est dû en sacrifice [...] en offrant tout à Dieu nous protestons qu'il est tout : en détruisant tout, nous protestons qu'il n'est rien de tout ce qui est dans l'univers et que tout n'est rien de lui«.⁵⁹ Die Bewegung des Vernichtens identifiziert in seiner Totalität das Opfer mit dem Sein insgesamt: »Le sacrifice étant institué pour reconnaître Dieu, comme Auteur de tout l'être, et pour honorer son souverain domaine sur l'être, il demande la consomption et la destruction entière de l'être«.⁶⁰ Der unendliche Abstand von Gott und Mensch rechtfertigt dieses Ausmaß; kein Verhältnis ist möglich als das der vollkommenen Auslöschung vor dem Absoluten. Zwar wird das Meßopfer als rituelle Wiederholung des Opfers Christi am Kreuz gefeiert, doch bedeutet die Betonung des Opfercharakters der religiösen Tätigkeit die *Implikation* des Gläubigen in es, anders als im Sinne der bloßen Inempfangnahme seiner Frucht. Die Rede der My-

⁵⁶ Eine weitere Formel Bérulles, vgl. Œuvres, Bd. 1, S. 999.

⁵⁷ Vgl. Bérulle, Œuvres, Bd. 1, S. 189.

⁵⁸ Charles de Condren, *L'idée du Sacerdoce et du Sacrifice de Jésus-Christ*. Paris 1677, hier S. 53

⁵⁹ Condren, *Sacerdoce*, S. 70.

⁶⁰ Condren, *Sacerdoce*, S. 57.

stik sieht hier vor, die Teilhabe am Geschehen des Meßopfers auf der seiner selbst zu vollziehen:

Donnez-vous à lui [J.-C.] par après, non seulement pour le sacrifier [nous devons nous] anéantir en cette action, et y être purs membres de Jésus-Christ, offrant et faisant ce qu'il offre et ce qu'il fait, comme si nous n'étions pas nous-mêmes.⁶¹

Die spezifische Ökonomie des Subjekts, die in der Entäußerung des Selbst ihr höchstes Ziel anerkennt, kann in dieser Weise als religiöses Grundmuster ausgewiesen werden (und bestimmte Praktiken von Rousseau und Flaubert erscheinen als dieser Tradition, wenn auch verdeckt – Wissenschaftlichkeit als *Verkleidung* sagt Nietzsche –, hörig). Dabei ist es nun von Bedeutung, daß diese religiöse Praxis einen Korrelationsmodus die Entäußerung an das unendliche Objekt in den bestimmten Rahmen einer institutionell garantierten Praxis überführt wurde: die des Heiligen und seiner Legende. In der Legende ist die Erfahrung des Heiligen textuell vermittelt; eine textuelle Instanz tritt zwischen den Gläubigen und das Absolute. Letztlich als Form soll hier als Zwischenschritt erfolgen, der es erlaubt, die gemeinsame religiöse Modell der Selbstentäußerung, hin auf die Visionen einer wesentlich *textuellen* Praxis, »Bouvard et Pécuchet«, zu zitieren.

Der *Inhalt* einer bestimmten Legende, der »Légende de sainte Thérèse l'Hospitalier«, kam schon als jenes eigenartige Medium der Reflexion in betracht, innerhalb dessen Flaubert zwei Arten des sprachlichen Weltbezugs figuriert; weitreichender ist aber die Frage, ob nicht die allgemeine *Form* der Legende für die textuelle Praxis von Flaubert bestimmt gemacht werden kann; mit Blick auf »Bouvard et Pécuchet« deutet dies vor allem, die Intrikation des Moments »Religion« in der Literatur nun nicht als bloß thematisches Phänomen (Flauberts Legende sprechen über Heilige, Religion usw.) zu begreifen; das Argument, daß Religion hier in entschiedener Weise eine von jeder thematischen Investition unabhängige, spezifische *Praxis des Diskurses*, d.h. die Praxis und Weise – die *Form* – in der sich das Flaubertsche Schreib- und Sprech-Diskurs konstituiert.

⁶¹ Condren, *Sacerdoce*, S. 22.

André Jolles beschreibt, wie in der sonderbaren Prozedur der *canonicatio* eine Gemeinschaft, nach eingehender und wiederholter Prüfung in quasi-juridischer Verfahrensweise, etwas aus sich produziert, das sie zugleich unendlich übersteigt, den Heiligen.⁶² Die Figur des Heiligen hat dabei aufgehört als bestimmte Individualität von Bedeutung zu sein, sie ist vielmehr Mittel: was an ihr sich ereignet ist die Vergegenständlichung und das Ansichtigwerden der Tugend. Die »Geistesbeschäftigung«⁶³ die dadurch innerhalb einer Gemeinschaft in Bewegung kommt, ist die der *imitatio*: am Heiligen kann nun also jeder Einzelne sich bemessen, an ihm als Folge konkreter Taten ablesen, was das Erforderliche sei. Der Heilige wird aber nun nicht unmittelbar Objekt der *imitatio*, sondern vermittelt über die »einfache Form« Legende, die sich dann als »aktuelle einfache Form«⁶⁴ einer konkreten *vita* realisieren kann. Die *imitatio* versteht sich dabei allerdings nicht als äußerlich bleibendes Verhältnis zum Heiligen; es ist der sich selbst entfremdende Eintritt in es: »So hat das Mittelalter imitari eindeutend mit immutare in Verbindung gebracht: sich so verwandeln, daß man in etwas anderes eingeht«.⁶⁵

In der Legende kommen also die Bestimmungen von *imitatio* / Wiederholung und Textualität zusammen: die Legende ist das textuelle Dispositiv, das es dem Gläubigen ermöglicht, sich imitativ, unter Aufgabe des Eigenen an eine fremde Realität zu entäußern, in diese einzutreten.

Um solches imitativ-entäußerndes Verhalten zu ermöglichen, muß nun aber der Text der Legende eine sehr bestimmte sprachliche Verfaßtheit aufweisen; anders als historisch zutreffende, hauptsächlich referentiell funktionierende Wiedergabe eines Lebens mit all seinen realen Wechselfällen und Mischung von Wichtigem und Unwichtigem zu sein, darf sich die Legende nur auf die extrem kondensierten und stilisierten Höhepunkte, sozusagen auf die ›Krisen‹ der Heiligkeit verlassen. »Die Vita, die Legende überhaupt zerbricht das ›Historische‹ in seine Bestandteile, sie erfüllt diese Bestandteile von sich aus mit dem

⁶² Für die folgende Darstellung vgl. André Jolles, Einfache Formen. Tübingen 1958.

⁶³ Ebd., S. 36.

⁶⁴ Ebd., S. 47.

⁶⁵ Ebd., S. 36.

Wert der Imitabilität und baut sie in einer von dieser bedingten
henfolge wieder auf⁶⁶. Offenbar kann weniger das reale, ein-
bestimmte Ereignis Gegenstand einer *imitatio* sein; er muß vielmehr
allgemein werden, daß jeder sich in ihn einfinden kann. Die *Fabula*
genuine initiiert den Prozeß, reale, historisch sich ereignet haben
ben (derer, die zu Heiligen wurden) in eine Art Verzeichnis oder
xikon der sich wiederholenden Topoi und Gesten der Heiligen.
»Einheiten des Geschehens«,⁶⁷ zu überführen, aus denen dann die
neu zusammengesetzt werden. Entscheidend dabei ist nun, wie
betont, daß diese unrealisierenden, *fiktiven* Verdichtungen
sprachliche Produktionen sind. Jolles nennt sie, auf sehr instruktive
Weise ihre gleichsam hieratische Erstarrung bezeichnend, *Sprachgebärden*.⁶⁸ Die Form Legende, unter der Forderung selbstentäußernden
Eintritts in diese, generiert also Texte, deren sprachliche Verfasstheit
sich als narrativ reorganisierte Artikulation fest gewordener und
in der Wiederholung geronnener Sprach-Entitäten darstellt.

Aus diesen Sprachgebäuden ist jede Spur konkreter Individuen
gewichen und deswegen können sie gleichsam als *loci communes* (und damit
aber auch als Niemandsland) aller Aspirationen auf Heilige fungieren. Nur aufgrund dieser Tendenz zu größtmöglicher
Allgemeinheit kann das Schema des *imitari-immutare* wirksam werden.

In der klassischen Legende sind Wort und Tat, Textualität und Praxis auf intrikate Weise miteinander verbunden: Es soll um die Anstiftung des Gläubigen zu tätig werdender Tugend gehen, das Deutliche aber dieser Anstiftung ist eine Sprachform, die ihrer Tendenz der Referentialität unterbindet; in den Sprachgebäuden vollzieht sich eine Verschiebung im Modus des Bedeutens: Sie beziehen sich nicht mehr in erster Linie auf ein Gelebtes, Reales, sondern aktualisieren in ihrem Auftreten, als Referenz auf Schon-Geschriebenes, vor allem verfügbare Stellen in anderen *vitae*, an denen etwa dieselbe Krisis der Allgemeinheit erzählt, und entsprechend mit derselben Sprachgebäuden.

⁶⁶ Ebd., S. 40.

⁶⁷ Ebd., S. 45.

⁶⁸ »Was teilt hier Geschehen in irgendwie letzte, nicht weiter teilbare Einheiten? Das ist die Sprache; dieses Rad mit scharfen Klingen, dieser Gott der zerspringt, sind sprachliche Bildungen, sprachliche Gebilde« vgl. ebd., S. 44ff. sowie S. 265 für die Entwicklungszentralen Vorstellung von Sprachgebäuden.

Ausdruck gebracht wird. Ihrer Tendenz nach sind die Sprachgebärden a-mimetisch. Vielleicht ist daher Jolles' *Metapher* der Sprachgebärde so instruktiv: wenn die Gebärde erst in ihrer Wiederholung als solche erkennbar und verständlich wird, wenn sie ferner dies ist, einem an sich ausdruckslosen Material, dem Körper, auf kodifizierte Art und Weise Bedeutung zu verleihen, so potenziert die *Sprach-Gebärde* diese Bewegung; sie führt ein Material erneut in den Prozeß des Bedeutens ein, das selbst schon an sich nur Bedeuten ist, die Sprache. Jolles' Metapher der Sprachgebärde bringt auf augenfällige Weise die Möglichkeit zum Ausdruck, daß Sprache als Mimik der Sprache auftreten kann.

V

*Le fait d'être impliqué dans une
parole qui m'est extérieure.⁶⁹*

In viel entschiedenerem Maße als die »Légende de saint Julien l'Hospitalier«, die nur dessen Möglichkeit reflektiert und vorbereitet, ist das Kunstwerk »Bouvard et Pécuchet« die eigentliche Legende der Moderne, seine spezifische Sprachgebärde aber, die Einheiten seines Geschehens, dieser Abgrund sich wiederholender Sprache, aus der jede Spur von Individualität getilgt ist, die namenlose Zirkulation der *lieux communs*; die Entäußerung des Diskurses an diese bedeutet die langanhaltende Arbeit ihrer Kontemplation, ihres geduldigen Sammelns, Ordnens und Abschreibens.

Zur Begründung einer solchen Interpretation ist es notwendig, sich die besondere Verfaßtheit dieses letzten Werkes von Flaubert, die Form der Wechselkonstituierung, in die ihr Diskurs sich einläßt, zu vergegenwärtigen. Um dabei nicht Gefahr zu laufen, das Monument »Bouvard et Pécuchet« im Zuge eines zu allgemeinen Arguments zu vereinfachen, soll hier ein bestimmtes Phänomen in den Blick rücken, für die Konstitution des Ganzen meiner Meinung nach aber wesentlich, nämlich die Bewegung des Romans auf sein Ende zu, d.h. sein (unentschieden gebliebenes) Gravieren um den enigmatischen *second volume*, der – in jedem Sinne – die Letzte Versuchung Flauberts darstellt.

⁶⁹ Maurice Blanchot, L'Entretien infini. Paris 1986, hier S. XIX.

Was sich gegenwärtig in der Einheit des Namens »Bouvard et Pécuchet« präsentiert, ist weniger ein abgeschlossenes Werk, als eine Hinterlassenschaft, die mit dem Tode Flauberts radikal unentzerrbar geworden ist.⁷⁰ Eine strikte Aufteilung in fertige Kapitel und Brouillons der noch ausstehenden lässt sich kaum vornehmen. Alle Arbeiten Flauberts Gefahr liefern, in der Masse des Dokumentations- und Skizzenmaterials ausgelöscht zu werden, die aber tatsächlich von der Maßgabe der Werks überwunden wurde, so steht es dar: das Dossier des Werks projektiert zu schreibende Teile, *cond volume*, die *Copie*, zieht aber die ersten, die schon eine relativierte Form fanden, wieder in die Bewegung des Ganzen hinein. Die ersten neun reinschriftlich erhaltenen Kapitel öffnen sich somit in bestimmt Beziehung auf ein Konvolut von 2215 großformatigen Manuskriptseiten, bestehend aus Szenarios, Plänen, umfangreichen Exzerpten aus den ca. 1500 Bänden Fachliteratur, die herangeworben wurden, Bezugnahmen auf vergangene Arbeiten Flauberts, schließlich aus relativ konsistenten Ensembles, wie die sogenannten Kompilationen und Listen des »Album de la marquise« oder des *Dictionnaire des idées reçues*.

In der Vielzahl der Fragen, die dieses unauslotbare Material stellt, ist vielleicht die nach der Wirksamkeit des Prinzips von Wiedergabe/*imitatio* auf den verschiedenen Ebenen des Textes entscheidend.

Auf Geschichtsebene (der *histoire*) stellt sich die gleicherweise tuelle und wissenschaftliche Odyssee der beiden Protagonisten als duldige Rezension des Gesamtsystems aller Wissenschaften unterste der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar, als enzyklopädischer Durchgang aller menschlichen Erfahrungsräume; in immer der gleichen Weise folgt auf das Studium von Handbüchern und Einführungsvorlesungen der Versuch ihrer Umsetzung, und auf deren Scheitern, der unerreichbare

⁷⁰ Für die Beschreibung des Dossiers »Bouvard et Pécuchet« vgl. die maßgebliche von Jacques Neefs und Claude Mouchard, *Vers le second volume: »Bouvard et Pécuchet«*. In: Flaubert à l'œuvre. Hg. von Raymonde Debray-Genette. Paris 1980, S. 1-12.

⁷¹ »Les scénarios semblent globalement prévoir et compliquer la relation entre le premier volume et sa suite, et surtout, les dossiers de notes associent inlassablement des éléments ayant servi aux dix premiers chapitres à d'autres éléments, collectés sous d'autres formes, ailleurs, pour constituer des ensembles obscurément, minutieusement retravaillés.« Mouchard, Second volume, S. 172.

liche Übergang zum nächsten Wissensgebiet. Natur dementiert wiederholt alle Versuche, sie mit ihrer theoretischen Erfassung im Symbolsystem der Sprache in Einklang zu bringen; innerhalb des Systems der symbolischen Ordnung dann, also im Bereich der »Geisteswissenschaften«, widersprechen sich alle Lehrmeinungen wechselseitig und lösen sich im Interesse von Bouvard und Pécuchet ergebnislos ab. Beide machen sich durch fortgesetzte Aktivitäten dieser Art zunehmend verdächtig und hoffen, sich in einer großen *conférence* (die nur noch in Skizzen vorliegt) endgültig zu rechtfertigen: »Il s'agit d'abord de démontrer l'utilité de notre projet; nos études nous donnent le droit de parler.«⁷² Mit dem Schlußklat der *conférence* schließt sich der Kreis ihrer Arbeiten, endet ihre am Leitfaden der Wissenschaften fortschreitende *vita activa*; sie wenden sich ihrer anfänglichen Tätigkeit zu, dem Kopieren:

Ainsi tout leur a craqué dans les mains.

Ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie.

Bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux. Ils se la dissimulent – De temps à autre, ils sourient quand elle leur vient; – puis se le communiquent simultanément : copier.

Confection du bureau à double pupitre. [...]

Achat de registres – et d'ustensiles, sandaraque, grattoirs, etc.

Ils s'y mettent.⁷³

Diese *Copie* der beiden Protagonisten sollte Gegenstand des *second volume* sein und die Narration auf einen Kosmos von Zitaten, systematischen Klassifikationsversuchen und Listen öffnen; ein spätes scénario gibt eine Vorstellung davon:

XI. Leur copie

Ils copient au hasard tous les ms & papiers imprimés qu'ils trouvent cornets de tabac, vieux journaux, lettres perdues, affiches, etc. croyant que la chose est importante et à conserver. Ils en ont beaucoup, car aux environs, se trouve une fabrique de papier en faillite, & là ils achètent des masses de vieux papiers. Mais bientôt, ils éprouvent le besoin d'un classement (c'est le classement qu'on donne ici – c'était recopié sur un gd registre de com-

⁷² Für den Text von »Bouvard et Pécuchet« vgl. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. Hg. von Claudine Gothot-Mersch. Paris 1990, hier S. 410.

⁷³ In den Szenarios zur »conférences«, vgl. *Bouvard et Pécuchet*, S. 414.

merce –) [...] Ils font le Dictionnaire des idées Reçues & le Catalogue des idées chic.⁷⁴

Das Verhältnis der beiden Teile, Kapitel und *Copie*, stellt sich dar: Ehemals im Zuge der *vita activa* der beiden Helden gelesener, die auf das Reale angewendet werden sollten, kehren nun als eigentliche Gegenstand dessen, was man zutreffend als ihre *vita plativa* bezeichnen könnte, wieder. Wenn im enzyklopädischen *cours* die Bücher im Blick auf ihre zukünftige Umsetzung in den Händen kamen, so machen nun die Bücher selbst, die verschiedenen im literativen Sprachen die Realität aus, deren sich Bouvard und Pécuchet sammelnd versichern wollen; sie greifen auf ihre ehemals entzerrten Bücher zurück, doch diesmal nur mehr, um sie abzuschreiben.

Die Frage, inwieweit sich an die geschriebenen Kapitel tatsächlich hunderte von Seiten solcher Zitatkomplilationen⁷⁵ anschließen, bleibt unklar. Fest steht, daß die *Copie* nicht lediglich eine Art der ersten Kapiteln sein sollte, sondern sich im Gegenteil als der Gedanke des Projektes präsentierte.⁷⁶ Skizzen des Dossiers legen nahe, daß die *Copie* so wenig als möglich narrativ vermittelt werden sollte. Andererseits sah Flaubert die radikale Unmöglichkeit einer solchen Textes, so daß die Entwürfe widersprüchlich bleiben.⁷⁷

Auch »Bouvard et Pécuchet« machen für den literarischen Text Prinzip der *imitatio* geltend, allerdings nicht mehr als *imitatio naturalis*. Gegenstand ist Sprache. Nachahmung von Sprache mittels der Sprache läßt sich als die allgemeinste Kennzeichnung des Verhältnisses von *histoire* und *discours* in »Bouvard et Pécuchet« festhalten.⁷⁸ Die

⁷⁴ Scénario, von Neefs/Mouchard im Anhang ihrer Studie veröffentlicht, vgl. Second Volume, S. 212f.

⁷⁵ Allein der »Dictionnaire« macht etwas siebzig Seiten aus.

⁷⁶ Vgl. einen Brief vom August 1872: »C'est l'*histoire* de ces deux bonshommes qui copient une espèce d'*encyclopédie critique en farce*«, Correspondance, Nr.131, 1872; Alberto Cento in seiner Edition des Dossiers: »C'est sans doute le sottisier qui a écrit le roman, et non pas le roman, qui a fait naître le sottisier«, in: Gustave Flaubert et Pécuchet. Hg. von Alberto Cento. Paris 1964, hier S. LI.

⁷⁷ »Cette poussée ne trouve pas son lieu textuel [...] Au moment où l'on veut s'approcher de la chose même, on est renvoyé à sa description. Impossible d'aller plus loin, impossible d'arriver à une inclusion effective«, Neefs/Mouchard, Second Volume, S. 187f.

⁷⁸ Mit anderem Interesse spricht Charles Bernheimer in einem der instruktiven Sätze überhaupt zu »Bouvard et Pécuchet« vom *linguistic realism*, vgl. Linguistic Realismus, S. 100.

des Schriftstellers, die ihm traditionell zukommende Form der *imitatio*, nämlich die literarische Mimesis wird einer entscheidenden Veränderung unterzogen: sie hört auf, Bezug auf wesentlich Außertextuelles zu sein und gibt tendenziell nur mehr bereits Geschriebenes wieder. Der Text hat in der Weise keinen Gegenstand mehr, nichts mehr, was ihm als Fremdes entgegenstünde, keinen mehr, der ihm äußerlich wäre. Als Abschluß einer langen Geschichte der Mimesis, die von dieser Seite als Geschichte einer Trennung erscheint, kommt hier die Sprache zu sich selbst. Die Tendenz des Diskurses in »Bouvard et Pécuchet«, sich in die Wiederholung fremder Sprache einzulassen, kennt dabei verschiedene Grade.

In den Kapiteln vor der *Copie* ist der Zustrom fremder Sprachen noch narrativ vermittelt: Obwohl in immer gleichem Schema von Zuwendung, Erprobung und Aufgabe eines Wissensgebietes die Reduktion menschlicher Wechselfälle im Sinne klassischer Protagonisten augenfällig ist, und die Folge der Sprachen zum eigentlichen Träger der Handlung wird, so gibt es doch eine gewisse Progression, eine temporaler Ordnung unterliegende Geschichte mit Peripetien und Personen, die Bouvard und Pécuchet schließlich zum Eklat der *Conférence* führt. Über das Erziehungsprojekt der beiden, das am Ende des Kursus steht und bereits eine Wiederholung alles Bisherigen erfordert, öffnet sich der Text dann auf die *Copie*. Die narrative Organisation fällt weg, allein Aufzählung und Liste scheinen als Prinzipien der Anordnung fremder Sprachen bestehen zu bleiben. Das Prinzip Wiederholung realisiert sich als sukzessive Reduktion der diskursiven Intervention: Alles was sich in der literarischen Tätigkeit als ›poetisch‹ empfahl, geht im Zuge des *second volume* in das reine Abschreiben von bereits Gesagtem zurück, Stil wird zu einer Frage der Anordnung vorgefertigter Sprachstücke.

Mit ihrer Präsentation wandelt sich auch die *Art* der Sprache, die nachgeahmt wird. Wiederholung im enzyklopädischen Teil von »Bouvard et Pécuchet« hat noch Sprache zum Gegenstand, die in der Bewegung des Bedeutens aufgehen will, also etwas anderes als sich selbst meint und sich zum Medium der Vermittlung außersprachlicher

Flaubert's »Bouvard et Pécuchet«. In: Novel. A Forum on Fiction, 7(1974), Nr. 2, S. 143–158.

Verhältnisse macht. Allerdings hat das Sprachmaterial in »Boulevard Pécuchet« von Anbeginn ein Attraktionszentrum, das man als gemachte Wiederholung bezeichnen könnte. Über Verfahren der isolierenden, nicht-hierarchisierten Nebeneinanderstellung von inkompatiblen Redegegenständen, die alle aus ihrem interpretativen Zusammenhang gelöst zu eigentlichlich frei flottierenden Elementen werden,⁷⁹ und über das machtvolle Dispositiv des *discours individuel*, treten die fremden Sprachen zusehends aus ihrer personalen Bindung heraus. In der *Copie* aber – dem nicht mehr selektiven Kopien, Plakaten, Tabaksschachteln und Massen von Papier aus der brennenden Papiermühle, nicht mehr weil es von einem bestimmten Autoren geschrieben, sondern weil es *geschrieben* wurde – setzen sich zunehmend Sprachformen durch, die einerseits wie die extrem verkürzten *regues* keinerlei argumentative Entwicklung enthalten, auf der anderen Seite wesentlich *anonym* und gleichsam herrenlos sind. Im Gespräch zur Rezension der wissenschaftlichen Positionen, die oft noch mit den gennamen versehen waren, spricht in ihnen nur mehr die Fassung unbestimmten ›Man‹. Der *lieu commun*, als die kondensiertesten Formen geltend gemachter Wiederholung, präsentiert sich in seiner Unkenntlichkeit geführten Abgegriffenheit als von keiner bestimmbaren Person mehr beschwerte, *quasi-monetäre*, freie Zirkulation.⁸⁰ Sofern diese äußersten Formen geltend gemachter Wiederholung zeigen in »Boulevard Pécuchet« das Ende des Romans an. Was der *lieu commun* spricht, ist weniger die Klärung eines außersprachlichen Sachverhalts, das, worauf er sich bezieht, wodurch er sich unfehlbar zu erkennen gibt, ist vielmehr seine eigene Wiederholung; in ihm spricht die Wiederholung, immer schon, auch ohne die spezielle Intervention eines bestimmbaren Autors.

⁷⁹ Zum Verfahren der Generierung isolierter Objekte über Dekontextualisierung siehe den Aufsatz von William Wolfgang Holdheim, *Description and cliché*. In: Archiv für Literaturwissenschaft, Heft 1, 1978, z.B. S. 2: »What we are concerned with, rather, is the unity of a pervasive stylistic intention which reduces the human subjective to a thing-like objectality culminating in enumeration«.

⁸⁰ Wegen seiner Nähe zur umlaufenden Münze scheint mir eine Formel wie »gemachte Wiederholung« geeigneter als die unbestimmte Rede vom »cliché«. Vom Wesen der Natur des Geldes ist, aus seiner anfänglichen Rolle bloßer Vermittlung herauszutreten, um sich gegen die vermittelten Terme (Menschen und Sachen) als das eigentlich mächtige durchzusetzen, so gilt auch der *lieu commun* für sich selbst, da er eigentlich nichts mehr *repräsentiert* als die Wiederholung selbst.

Autors, gesagt wurde, er bedeutet in erster Linie sein Wiederhol-Sein. Es ist Sprache, die nicht mehr in der Bewegung des Bedeutens verschwindet, sondern vielmehr ihre eigene Materialität vorführt; was in ihm sich verkörpert, ist die Wiederholung selbst. Wiederholung ist im Rahmen der *Copie* in der Weise potenziert, als hier Sprachformen sprachlich nachgeahmt werden, die selbst schon wesensmäßig Wiederholung sind.

Die klassische Legende organisiert Formen kondensierter Wiederholung, die Sprachgebärden, zu Texten, die als intermediäres Dispositiv der Praxis selbstentäußernder *imitatio* dienen; die Sprachgebärden, obwohl eigenste Produktion von Sprache selbst (so Jolles), bedeuten den Weg auf eine wesentlich nicht-sprachlich verfaßte Praxis hin. Das klassische Legendendispositiv korrespondiert mit »Bouvard et Pécuchet« zunächst über die allgemeinsten Kennzeichnungen einer Entäußerung des Eigenen in der Wiederholung eines Fremden und in der sprachlichen Vermittlung solcher Entäußerung. Wiederholung im Falle von »Bouvard et Pécuchet« ist die Nachahmung einer Sprache, ihre Sprachgebärde, ihr *imitabile*, diese äußerste Form geltend gemachter Wiederholung, der *lieu commun*. Was in ihm sich vergegenständlicht ist nicht mehr die Tugend (so klassisch), sondern Sprache selbst; er drückt die Krisen, nicht mehr der Heiligkeit, sondern der Sprache aus. Im Gegensatz zum klassischen Modell der Legende ist hier keine Instanz mehr außersprachlicher Natur: das Modell der Wiederholung und ihre Umsetzung teilen ein und dasselbe Milieu. Die Form geltend gemachter Wiederholung wird nicht mehr sprachüberschreitend enagiert, sondern nur mehr abgeschrieben. Von Anbeginn heißt *imitatives Verhalten* im Falle dessen, der Texte produziert, nicht mehr »tue dies«, sondern vielmehr »sprich mir nun nach«. Wessen Werk wesentlich Sprache ist (der Autor), dem gelingt das Legenden-Dispositiv unendlich effektiver. »Bouvard et Pécuchet« haben die hybride Inkompatibilität von Wort und Tat, wenn nämlich die Tat ihrem Wesen nach zum Wort geworden ist, behoben; die Spanne, die radikale Differenz zwischen Sprachgebärde und tätiger Tugend kollabiert, die Tat – das literarische Sprechen – kann sich vollkommen an das Modell entäußern; das Schema des *imitari-immutare* hat im homogenen Medium innersprachlicher Aktivitäten seine Vollendung; Werk ist, die Vergegenständlichung von Sprache in der unendlichen Zirkulation anonym.

mer *lieux communs* in Auszügen abzuschreiben. Erst in »Bouvard et Pécuchet« gelangt die entfremdende Wiederholung als das Gegenstück positiv der Legende an den historischen Punkt ihrer weitestgehenden Realisierung.

Solche selbstentäußernde Mimik der Sprache bedeutet die Auseinandersetzung des eigensten Vermögens des Diskurses, nämlich sich über die Sprachverwendung auszuzeichnen und zu konstituieren; der Protagonist in »Bouvard et Pécuchet« begibt sich zusehends jeden Rechts auf die Druck und Konstitution des Eigenen. Wenn Autorschaft als ein besonderer Modus von Subjektivität dieses Merkmal hat, außer dass es ein Werks ohne Bestand zu sein, so bezeichnen »Bouvard et Pécuchet« die paradoxe Praxis eines Diskurses, sich dessen zu entäußern, um ihn als solchen erst konstituiert. Er öffnet sich auf das Außen und auf die schlechte Unendlichkeit einer vollkommen nüchternen Sprache, in der jede Spur menschlicher Gegenwart gewichen ist. Wenn die Tendenz des klassischen Legendendispositivs die Unendlichkeit nicht mehr als das ganz Andere, war, so ist sie hier das unablässige, das unbestimmt zugehörige Rauschen einer namenlosen Fama.

Mit Bezug auf die anfängliche Frage nach dem Schreiben *Copie* als Praxis, als Kunst, an der wesentliche Momente von Religion, Wissenschaft gleicherweise beteiligt sind, kann die Art ihrer *copie corrélatrice* nun weiter benannt werden, wenn man nämlich die Übersetzung von *discours* und *histoire* in die Rollen von Subjekt und Objekt der Praxis treten lässt. Wem kommt das monströse Unternehmensprojekt, des geduldigen Abschreibens zum Kilopreis gekauften Alters? Das Szenario entwirft die *Copie* als ein Faktum der Geschichte, es sind also die beiden Protagonisten Bouvard und Pécuchet, die diesen Eintritt in die ununterschiedene Masse des Geschriebenen zu bestimmen scheinen. Sobald allerdings die literarische Tradition der Nachahmung nicht mehr wesentlich von Handlung, sondern von Sprache wird, ist es ebenso der Diskurs selbst, dem die *Copie* eine Rolle zu spielen scheint. Wenn der Diskurs sonst seine wesentlich sprachliche Verfaßtheit nicht mehr bestreiten kann, um den Eintrag der Realität der Geschichte in ihn selbst zu minimieren, so verschwindet die Garantie sozialer Existenz von dem Zeitpunkt an, da das Objekt der Nachahmung eine sprachliche Natur geworden ist, und es, wie im Falle der *Bouvard und Pécuchet*, die Konstitution des Diskurses auf sehr empfindliche Weise beeinflusst.

trifft. Die Nachahmung einer Sprache, der absoluten Nullität geltend gemachter Wiederholung, aus der überdies die diskursiven Demarkations- und Hoheitszeichen (*guillemets*) zunehmend zurückgenommen werden,⁸¹ bedeutet die Implikation des Diskurses in das Verhängnis seiner Geschichte. Angesichts von Sprache selbst wird das spracheigene Vermögen der distanzierenden Abstraktion wirkungslos. Nachahmung einer Sprache hat so die wechselseitige Durchdringung und Kontamination der Ebenen von *histoire* und *discours* zur Folge.⁸² Diese Implikation in den Gegenstand der Beschreibung scheint die Praxis dessen zu sein, was sich in der halluzinatorischen Zweiten Jagd der »Légende de saint Julien« figurativ abzeichnete. Flaubert benennt selbst, was es bedeutet, das abstrahierende Vermögen der Sprache zu verlieren: »J'ai peur d'avoir la cervelle épuisée ; c'est peut-être que je suis trop plein de mon sujet et que la bêtise de mes deux bonshommes m'envahit« und ein knappes Jahr später »Bouvard et Pécuchet m'emplissent à un tel point que je suis devenu eux ! Leur bêtise est mienne et j'en crève«.⁸³ Die *bêtise*, also Sprache in Form ihrer geltend gemachten Wiederholung, geht auf den Diskurs über. Es ist dies in einer Weise die *Exinanition* als ›Erschöpfung‹ des Selbst und Einräumung des fremden Wortes, das das ›Menschsein‹ von aller eigenen Subsistenz trennt und dieses zur *nue capacité vide* eines Außen macht.

Die Implikation des Diskurses in das Außen einer absolut nichtigen Sprache bezeichnet den Endpunkt dessen, was hier auf verschiedenen Ebenen als Bewegung der *continuité* und der Ununterscheidung behandelt wurde, die ihrer allgemeinsten Kennzeichnung zufolge die Überschreitung des *principium individuationis* bedeutet. Die »Tentation de saint Antoine« erzählt, auf der Ebene der Geschichte, ihr Ende in der Vision eines ekstatischen Eintritts in die unendlich gediegene Kom-paktheit der Materie, in dem sich religiöse und wissenschaftliche Aspi-

⁸¹ Vgl. Ezra Pound in seiner ironisch »James Joyce et Pécuchet« betitelten, 1922 im »Mercure de France« publizierten Studie zu »Bouvard et Pécuchet«: *on omet les guillemets, voilà tout*, Ezra Pound, James Joyce et Pécuchet. In: Polite Essays. Freeport, o.J., hier S. 90.

⁸² Prousts Mißmut über Flaubert – »Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants«, À propos du style de Flaubert, S. 587 (Anm. 7) – verkennt die Intention, einen der klassischen Orte diskursiver Selbstbehauptung, die Metapher, zum Ort einer Mortifikation zu machen.

⁸³ Vgl. die Briefe Correspondance, Nr. 1486 und Nr. 1532.

rationen auf eigentümliche Weise mischen; die Überwindung ter, gegenständlicher Individualität stellt sich als erkennende K plation der *continuité de la vie* dar; der Gegenstand der Erzählung aber ohne direkten Eintrag in die Verfaßtheit ihres Diskurses »Légende de saint Julien l'Hospitalier« wird dann eine solche gung der *continuité*, als eine Art nicht mehr repräsentierender, i tiver Weltbezug für den Diskurs figuriert, den »Bouvard et Pé schließlich als Diskurspraxis realisiert. Das Außen, das in der tion« (wie in der luziden Vision Rousseaus) noch als ›Natur tracht kommt, ändert sich; der Diskurs in »Bouvard et Péchuchet« sich in der symbiotischen Kontemplation einer Sprache. Als m Realisierung einer *via negativa* hat er in der Sprache die ihm Natur erkannt.

Wenn die Kunstform des Romans in ihrer Überführung in die lende Wiederholung des Schon-Gesagten destruiert wird, der aller Wissenschaften sich als die Bewegung ihrer sinn- und folg Wechselvernichtung realisiert, Religion schließlich nur noch äußerung an die wesenlose Transzendenz anonymer Sprachetracht kommt, so könnte man, ein eindringliches Bild Mallarmé nehmend,⁸⁴ Kunst, Religion und Wissenschaft am Monumen vard et Péchuchet« (Dom oder Kenotaph) im Sinne von Pend begreifen, deren genaue Anordnung aufeinander den Moment Verschwindens bezeichnet und an denen sich das Werk in Objektlosigkeit aufhebt.

⁸⁴ »Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis riant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs; seulement traduit, en nière, par chaque pendentif«, vgl. Stéphane Mallarmé, Divagations. In: Ders., Igigations. Un coup de dés. Hg. von Yves Bonnefoy. Paris 1976, hier S. 249. Das V des Verses ist, über die genaue Anordnung der einzelnen Motive, jene bestimmte lation zu finden, die alle aufhebt und, wie die Strebebögen einer Kuppel, den Raum zur Erscheinung bringt.

Daniel Fulda

Menschenfresser im ›modernen Epos‹ Die Krise der Geschichte in der historischen Epik um 1900 (Marie Eugenie delle Grazie, Ricarda Huch, Alfred Döblin)

Fundamentalkritik an der historistischen Annahme einer kohärenten, kontinuierlichen und sinnhaften Geschichte ist für die literarische Avantgarde um und nach 1900 ebenso charakteristisch wie für die Textwissenschaften des späten 20. Jahrhunderts. Doch hat sie weder hier noch dort zu einem völligen Verlust des Interesses an der ›Erforschung‹ und Darstellung geschichtlicher Konstellationen geführt. Wie kann dieses Paradox funktionieren bzw. welche Textstrategien sollen es entschärfen?

Als zentrale Strategie zur ›Überwindung des Historismus‹ nehmen die hier behandelten Texte (Marie Eugenie delle Grazie: »Robespierre« 1894; Ricarda Huch: »Der große Krieg in Deutschland« 1912–14; Alfred Döblin: »Wallenstein« 1920) einen Gattungswechsel vor: von der epistemologisch dem Historismus verwandten Form des realistischen Romans zum ›modernen Epos‹. Sie bestätigen damit den geschichtstheoretischen Befund, daß Vorstellungen von bestimmten Geschichtsstrukturen und Textverfahren korrelieren, ja jene erst in diesen zur Geltung kommen. Dem Interpreten öffnet sich dadurch der Weg, das Ausmaß der Kritik am Historismus und der Ausbildung eines alternativen Geschichtsbegriffs in den Verfahren der Texte selbst zu analysieren.

Grundlegend für die Kritik am Historismus war die Auseinandersetzung mit seinem Menschenbild. Literarisch vollzog sie sich zum einen auf formaler Ebene (Depersonation des Erzählers wie der Figuren), zum anderen inhaltlich. Hier wurde der Kannibalismus – ohnehin *das* Gegenprinzip zur historistischen Aneignung des anderen – als Motiv oder Metapher interessant. In den genannten ›Epos‹ untersuche ich ihn auf seinen Indikationswert für posthistoristische Veräußerlichung (so bei delle Grazie) bzw. seine Funktion bei der Erweiterung (Huch) oder Unterminderung (Döblin) des Historismus.

Auch im Interesse gegenwärtiger Methodenreflexion sollen nicht zuletzt die Aporien der jeweiligen Textverfahren zur ›Überwindung des Historismus sichtbar gemacht werden. Manche Verfahren kontrollieren geradezu ihren Einsatzzweck. Oder holen sie ihre Texte lediglich auf den Boden der historistischen Bedingtheit der Moderne zurück.¹

I Historischer Roman ohne Geschichte?

Döblins »Wallenstein«, einem der wenigen historischen Romane, die ästhetisch innovativ gewesen sind, gingen in des Autors Œuvre die epische Großtexte voran, für die historische Bezüge keinerlei Rolle spielen. Sein erster veröffentlichter Roman, »Der Schwarze Vorhang«, betreibt, indem er durch komplexe Mischung der Erzählperspektiven die im Lustmord endende ›Liebe‹ zweier Jugendlicher seziert, vielmehr eine Kritik aller Grundlagen des herkömmlichen historischen Romans: In diesem »Roman von den Worten und Zufällen«, so der Untertitel, erscheint Sprache nicht mehr als taugliches Instrument der Weltaneignung, sondern als Käfig menschlicher Selbsttäuschung und zerstörerischen Konsequenzen. Das Subjekt bedient sich nicht in einer souveräner Weise, sondern wird von ihren Suggestionen auf einer Seite und seinen Trieben auf der anderen beherrscht und schließlich, sinnfällig in der kannibalischen Übersteigerung des eigenen Endes, zerrissen. Das Zufallsprinzip schließlich streicht das Postulat, das der Historismus des 19. Jahrhunderts mit dem Prinzip der Singularität alles Geschichtlichen verband, aus und legt gleich dessen Kontinuitätsgedanken: in einem prägnanten Sinn haben die Figuren keine ›Geschichte‹.

Der »Wallenstein« konstituiert demnach einen Geschehen, das der nach den Prämissen des Frühwerkes nicht mehr historistisch als ›Geschichte‹ verstanden werden kann. Was der ›offizielle‹ Geschichtsdiskurs seiner Zeit als Konfessions- bzw. Mächtekonflikt mit seinen Folgen für die nationalstaatliche Entwicklung Deutschlands meinte, resümiert Döblin in einer an die vor- bzw. antihistoristische Schichtsauffassung Schopenhauers und Nietzsches erinnernden Passage wie folgt: »Einigen wir uns darauf: Raufboldigkeit, Händelsucht,

¹ Entstanden 1902/3, in Fortsetzungen erschienen im »Sturm« 1912, überarbeitete Buchausgabe 1919.

begierde, gemildert durch Phrasen und Wahnideen. Mit anderen Worten: das alte Lied.² Sein alternatives Geschichtskonzept zielt nicht nur darauf, die vom Romanitel nahegelegte Vorstellung vom großen Mann, der Geschichte macht, zu widerlegen. Viel grundsätzlicher negiert es den Kern des weithin bis heute herrschenden Geschichtsbegriffs, nämlich die Annahme, daß vergangenes Geschehen deshalb für die Gegenwart bedeutsam sei, weil ein politischer, sozialer, geistiger usw. Prozeß beides vermitte. Diese niemals rekursive Prozessualität von vergangenem Geschehen zu repräsentieren ist für die historistische Geschichtsschreibung eine Leistung ihrer Form gewesen, genauer: der Erzählung, denn deren integrative Verlaufsstruktur läßt das ›Entwicklungs-Moment der Geschichte als ganzer in grundsätzlich jeder Monographie aufscheinen.³ Um die von Döblin herausgehobenen Konstanten menschlichen Verhaltens literarisch darzustellen, braucht es dagegen keines narrativen Kontinuums. Die Aufeinanderfolge der insgesamt 156 Episoden des »Wallenstein« drückt vielmehr eine Diskontinuität aus, die auch durch hermeneutische Anstrengung nur zum Teil aufhebbar ist. Für die emphatische Moderne um und nach 1900 durchaus typisch, betreiben Döblins Romane nicht allein eine inhaltliche Revision von Menschen- und Geschichtsbildern, sie implizieren darüber hinaus einen prinzipiellen Angriff auf den historistischen Geschichtsbegriff.

II Neue Historismen und moderne Epen

Ich beginne mit dem Paradox eines historischen Romans, der ohne einen prägnanten Begriff von ›Geschichte‹ auskommen muß, weil es einer Konstellation ähnelt, die sich in der Literaturwissenschaft der letzten Jahre ergeben hat, wo nach der ›Dekonstruktion‹ zeitenthobener Zeichenverhältnisse die Tendenz zur Wiedergewinnung histori-

² Alfred Döblin, Der Dreißigjährige Krieg (1919) – Schriften zur Politik und Gesellschaft. Hrsg. von Heinz Graber. (Ausgew. Werke in Einzelbd. [=AW] 14) Olten, Freiburg i. Br. 1972, S. 45–59, hier S. 53.

³ Zur Ausbildung dieses Geschichtsbegriffs seit dem 18. Jahrhundert, zur Entwicklung einer ihn repräsentierenden Textform sowie zu deren Charakteristika vgl. mein Buch: Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860. Berlin, New York 1996. Für den hier verwandten Historismusbegriff verweise ich auf die Diskussion ebd., S. 267–272.

scher Lektüredimensionen geht. Wie der sog. New Historicism um wenigstens ein weiteres Label dieser Tendenz zu nennen, die Cultural Studies kommt der Autor des »Wallenstein« von einer Kritik geisteswissenschaftlichen Humanismus her, die das souveräne Subjekt durch einen Spielball von Trieben und Diskursen, Sprachverarbeitung durch das Beobachten von Signifikantenspielen, das Prinzip der These durch das von Heterogenität und Diversifikation, verallgemeinert: Kontinuität und Identität durch Diskontinuität und Fremdheit ersetzt hat. Angesichts dieser weltbildlichen bzw. theoretischen Aussetzungen muß die Hinwendung zur ›Geschichte‹ in beiden Überraschen. Es stellt sich die Frage, wie das Paradox funktionieren kann.

Zentrale Strategie Döblins ist ein Gattungswechsel: der Roman, dessen Psychologismus auf einer naiven Subjektgläubigkeit beruht, soll abgelöst werden von einem »modernen Epos«.⁴ Durchaus consequent wird damit eine Gattung verabschiedet, die in ihrer geistlichen Ausprägung, dem Entwicklungs- oder Bildungsromanz-Modell fungierte für Geschichtsdenken und -schreibung des Humanismus. Warum aber das Epos als Zielvorgabe, jene Gattung also, als historischer Vorgänger des zu Überwindenden galt? Bedeutet dies nicht, trotz der Spezifikation ›modern‹, einen Rückschritt? Modern – Epos – New Historicism, wieder scheint die Parallele evident: eine mindest terminologische Rückwendung zur längst obsoleten ›Geschichte‹, wohlgernekt unter dem Anspruch, das Geschäft der modernen Gegenwart zu betreiben. Eine Parallele mit Punktverschiebung natürlich, wie die ausformulierte und historisch natierte Reihe der beiden Schlagworte einschließlich ihrer Bestandteile veranschaulicht:⁵

⁴ Alfred Döblin, An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm-Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. (AW 1989), Freiburg i. Br. 1989, S. 119–123, hier S. 123.

⁵ Bei dieser Begriffszusammenstellung geht es zunächst um die Gleichartigkeit der Folgestrukturen in den beiden Spalten: die Beibehaltung des Adjektivs von Position 3 und die Grundwortkorrespondenz zwischen Position 1 und 3. Darüber hinaus zeigt sich bei ›moderner Roman/Historismus‹ sachliche Parallelen in der Text/Kommentar-Kombination. Daß sie beim Übergang zur nächsten Position verloren gehen, wird man nehmenden Autonomie von literarischem und wissenschaftlichen Diskurs zurechnen.

literarische Gattung:	(literatur)wissenschaftliche Methode:
Epos	-
moderner Roman ⁶	- Historismus
modernes Epos	- New Criticism New Historicism

Wie weit aber ist den selbstgewählten Etiketten zu trauen? Bekanntlich wurde der Titel ›New Historicism‹ weniger als Pendant zu einem ›alten‹ Historismus denn als Gegenbegriff zu den werkimmanenten Lektüren des ›New Criticism‹ und der Dekonstruktion gewählt. Erst 1990 hat sich Stephen Greenblatt zu der hier hervorgehobenen Begriffsverwandtschaft geäußert. Was er, der Autorität des »American Heritage Dictionary« folgend, als Kennzeichen des ›historicism‹ anführt – und ablehnt –, trifft indes sowohl den deutschen Historismus als auch den von Popper analysierten Historismus allenfalls an der Oberfläche.⁷ Greenblatt überholt ein Klischee, das selbst überholt ist. Ihre unbedingte Fremdheit verlieren ›alter‹ und ›neuer‹ Historismus dagegen, wenn man bedenkt, daß das autonome Subjekt und *die Geschichte* in jenem zwar als Fluchtpunkte der narrativen (Re-)Konstruktion von Vergangenheit dienen, aber im Unendlichen angesiedelt sind. In Reaktion auf die übersteigerten Erkenntnisansprüche der Aufklärung verzichtete bereits der ›alte‹ Historismus darauf, das Ganze der Geschichte von Anbeginn der Welt bis in eine glückliche Zukunft zu erkennen.⁸ Und sein Bildungsmodell, maßgeblich für das forschende Subjekt wie für die Subjekte der Geschichte, basierte auf der Idealität, nicht auf einer naiv angenommenen Faktizität des souveränen Subjekts.

⁶ ›Moderner Roman‹ hier im Sinne von Wolfgang Kayser, Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert. In: DVjs 28, 1954, S. 417–446. Aktuell legitimiert wird dieser Begriffgebrauch durch die literaturwissenschaftliche Tendenz, die ›Moderne‹ in der sog. Sattelzeit beginnen zu lassen.

⁷ Vgl. Stephen Greenblatt, Resonance and Wonder. In: Literary Theory Today. Hrsg. von Peter Collier, Helga Geyer-Ryan. Cambridge 1990, S. 74–90, hier S. 74–79. Es handelt sich um drei ›Merkmale‹ daß die Prozesse der Geschichte vom Menschen nur wenig zu beeinflussen seien, daß der Historiker sich aller Urteile zu enthalten habe sowie eine Verehrung der Tradition.

⁸ Vgl. Verf., Historiographie-Geschichte! oder die Chancen der Komplexität. Foucault, Nietzsche und der aktuelle Geschichtsdiskurs. In: Zukunft der Geschichte. Historisches Denken an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Hrsg. von Stefan Jordan. Berlin 1999 [im Druck].

Durch die polemische Abgrenzung von einem Zerrbild des Historismus wird die schwierige Frage, ob eine historisch orientierte Geschichtswissenschaft ganz ohne solche Fluchtpunkte arbeiten kann, schließlich verdrängt. Selbst das ›anekdotische‹ Verfahren des New Historicism kommt jedoch nicht ohne einen Begriff von der Struktur des Kontextes aus, in den der aufgegriffene ›Faden‹ eines Textes einzuführen soll. Wenn der Anekdoten tropische Repräsentativität voraussetzt, stellt sich notwendig die Frage, wozu das exemplarisch vorgestellte pretierte sich tropisch verhält.⁹ Diese Frage ist auch mit dem Hinweis auf die textualitätsbedingte Unzugänglichkeit von Geschichte zu abzuweisen, da es um den Entwurf des Forschers von seinem Geschichtsverständnis geht. Was ein ›historischer Roman‹ wie Döblins in diesem Punkt nun zu überdenken gilt, ist die Rolle der jeweils praktizierten Textverfahren für den Geschichtsbegriff, den ein Text impliziert. Der Strukturwandel der Texte, in denen wir Geschichte immer wieder haben, gewissermaßen automatisch den Verlust des gewohnten Geschichtsbegriffs nach sich gezogen?¹⁰ Auf jenen Strukturwandel hinzuweisen ist deshalb wesentlich an, weil sich bereits der ›alte‹ Historismus auf der Basis bestimmter Textverfahren ausbilden konnte; geltet er als obsolet, so gerät sein Begriff einer integrativen Geschichtsschreibung in Gefahr. Diskursgeschichte generiert in diesem Sinne (wirtschafts)theoretische Prämissen – und bildet die entscheidende Grundlage bei einer Ermittlung dieser Prämissen, die über den Bewußtseinsspielraum des jeweils vorgenommenen Autors hinauskommen möchte.¹¹

Prüfsteine für den Konnex zwischen Geschichtsbegriff und Textverfahren sollen hier drei Texte sein, die die Suche nach einer Alternative zur historistischen Textorganisation verbindet. Ebenfalls einheitlich artikuliert sich diese Suche in der Proklamation einer neuen Gattung des ›modernen Epos‹. Recht unterschiedlich sind hingegen die Motive der Autoren und was sie mit jenem Gattungsbegriff verbünden.

⁹ Mit den Tropen Metapher, Synekdoche und Metonymie charakterisiert Greenblatt das Verhältnis der für seine eigenen Untersuchungen modellgebenden shakespeareanischen Bühne zu ihrem sozialen Kontext; vgl. The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Shakespearian Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England. Oxford 1988, S. 1–20, hier S. 10f.

¹⁰ Vgl. dazu meine Überlegungen in: Die Texte der Geschichte. Zur Poetik moderner historischen Denkens. In: Poetica [voraussichtlich: 31, 1999, S. 27–60].

Texte repräsentieren so verschiedene Stufen und Aspekte der sog. Krise des Historismus, die seit den 1880er Jahren diskutiert wurde und in Ernst Troeltschs Buch über den »Historismus und seine Probleme« von 1922 ihren Höhepunkt fand. Von ihrem Kernproblem, wie eine Wissenschaftspraxis (Wert-)Orientierung zu geben und damit dem ›Leben‹ bzw. der Gesellschaft zu dienen vermag, wenn der Zugriff ihrer Forschung umfassend und deshalb beliebig geworden ist, zeigt sich insbesondere Ricarda Huch umgetrieben, wenn sie fragt, wozu die ausgebreitete historische Einzelforschung und ihre methodische Anstrengung dienen, »wenn nicht die Leidenschaften der Lebendigen die Schatten erglühen lassen, wenn wir uns nicht in sie, sie sich nicht in uns verwandeln?«¹¹ Historisches Wissen hat für sie nicht als Archivgut Bedeutung, sondern soweit es im nationalen »Gedächtnis« lebt.¹² Die literarische Form aber, die seinen Transport dorthin übernehmen soll, bringt auch Huch mit dem ›Epos‹ in Verbindung,¹³ und sie vergißt ebensowenig wie Döblin den Zusatz »auf moderne Art«. Die Gattungsbezeichnung ›historischer Roman‹ lehnt sie dagegen ab für ihre Darstellung des Dreißigjährigen Krieges, den »Großen Krieg in Deutschland« (3 Bde. 1912–14). Programmatisch, d.h. qua Untertitel, stellt sich schließlich Marie Eugenie delle Grazies »Robespierre« (1894) unter den Begriff des ›modernen Epos‹. Dieses verspätet frühnaturalistische Versepos vertritt einen zu wenig beachteten Typus, denn es artikuliert die ›Krise des Historismus‹ in einer Weise, die den Sinn- und Formbedürfnissen des späten 19. Jahrhunderts noch nicht widersprach, vielmehr in besonderem Maße entgegen kam, obwohl sich konstitutiv moderne Textverfahren bereits in ihm auszubreiten begannen.

Der Historismus figuriert in dieser Studie also als Kontext, in dem drei programmatisch ›moderne‹ Epen analysiert werden. Kontext ist dabei wörtlich zu verstehen, denn es geht nicht um eine Ge-

¹¹ Ricarda Huch, Frühling in der Schweiz (1938) – Gesammelte Werke. Bd. 1–11. Hrsg. von Wilhelm Emrich z.T. unter Mitarb. von Bernd Balzer. Köln 1966–74, Bd. 11, S. 163–229, hier S. 19.¹ (als Rückblick auf die Zürcher Studienzeit um 1890).

¹² Ricarda Huch, Deutsche Tradition (1931) – Gesammelte Werke (Anm. 11), Bd. 5, S. 793–823, hier S. 820; vgl. ebd. S. 910–919: Geschichte und Gegenwart (1932).

¹³ Vgl. Ricarda Huch, Über die Werke vor 1928 – Gesammelte Werke (Anm. 11), Bd. 5, S. 444–446, hier S. 445f. Das folgende Zitat ebd., S. 445.

schichtstheorie oder ein Geschichtsbild – die zu häufig schon historiographische Praxis genommen werden –, sondern um die und Textverfahren, in denen der Historismus repräsentiert ist und ihn tragen. Erst so wird die ›neuhistoristische‹ Formel von der Totalität der Geschichte wirklich brisant (wohingegen die quellenkritische Vermittlung vergangener Wirklichkeiten durch Texte schon eine Theoretik des ›alten‹ Historismus wie Droysen war): Totalität ist nicht nur als erkenntnistheoretische Bedingung jeder Schichts(re)konstruktion im einzelnen zu begreifen, sondern in bestimmten (und ihrerseits historischen) Ausprägungen als strukturell bindend für modernes historisches Denken überhaupt.

Einen zweiten Kontextbereich erschließt das Kannibalismus-Motiv, das in allen drei Texten auftritt, ja bei Döblin eine zentrale Rolle spielt. Diese Motivgemeinschaft fällt dadurch besonders auf, da der Kannibalismusdiskurs nicht eben häufig in die deutsche Literatur eingespielt, im Vergleich mit der englischen gar gemieden wurde. Scheint die relativ lange Geltung christlicher Normen, welche die Menschenfresser als scheußlichstes Verbrechen wider Gott und die Natur verurteilt haben, ebenso beigetragen zu haben wie das Fehlen von überseeischen Kolonien, in denen die westeuropäischen Nationen sich unmittelbar mit Menschenfressern konfrontiert glaubten. Letzteres änderte sich allerdings 1884/85, als das Deutsche Reich ›Schutzgebiete‹ in Afrika und im Südsee erwarb. Den Erkenntnissen der Ethnologie und der Colonialgeographie zufolge war der Kannibalismus in allen deutschen Kolonien verbreitet, endemisch wie in Melanesien oder als besondere Grausamkeit bei Aufständen gegen die Weißen wie in Südwestafrika.¹⁴ Hinweise auf dieses Zeugnis »der gemeinsten, niedrigsten Rasse [...], die wir selbst bei dem grausamsten Raubthiere vergeben würden«, fehlten nun kaum je in den zahlreichen Reiseberichten oder fiktiven Darstellungen, vorgetragen im Bewußtsein europäischer Tururüberlegenheit oder als unwidersprechliche Begründung ersonischer Kolonialpolitik.¹⁵

¹⁴ Vgl. Willy Scheel, Deutschlands Kolonien in achtzig farbenphotographischen Bildungen [...]. Berlin 1912, S. 39, 41, 52, 134f.; Ewald Volhard, Kannibalismus. 1939, S. 18, 40, 52, 142, 151, 156.

¹⁵ Vgl. Joachim von Brenner, Besuch bei den Kannibalen Sumatras. Erste Reise in die unabhängigen Batak-Lande. Würzburg 1894, S. I–III, Zitat S. 208.

In einer Untersuchung zum Geschichtsbegriff der literarischen Moderne ist dieser Kontext von Interesse, weil Kannibalismus in einem recht präzisen Sinne geradezu das Gegenprinzip zum Historismus darstellt. Beide treffen sich, wenn man so sagen darf, im vitalen Interesse am Menschen – den Historismus Droysens zeichnet nichts so sehr wie sein anthropologisches Fundament wie Ziel aus –, scheiden sich aber auch an ihm: Sie vertreten gewissermaßen die materialistische und die idealistische Variante dieses Interesses. Novalis bringt diesen gemeinsamen Angelpunkt und die Alternative, die sich aus ihm ergibt, zum Ausdruck, wenn er alle geistige Aneignung und das zwischenmenschliche Verstehen durch den Tropus des Essens vertreten läßt und Freundschaft mit wechselseitigem Kannibalismus metaphorisiert.¹⁶ Verstehen wie Verschlingen sind Assimilationsprozesse;¹⁷ beides ist, wie Schleiermacher über die Hermeneutik und damit die zentrale Methode der Geschichtswissenschaften sagt, ein Akt, der das »Fremde [...] in Eignes verwandelt«¹⁸. Jedoch hält sich der Historist das Körperliche durch die Sprache vom Leibe, welche einerseits eine geistige Brücke schlägt und andererseits immer einen Rest von Nicht-Verstehen lassen muß, während dem Kannibalen der Mund der Ort ist, wo materielle Vereinigung ebenso endgültig erreicht wie Verständigung unwiderruflich erstickt wird. Auch in der Literatur steht eine Art Entscheidung zwischen Historismus und Kannibalismus an (Novalis etwa gehört in die Frühgeschichte des Historismus, der Kleist der »Penthesilea« dagegen nicht). Maßgeblich für diese Entscheidung aber sind, wie »Der schwarze Vorhang« zeigt, Menschenbild und Sprachverständnis.

In den ›modernen Epen‹ delle Grazie, Huchs und Döblins bildet die Gestaltung des Kannibalismusmotivs deshalb einen Brennpunkt, in dem ihre Stellungnahme zum Historismus gebündelt lesbar wird. Döblins entschiedene Negation des historistischen Geschichtsdenkens

¹⁶ Vgl. Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2. München 1978, S. 409, Nr. 439.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 453, [Nr. 30]; Wilhelm von Humboldt, Ueber die Aufgabe des Geschichtschreibers. In: Ders. Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel. Bd. 1. Darmstadt 1980, S. 585–606, hier S. 588.

¹⁸ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik [...]. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1977, S. 309–346, hier S. 315.

kommt in ihr ebenso zum Ausdruck wie delle Grazies Befangenheit in einem geschlossenen Weltbild oder Ricarda Huchs ‚humanistische‘ Weiterbildung historistischer Verfahren. Mehr noch: Das Kammermusmotiv funktioniert als eine ›Sphinx‹, die auf dem Weg vom Klassizismus zur literarischen Moderne noch einmal die Frage nach dem Subjekt und seiner Geschichte stellt. In Umkehrung der klassischen Situation scheint diese Sphinx diejenigen – nämlich Textverfaßer – zu passieren, die nicht Einheit (im Mythos: des Menschen in seinen drei Lebensphasen) behaupten, sondern Zerstückelungen darstellen, und zwar der sittlich-individuellen Figur wie der erzählerischen Schicht.

III Epischer Anspruch (›Robespierre‹)

Der Gattungsbegriff, dessen Problematik uns hier beschäftigen wird, ist bekanntlich nicht als Gegenbegriff zum Roman geprägt worden; vielmehr diente er vielmehr eben seiner schichtsphilosophischen Verortung. So kennzeichnet Friedrich Theodor Vischer den Roman als »modernes Epos«, indem er ihn als »prosaische Weltordnung« bzw. »die schlechthin nicht mehr geschehende, die wunderlose Welt« als Schauplatz anweist.¹⁹ Totalität als Einheit sei einer »erfahrungsmäßig erkannten Wirklichkeit« mehr abzugewinnen. Gleichwohl bleibe die »epische Forderung«, ihr bestehen; Aussicht auf Erfüllung aber habe sie nur durch Wendung von ›außen‹ nach ›innen‹, d.h. auf Charakter und Handlungen einer Zentralfigur.²⁰ Wie Hegels läuft Vischers Argumentation damit auf den im goethezeitlichen Bildungsroman ausgeprägten Typus hinaus. Subjektivierung des Geschehens und Paratexte des ›Helden‹ sind die Konsequenzen, die Vischer selbst thematisiert. In weltveränderndem Maßstab handelnde Kollektive, wie sie von den Sujets unserer Textbeispiele vorgegeben sind, haben in dieser Konvention keinen Platz: »Der Roman hat nicht eine große National-

¹⁹ Friedrich Theodor Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Geschmack für Vorlesungen. (2. Aufl. Hrsg. von Robert Vischer.) Bd. 1–6. München 1873–1876. Hier Bd. 6, S. 174 und 176 (§ 879), Hervorhebung von mir. Das folgende Zitat ebenso.

²⁰ Ebd., S. 179 (§ 880).

nehmung zum Inhalt, welche ein Weltbild im hohen geschichtlichen Sinne gäbe«.²¹

Die literarische Praxis hat sich freilich wenig geschert um die geschichtsphilosophische Unmöglichkeitserklärung des Epos durch idealistische Ästhetik und realistische Romantheorie.²² Mit geradezu quantitativem Totalitätsanspruch widmete sich selbst noch ein frähnaturalistischer Programmatiker wie Heinrich Hart dem Epos: In 24 Verserzählungen sollte sein »Lied der Menschheit« (1888–96) »die gesammte Entwicklung des Menschen und der Menschheit von ihren dämmernenden Anfängen bis zur tausendfarbigen Gegenwart herauf und zugleich die gesammte Natur, alle Typen und Charaktere des Menschentums« darstellen.²³ Hart nimmt die idealistische Epostheorie durchaus auf, wendet sie aber ins Affirmative: Eine »Weltdichtung, die den Geist einer ganzen Epoche zusammenfaßt,« sei »nur in versepischen Formen denkbar«.²⁴

Wenn delle Grazie die große Revolution der Franzosen versepisch darstellt, wählte sie demnach eine Gattung mit nach wie vor besonderen Geltungsansprüchen. Konkret übernimmt sie die Tendenz des Epos, Personen und Epitheta zu typisieren; ihre Bildwelt läßt sich vielfach auf das Vorbild der Bibel oder der homerischen Epen zurückführen, ja mit der Gliederung in 24 Gesänge stellt sie sich direkt in die Nachfolge letzterer. Gerade diese Archaismen scheinen nicht ganz ohne gattungstheoretisches Recht, läßt sich die Französische Revolution doch als ›heroic age‹ des 19. Jahrhunderts verstehen, als erste Kampfzeit nämlich zwischen monarchischer Legitimität, bürgerlichem Liberalismus und städtischen Unterschichten. Tatsächlich nennt Vischer

²¹ Ebd., S. 180.

²² Vgl. Friedrich Spielhagen, Die epische Poesie und Goethe. In: Goethe-Jb. 16, 1895, S. 3[°]–29[°], hier S. 3[°]; übergreifend: Heinz J. Schueler, The German Verse Epic in the Nineteenth and Twentieth Centuries. The Hague 1967, S. 57–81. Umfassend zur Diskussion um das Epos jetzt: Nicole Ahlers, Das deutsche Versepos zwischen 1848 und 1914. Frankfurt a.M. 1998, die auch den im »Robespierre« inszenierten Weltanschauungskonflikt nachzeichnet (S. 358–372).

²³ Vgl. Heinrich Hart, Das Lied der Menschheit. Ein Epos in 24 Erzählungen. Bd. 1. 2. Aufl. Großenhain, Leipzig 1888, S. V. Außer der ersten Erzählung über die Entwicklung des menschlichen Seelenlebens in der Steinzeit hat Hart nur »Nimrod« (über die Gründung des ersten Königreichs) und »Mose« (über die Entstehung der Religionen) vollendet.

²⁴ Ebd. Bd. 2, S. VIIIf.

speziell »Revolutionszustände« als Wiederkunftsorte der Poesie und Prosa der Moderne, da in ihnen das Individuum wieder im Einzelfall mit der Gesellschaft handeln könne.²⁵ Sollte also ausgerechnet die zialkritische, bisweilen revolutionäre Tendenz die 33.000 Blätter des »Robespierre« legitimieren? Das setzte voraus, daß Stoffwahl und Deutung hinreichen, um epische Totalität zu sichern. Der Text spricht ein ehrlicheres Urteil: Das Werk endet mit der Hinrichtung des ›Helden‹, in Anwesenheit des jungen Generals Buonaparte, so mit der Andeutung, daß der Kampf der Ideologien weiter in der Geschichte bestimmen werde (vgl. II, S. 516).²⁶ Den angestrebten Klang seines Handelns mit der ›Wirklichkeit‹ erreicht der Historionär gerade nicht; was die dargestellte Geschichte angeht, kann auch delle Grazie den modernen Konflikt zwischen Individuum und Welt nicht ›poetisch‹ aufzuheben.

Um so mehr zielt ihre Deutung auf eine »geschlossene Lebendigkeit«.²⁷ Delle Grazie ist es stets um die gesamte Menschheit zu tun, ebenso wie Robespierre ebenso wie in ihrer Epentheorie.²⁸ Die Folge sind anschauliche Exkurse, die nur notdürftig in die Handlung integriert sind. Das gilt vor allem für den zwölften Gesang »Die Mysterien der Menschheit«, der, als Vision eines dem Jakobinerklub beitretenen Priesters, eine Kosmo- und Anthropogenie nach der darwinistischen Abstammungslehre des Biologen Ernst Haeckel ausbreitet (vgl. 475–490). Derart evolutionsgeschichtlich auszuholen ist notwendig – ebenfalls gut monistisch²⁹ – das überkommene Sinn- und Wahrheitsbewußtsein des Initianten zu brechen und den personalen Monismusbegriff zu zerstören, welcher auf der Hypostasierung des menschlichen Ichs beruht.

²⁵ Friedrich Theodor Vischer, Ästhetik (Anm. 19), Bd. 6, S. 177 (§ 879).

²⁶ Verweise im Text beziehen sich im folgenden auf Marie Eugenie delle Grazie und Robespierre. Ein modernes Epos. Bd. 1–2. Leipzig 1894.

²⁷ Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. 6. Aufl. Darmstadt, Neuwied 1981, S. 51.

²⁸ Vgl. Marie Eugenie delle Grazie, Das Epos [1895]. In: Dies. Sämtliche Werke. 9. 2. Aufl. Leipzig 1905, T. 2, S. 150–169, hier S. 164.

²⁹ Vgl. Ernst Haeckel, Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft. Glaubensbekenntnis eines Naturforschers [...]. Bonn 1892. Im Hinblick auf den Monismus von Robespierre vor allem S. 8, 13, 28–31.

chen Stolzes basiere (vgl. I, S. 491–508).³⁰ Für den Fortgang der Handlung haben Fauchets Einsichten allerdings keinerlei Folgen. So sah sich delle Grazie veranlaßt, ihre Mitleidsethik und ihren Willen zum guten Ende abschließend noch einmal dem Geschehen aufzusetzen. Nun ist es Saint-Just – bislang die Verkörperung des Intellektuellen, der unbedenklich über Leichen geht (vgl. II, S: 208f., 215f.) –, der zum Medium der Verfasserin wird und »plötzlich« sein Mitleids erlebnis hat.³¹ Wie gesagt, endet der »Robespierre« auf der Handlungsebene gänzlich unversöhnt. Saint-Justs Wandlung deutet der Erzähler gleichwohl zur historischen Verheißung aus: »Sieghaft-schön« leuchtet sein »Haupt« vom »Gold des ersten Sonnenstrahl's« (welcher bislang purpur glänzte und so die ewige Fortsetzung der *blutigen* Menschheitsgeschichte anzeigen), als er zur Guillotine hinaufsteigt (II, S. 516). Er lächelt nun »wie Einer, dem nachfolgen / Nicht sterben, sondern wiederkommen heißt!« Und, noch unmifverständlicher: »Gefährten, die nicht fallen, / Hat dann Saint-Just« (II, S. 514).

Sowohl in ihrer (pseudo)christlichen Färbung als auch in ihrer Naturseligkeit zeigen die von Fauchet und Saint-Just vorempfundenen Lösungen für alle drängenden Probleme der Geschichte unverkennbar monistische Prägung.³² Für ein Epos mit gattungstypischem Gel tungsanspruch ist diese weltanschauliche Rückbindung zunächst nur konsequent, stellt der Monismus doch die auf Totalität zielende Welt-

³⁰ Kurz vor seiner Guillotinierung erhält Fauchet erneut die Stelle des repräsentativen Sinsuchers zugewiesen. Der »Gott« des Materialismus, die gesetzmäßig »unerbittlich« waltende Natur, befriedigt nun nicht mehr sein Sinnbedürfnis, denn aus ihr läßt sich eine ethische Verpflichtung dem Mitmenschen gegenüber nicht begründen (II, S. 361f.). Auch der »Gott der freien, fessellosen Triebe«, der inzwischen das Revolutionsgeschehen beherrscht, ruft in Fauchet nur noch Ekel wach. In »Verzweiflung« (II, S. 363) muß er jedoch nicht sterben. In einer letzten Vision faßt er den »wahren« Gehalt des Christentums: die Mahnung zur Brüderlichkeit unter den Menschen, die vom für die Menschheit leidenden Christus ausgeht (II, S. 365).

³¹ Wieder vermittelt eine Christus-Erfahrung die wesentliche Einsicht: Von Robespierre um das gebeten, was »einst des Menschen Sohn [begehrte]: / Ein Tuch, den Schweiß sich und das Blut zu trocknen!«, begreift der Zyniker Saint-Just nun »zum ersten-letzten Mal [...] / Das Irrsal der Jahrtausende« (II, S. 513).

³² Als »eine den moralischen Bedürfnissen der Zeit angepaßte Handlungslehre« hat das Christentum auch bei Haeckel seine Funktion (Horst Hillermann und Anton Hügli, Monismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 6. Darmstadt 1984, Sp. 132–136, hier Sp. 134).

anschauung der nachidealistischen Zeit par excellence dar: Im Geiste der Substanz, in welcher der Gegensatz von Geist und Materie aufgelöst habe, integriert er die gesamte Erscheinungswelt; mit einer Weltanschauungslehre erfaßt er die Welt und alles Leben auf ihrer Grundlage; in seinem unbedingten Vertrauen auf die Leistungsfähigkeit der positiven Wissenschaft beansprucht er, das menschliche Leben in seinen Gesetzen und Tendenzen zu ordnen. Seinerseits keineswegs geschlossen, stellt der Roman eine Art von Monismus zugleich jedoch als bloße Weltanschauung dar, d.h. als nur eine von vielen Möglichkeiten, Geschichte, Wissenschaft und Wirklichkeit *perspektivisch* zu interpretieren. Die inhaltliche wie die ästhetische Separation der sinnstiftenden Passagen von der erzählten Geschichte macht die Abstraktion des weltanschaulichen Interpretats unfehlbar augenfällig. Delle Grazies Epos zeigt – mit Lukács' Romantheorie – nicht eine »Lebensimmanenz des Simmes«, sondern eine Sinngebung zur Totalität³³. Thema des zwölften Gesangs ist zwar die eigene Welt, in einer auf die Spitze getriebenen Totalisierung; doch bezeichnet es den literarhistorischen Ort dieser Vision so zweiseitig, daß sie sich im »Inneren« einer einzelnen Figur – einer, die »sucht«, typischen Romanfigur zudem³⁴ – ereignet. Der Gattungsbegriff »modernes Epos« erweist sich so, zugespitzt, als *Contradiccio* oder *Projecto*: Wo es epischen Gehalt beansprucht, »totalitär« sein muß, sprengt es die epische Form und entpuppt sich, welthaltungsphilosophisch gesehen, als Vertreter der Gattung der Moderne (im wahren Sinne): als Roman. Der formale Historismus des »Robespierres« schützt nicht vor der historistischen Sinnkrise, sondern macht sie offenbar. Der gattungsgeschichtliche Rückgriff führt delle Grazie in einen Kreis, ja er wirft sie aus der poetischen Bahn. Denn was nur »geschichtlich« sein kann, wird doch nicht zu einem solchen geformt, weil die Geschichtsromantik eine relativierende Perspektivierung einer Geschichte verschmäht wird, ebenso wie die ersten einer geschichtstranszendentierenden Erlösungsprophetie.

³³ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* (Anm. 27), S. 47.

³⁴ Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik* (Anm. 19), Bd. 6, S. 180; Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* (Anm. 27), S. 77f.

IV Historismus als Fassade

Eine Weltanschauungsdichtung wie den »Robespierre« darf man als klares Symptom nehmen für die ›Krise des Historismus‹. delle Grazie ist sich dieser Problemlage nicht bewußt, aber die Entstehung ihres Werkes entspricht exakt den Ausgangsbedingungen jener Krise: Riesige Materialmengen werden positivistisch rezipiert,³⁵ schließen sich aber nicht zu einem immanenten Sinn zusammen. Was ihr Werk prägt, ist zum einen die ›Weltanschauung‹, die diesen Verlust kompensieren, und zum anderen die Dominanz des Stils, der ihn gleichsam verdecken soll. Bei den Zeitgenossen ist das in erheblichem Maße gelungen, ist die unmittelbare Rezeption des »Robespierre« doch geprägt von überschwenglichem Beifall für delle Grazies epischen Stil.³⁶ Fritz Martini hat die »epigonale Formkunst« des späten 19. Jahrhunderts durch eine »Überhöhung« der Sprache »ins Wirkungsvolle, Pathetische, Kolorierte, Hyperbolische« charakterisiert, die auf »die Zeit-, Sach- und Personengebundenheit des Wortes und damit auf seinen Ausdrucksgehalt« keine Rücksicht mehr nehme. Der Effekt ist: »Das Wort verselbständigt sich [...] zum formelhaften Vokabular«.³⁷ Wohl kann solchem verschwenderischen Lexemhaushalt weltanschauliche Funktionalität eignen: bei delle Grazie etwa, wenn alles mögliche mit dem biologistischen Bild des Gebärens oder mit der typisch monistisch-lebensphilosophischen Wassernetzmetaphorik belegt wird. Doch tendiert sie dazu, die Darstellungs- wie die Symbolfunktion von Sprache zu über- oder besser unterschreiten. Ein Beispiel sei aus dem zweiten Gesang »Versailles« zitiert:

Die flücht'gen Blick wonnig fesselnd, reiht sich
Gemach hier an Gemach und Saal an Saal.

³⁵ Vgl. Marie Eugenie delle Grazie, Im Spiegel. Autobiographische Skizze. In: Das litterarische Echo 3 (1900/01), Sp. 893–895, hier Sp. 895: »Es dürfte nur wenig einschlägige Werke von Bedeutung geben, die ich im Interesse dieser Dichtung nicht gelesen. Von den frühesten Memoiren aus jener Zeit angefangen, bis herab auf Taine. Historiker jedes politischen Bekenntnisses, Franzosen, Deutsche, Engländer [...].«

³⁶ Vgl. Hans Benzmann, Marie Eugenie delle Grazie. In: Das litterarische Echo 3 (1900/01), Sp. 888–893, hier Sp. 890; Karl Bienenstein, M. E. delle Grazie und ihr Epos »Robespierre«. In: Die Gesellschaft, Mai 1895, S. 591–600, hier S. 599f.

³⁷ Fritz Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848–1898. Stuttgart 1962, S. 106.

In weiche Perserteppiche versinkt
Der zage Fuß, indeß das Auge trunken
Und ruhlos bald im Glanz des Goldes, bald
Im Farbenreichtum jener schimmernden
Gemälde und pompösen Scenen schwelgt,
[...]

Hier prangt ein Marmorfries und dort die Büste
Condé's; von dieser heit'ren Decke lacht
Der ganze Sagenhimmel Griechenland's,
Und aus der Tiefe jenes Saales winkt
Voll Übermut und reizender Verwirrung
Ein bunter, dichtverschlung'ner Tropenhain
Dazwischen klingt und klirrt bei jedem Schritt
Das funkelnde Krystall der prächt'gen Ampeln
Und Riesenleuchter, wiegen sich die zarten
Gehänge leise flüsternd hin und her,
berauscht ein fremder, unbestimmter Duft
Die trunk'nen Sinne [...] (I, S. 36).

Die erste Zeile behauptet noch, der Ästhetik der Klassik wie des schen Realismus entsprechend, die Bedeutsamkeit jedes einzelnen Elements des Beschriebenen. Die zweite Zeile dagegen bekennt, daß die Ordnung der Beschreibung bloß die Aufzählung ist; eine Zählung überdies, deren Reihenfolge beliebig ist („bald dies, das“). Demonstrativa und Deiktika formulieren zwar noch den Spruch der Beschreibung, einen gegliederten und damit vom Lebaren Raum zu inszenierenden. Doch lassen sich die einzelnen Dekorationselemente nicht mehr ordnen, weil ihre Zusammenstellung dem Prinzip räumlicher Integrität folgt. Auswahlkriterium ist mehr, welcher Sinnesreiz ihnen zugeschrieben werden kann. Die Beschreibung stellt Dekorationselemente in ein unbestimmbares Beziehungsfeld einander, die zusammengenommen das Sinnesspektrum Sehen und Riechen abdecken. Aber auch auf diese Differenzierung kommt es nicht an: Entscheidend ist die Simulation eines Rausches, was der Text mit platter Ausdrücklichkeit bekennt. Bezogen auf diese bestimmt, verlieren Marmorfries, Deckenmalerei und Tropenhain jede eigenständige Bedeutung.

Ähnlich hinterrücks wie die „Krise des Historismus“ artikuliert sich auf diese Weise ein weiteres Modernitätsmoment des »Robespierrismus«, die „Krise der Sprache« oder genauer: die Infragestellung ihres

zeichnungsfunktion. Als literarisches Verfahren wurde die Tendenz zum Bedeutungsverlust einzelner Lexeme im Sinne hermeneutischer Lektüre vor allem im Wiener Fin-de-Siècle kultiviert.³⁸ Wie in einem Katalog haben die einzelnen Textelemente dann nicht mehr eine »individuelle« Funktion und Bedeutung (natürlich im Kontext der anderen). In der zitierten Passage beispielsweise dienen sie »nur« noch als (beliebiges) Substrat für die zu erzeugende »Stimmung«. Die diversen Stereotypien des Werkes unterstützen ebenfalls das Prinzip der semantisch unproduktiven Häufung, auch wenn sie auf traditionelle Gattungseigentümlichkeiten zurückgehen. Delle Grazies anachronistisches Epos hat damit teil an Tendenzen, die zur literarischen Moderne führen – einer Moderne, welche die anvisierte Modernität psychologisierender Figurengestaltung³⁹ weit hinter sich lässt. Insofern mag man von einer List des »epischen« Stils sprechen; nicht weniger aber von seiner Ironie, denn er bildet die erste Station einer Textentwicklung, auf deren weiterem Weg die von delle Grazie erstrebte Sinngeißheit durch Unverständlichlichkeit vollends untergraben wurde.

Ausgangspunkt dieser Entwicklung ist die positivistische Neigung zu Detailtreue, Vollständigkeit und Enumeration.⁴⁰ Um die beiden ersten Prinzipien ist es delle Grazie vor allem produktionsästhetisch zu tun, das dritte stellt sich als Effekt ihres auf rasche Wirkung ziellenden Stils ein. Verwirrend scheint mir hingegen, dass »Katalogverfahren« schon mit »dem« Historismus derart eng zusammenzubringen, daß von einem »genuine historistischen Verfahren«⁴¹ zu sprechen wäre. Wo Historismus als denk- und historiographiegeschichtliches Paradigma signifikant ist – z. B. in Abgrenzung vom historischen Denken und literarischen Erzählern der Aufklärung –, kann er vielmehr deutlich unterschieden werden vom Katalogverfahren und seinen positivistischen Voraussetzungen. Denn ihm gelang eine zwar nicht gänzlich bruchlose, aber historisch singulär erfolgreiche und erstaunlich sinnsichere Integration von Wissen, nicht durch das Aufstellen von wie immer ge-

³⁸ Vgl. Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger und Gotthart Wunberg, Historismus und literarische Moderne. Mit e. Beitr. von Friedrich Dethlefs. Tübingen 1996, bes. S. 134–172.

³⁹ Vgl. Marie Eugenie delle Grazie: Das Epos (Anm. 28), S. 167f.

⁴⁰ Vgl. Moritz Baßler u.a., Historismus und literarische Moderne (Anm. 38), S. 2.

⁴¹ Ebd., S. 137.

ordneten Katalogen, sondern durch eine Erzählung, die Symbolik und Charakter hatte und deshalb auf alle Vollständigkeitsprätentionen verzichten konnte. Den Historismus, von dem delle Grazie herkam, rezipierte dagegen die dekorative und ganz auf die Fülle der Reize ausgerichtete Kunst der Wiener »Ringstraßenzeit«, die nach dem geschäftigen Maler der Epoche auch als »Makartzeit« bekannt ist.⁴² Finnen kritisierten Umschlag provozierte diese Form des Rückgriffs auf Vergangenheit, da die Verfügung über das »Museum« des historischen, z.T. exotischen Materials hier nicht (mehr) durch sinnssichernde Konversationsprinzipien wie die integrative Narration des »klassischen« Historismus geleitet wurde.

In der Tradition des genuin historistischen Modells steht die Dichtung noch, wo sie ihrem Geschichtsepos einen Plot zu implantieren sucht. Das Geschick der Titelfigur deutet sie als Tragödie.⁴³ Tatsächlich verleihen die Diskrepanz zwischen Wollen und Vollbringen die Schuld, die der Held auf sich lädt, ihm tragische Züge. Die individualplot vermag jedoch nicht den ganzen Text zu strukturieren, dessen erste Hälfte fast gar nicht erfassend, wird er erst in den nächsten drei Gesängen dominant. In seiner kaum zum plot geformten Typus von sozialem Elend, Gewaltsamkeit und Korruption der Herrschenden scheint das Revolutionsgeschehen vielmehr die Erkenntnisse der Lea-Figur zu illustrieren, daß Geschichte »in and'ren Landen« / Das alte Elend« stets wiederhole (S. 265). Diese pessimistische Erkenntnis unterstützen auch die wiederholten Hinweise auf die kommunistische Diktatur Napoleons als Resultat der Revolution. Einen dritten Satz macht die Kosmogonie des zwölften Gesangs, denn der Prozeß der gesellschaftlichen »Höher-Entwicklung impliziert eine geschichtsphilosophische Aussage – wenngleich eine, die die Distanz des zweiten »Emplotments« zuwiderläuft. Nicht die Vielzahl der Emplotments, aber seine Widersprüchlichkeit und Partialität.

⁴² Jacques Le Rider, Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne im Roman der Jahrhundertwende. Übers. von Leopold Federmaier. Wien, Köln, Weimar 1988. S. 29. Delle Grazies epischen »Lehrer«, Robert Hamerling, nannte man den »Modellroman«. Dichtung.

⁴³ Vgl. Maria Mayer-Flaschberger, Maria-Eugenie delle Grazie. Eine österreichische Dichterin der Jahrhundertwende. Studien zu ihrer mittleren Schaffensperiode. Salzburg 1984, S. 92f.

ren, daß das historistische Verfahren zur Vermittlung von Stoff und Sinn im »Robespierre« nicht mehr funktioniert. Die weltanschauliche Summe Saint-Justs wird ohnehin ganz unabhängig von allen drei Fabelansätzen gezogen.

Vom typischen Geschichtenmuster der historistischen Geschichtsschreibung – der Bildung einer Staatsindividualität – setzt sich delle Grazie mit allen ihren Ansätzen, den Stoff in den Griff zu bekommen, ab. Das Prinzip kontinuierlichen Fortschritts doppelt dementierend, schwankt sie zwischen den pessimistischen Deutungsmustern von Immeregalität oder Vergeblichkeit und der Utopie einer endgültigen Erlösung der Menschheit. Sie wendet sich den Extremen zu, die auszuloten der Historismus durch synekdochische bzw. idealistische Reduktion bewußt vermieden hatte: dem Geschichtsprozeß in seiner ganzen, naturgeschichtlich überdies maßlos gesteigerten Ausdehnung auf der einen Seite und der ›Unmenschlichkeit‹ des historischen Augenblicks auf der anderen. Aus der Sicht des Historismus wird ihre Weltanschauung dadurch selbst ›unmenschlich‹, denn sie verliert den Maßstab des Menschlichen, dem letzte Fragen nicht zukommen und das gut daran tue, stillschweigend auf vortheoretische, insbesondere religiöse Gewißheiten zu bauen.⁴⁴ Delle Grazies typisch monistisches Bemühen, sich stets mit (natur)wissenschaftlichen Argumenten abzusichern,⁴⁵ bildet den entsprechenden ›methodologischen‹ Ausbruch aus dem Sinnkreis des Humanen.

Die auffälligste Dehumanisierung zeigt der »Robespierre« indes auf der Handlungsebene. Immer wieder streicht der Erzähler Grausamkeit, ja Bestialität, Mordlust und Schamlosigkeit der Akteure heraus. Indem die Exzesse beim Tuileriensturm und während der Septembermorde, die Lynchjustiz und der allgegenwärtige Straßensex ebenso fortwährend als unmenschlich gebrandmarkt werden, scheint solche Darstellung gleichwohl auf die Befestigung humaner Normen hinauszulaufen. Die Lust an der Beschreibung von »Entmenschten« (II, S. 244) unterläuft jedoch deren moralische Verurteilung; sich an seinen skandalösen Sujets weidend, erweist sich der Erzähler selbst als »Gourmand der Grausamkeit«, wie einige Begaffer todverzerrter Ge-

⁴⁴ Vgl. Verf., Wissenschaft aus Kunst (Anm. 3), S. 136–140, 183–191, 196–200, 439.

⁴⁵ Vgl. Marie Eugenie delle Grazie, Das Epos (Anm. 27), S. 156.

sichter genannt werden (II, S. 245). Von der klassisch-historischen Darstellung der Französischen Revolution durch Heinrich von Sybel hebt sich der »Robespierre« damit mehr als gattungsbedingt ab. Ein Detail, als dazu erforderlich ist, zu wiederholen, hieße den Beleidigungsschreibers beflecken«, schrieb von Sybel angesichts des Septembermorde.⁴⁶ Die Artikulation solchen Abscheus ist topisch. Atrocitas-Diskurs, aber der Historiker begnügt sich tatsächlich mit einer Andeutung: »Es gab keine Gräuel, die nicht mit dem Blutvergießen verbunden wurden.« Der hyperbolischen Formulierung entsprechend scheint damit gerade das »unmenschlichste« aller Verbrechen gewesen zu sein: der Kannibalismus. Jedenfalls spricht von Sybel im nächsten Satz von »zerfetzten [...] Leichnam« der Prinzessin Lamballe, die in all ihren Darstellungen als Opfer menschenfressererischer Mörder geführt wird, wenngleich auch dort nur verschlüsselt, denn »ce qu'a fait le malheureux Charlot qui portait sa tête, je ne puis l'écrire; je dirai seulement qu'un autre, rue Saint-Antoine, portait son cœur et le mordait.«

Delle Grazie hingegen setzt einen Fall von Kannibalismus als drücklichen Gipelpunkt der Entmenschung an den Schluß ihrer Darstellung der Septembermorde:

Ein Hexensabbath... Jäh, unheimlich taucht
Inmitten dieses Schwarm's zuletzt Delorme auf,
Der Neger. Wie ein Schatten huscht er durch's
Gewühl und stiehlt von Leiche sich zu Leiche.
Nun hält vor einem Todten er, daß' weit
Gespalt'ner Schädel blutig klappt. Blitzschnell
Verschwindet seine Hand in diesem Schädel,
Und rasch, mit sich'rem Raubthiergriff reißt er
Das dampfende Gehirn aus seiner Höhle
Und schlingt's hinab... (II, S. 246).

⁴⁶ Heinrich von Sybel, Geschichte der Revolutionszeit von 1789 bis 1795. Düsseldorf 1853–60, hier Bd. 2, S. 499. Die folgenden Zitate ebd.

⁴⁷ Hippolyte Taine, Les Origines de la France contemporaine. Bd. 6. Paris 1853 (das Gesamtwerk erschien zuerst 1875–93). Einige Sätze zuvor spricht Taine ähnlich – wenngleich sehr allgemein – von Menschenfresserei. Unverhüllter ist die krasse Schändung der Leiche der Prinzessin Lamballe nachzulesen bei Konrad Oelsner, Historische Briefe über die neuesten Begebenheiten Frankreichs (1799) Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Herausgeber. Hrsg. von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1985, S. 385–472, hier S. 429f.

In dieser Tat kommen, so einige vorbereitende Worte, »bestialische Instinkte« und die »Schreckensabgründe der Menschenseele« (II, S. 245) ans Licht. Warum wird dann aber der Perückenmacher durch einen Schwarzen ersetzt? Delorme, den Namen eines Negers aus Santo Domingo, fand delle Grazie im »Lehrbuch der Weltgeschichte« von Johann Baptist Weiß.⁴⁸ Doch präsentiert der Grazer Geschichtsprofessor ihn nicht als Kannibalen, sondern »nur« als im übertragenen Sinne besonders »blutdurstigen« Mörder. Unmetaphorische Menschenfresser, wie sie in der Neuauflage von 1895 erstmals auftreten, sind bei Weiß ein Papierfabrikant und zwei weitere Franzosen.⁴⁹ Bei delle Grazie hingegen muß der Täter von außen kommen, darf er kein Franzose, also Europäer sein; gleich, wie viehisch die Revolutionäre sich schon gebärdet haben.

Der prätendiert bissigen Anthropologie des »Robespierre« sind damit die Zähne gezogen. Was am deutlichsten aus dem humanistisch-historistischen Menschenbild herausfällt, schiebt delle Grazie in plötzlicher Angst vor der eigenen ästhetischen wie weltanschaulichen Courage einem ohnehin mit dem Stigma des Kannibalismus versehenen Außenseiter zu. Obwohl ihr Monismus dem Menschen die Sonderstellung unter allen Lebewesen abspricht, inszeniert sie den Akt, der im Kern nichts anderes als eben das tut,⁵⁰ als Menetekel der Revolution. Sie zeichnet einen Menschenfresser aus dem Bilderbuch des dosierten Schreckens, schrekt vor einer Expedition in das »wahre innere Afrika«, wie Jean Paul das der menschlichen Bewußtseinskontrolle Entzogene nannte,⁵¹ aber zurück. Eine analytische, identitätskritische Funktion hat die exzessiv bemühte Motivkategorie des »Entmenschten« hier nicht. Sie dient nicht der seit Novalis und Kleist kannibalistisch betrie-

⁴⁸ Johann Baptist Weiß, Lehrbuch der Weltgeschichte. Bd. 7: Die französische Revolution. Wien 1881–83, S. 1008.

⁴⁹ Vgl. ders., Weltgeschichte. Bd. 16. (4. und 5., verb. Aufl. von Ferdinand Vockenhuber). Graz, Leipzig 1900 (das Vorwort der Neuausg. datiert vom Mai 1895), S. 63 (mit Bezug auf den Tuileriensturm).

⁵⁰ So die Deutung von Richard Andree, Die Anthropophagie. Eine ethnographische Studie. Leipzig 1887, S. 103: »Am scheußlichsten erscheint uns die Anthropophagie aber entschieden da, [...] wenn man das Fleisch des Menschen genau so verzehrt wie jedes beliebige andere Fleisch.«

⁵¹ Jean Paul, Selina (1827). In: Ders. Werke. Hrsg. von Norbert Miller. Bd. 6. München 1963, S. 1182.

benen Problematisierung von Menschenwesen und -erkenntnissen. Dern stellt sich ein als Folge von delle Grazie – stilistischer wie thematischer – Wendung zum vordergründigen Effekt und zum Schauspiel, das ihn verspricht. Ideologisch grenzt sie dabei aus und trennt ab: Das »moderne Epos«, das angetreten war, Menschen- und Gesellschaftsbild des Historismus zu überholen, fällt, mit seiner extremen Kannibalismusdarstellung nicht anders als mit seiner extremen Weltanschauung, in vorhistoristische, nämlich geschichtliche Denkstrukturen zurück.

V Historismus als Arbeit (»Der große Krieg in Deutschland«)

Auf den ersten Blick hat Ricarda Huchs »Großer Krieg in Deutschland« eine ähnliche Struktur wie Döblins »Wallenstein« und erfüllt sich dem historistischen Anspruch auf (narrative) Kohärenz ebenso wie es möglich ist. Um sich dem historistischen Anspruch auf (narrative) Kohärenz ebenso wie es möglich ist, zu entziehen: Seine drei Teile gliedern sich in insgesamt 224 Kapitel, die ihrerseits nur selten eine szenische Einheit aufweisen. Er beginnt wenig wie Döblins Roman – der die Titelfigur als bereits »gemißt« und »verloren« Mann in eine weit fortgeschrittene »Handlung« eintreten und nicht mit dessen Tod enden läßt – hält sich der »Große Krieg« an die konventionellen Epochemarken 1618–1648: Er beginnt in einer provinziellen Fürstenhochzeit des Jahres 1585 und schließt nach 33 Jahren Kriegsende mit dem Ostergottesdienst einer kleinen Kirche in der Nähe des Schlachtfeldes von Lutter.

Der Verzicht auf die Illusion von natürlicher Geschlossenheit ist freilich schon Theorie und Praxis der historistischen Geschichtsschreibung. Und die episodische Struktur von Huchs Text steht ebenso wie sie selbst – oder auch dem realistischen Roman – letztlich sogar nahe an Döblins »modernen Epos«. Denn der Text sperrt sich nicht gegen den Versuch des Lesers, eine Typologie von Kapiteln und so eine systematische Ordnung zu erstellen, einzelne Handlungsfäden herauszuheben oder die Reihenfolge der Episoden auf ihren Aussagegehalt zu befragen. Er ist als Kosmos angelegt, nicht als Katalog. Das gilt auf der im vorigen Abschnitt analysierten mikrostrukturellen Ebene, wie sich an der Beschreibung etwa eines Zimmers, »das sich Wallenstein nach seinem Geschmack und Bedürfnis hatte einrichten lassen«.

leicht zeigen ließe.⁵² Wohl gibt der Text keine expliziten Anweisungen, wie die Geschichtsbausteine, die er präsentiert, zu fügen sind, doch »erwartet« er die Anstrengung hermeneutischer Lektüre – und kommt ihr entgegen: Zusammenhänge werden nicht expliziert, aber durch – kontrastive oder parallele – Ordnung der Kurzkapitel, Motivparallelen und Symbolmetamorphosen angedeutet.⁵³

»Geschichte« im emphatischen Sinne entsteht mithin nur – oder besser: immerhin – als Bewußtseinsprodukt des jeweiligen Lesers. Ihre Konstruktion ist damit einem wesentlichen Aspekt nach transparent, nicht aber unmöglich gemacht. Da die Geschichtsschreibung Ranks oder Droysens ebenfalls auf konstruktives Verstehen angewiesen ist, vollzieht sich auch in diesem Punkt keine prinzipielle Abkehr vom Historismus, sondern eine – wie ich meine, typisch literarische – Radikalisierung seiner Prinzipien.⁵⁴ Was von der Autorin primär als Versuch unternommen wurde, das »Fluten« historischen »Lebens« in impressionistischen Sprachbildern einzufangen,⁵⁵ und demzufolge als Anpassung an den »gegebenen geschichtlichen Ablauf«⁵⁶ objektivistisch miß-

⁵² Zitiert wird nach der Ausgabe Ricarda Huch, *Der Dreißigjährige Krieg*. Bd. 1–2 (durchgeh. Paginierung). Frankfurt a.M. 1974; den gegenüber der Erstausgabe geänderten Titel verwandte Huch zuerst für die sechste Auflage von 1929. Zur genannten Beschreibung vgl. S. 572f., das Zitat: S. 571; eine Analyse gibt Hans-Henning Kappel, *Epische Gestaltung bei Ricarda Huch. Formal-inhaltliche Studien zu zwei Romanen: »Von den Königen und der Krone«, »Der große Krieg in Deutschland«*. Frankfurt a.M. 1976, S. 161f.

⁵³ Nur als ein Beispiel vgl. die hoch symbolischen Begegnungen dreier Feldherren mit einem Schäfer: Ricarda Huch, *Der große Krieg* (Anm. 52), S. 399–401, 493f., 987f. Parallelien und Differenzen der Situationen implizieren einen narrativen Bogen auch da, wo keine Handlungskontinuität vorliegt.

⁵⁴ Huchs historisch-psychologische Studie »Wallenstein« (1915, *Gesammelte Werke* (Anm. 11), Bd. 5, S. 519–657), gutenteils mit demselben Stoff, ist auffälligerweise viel expliziter und geschlossener.

⁵⁵ Vgl. Ricarda Huchs Brief an Marie Baum vom 3.1.1914 (zit. bei Marie Baum, *Leuchtende Spur. Das Leben Ricarda Huchs*. 4. Aufl. Tübingen 1964, S. 187). – Zu Huchs Teilhabe am (im weiteren Sinne) »Monismus« als typischer Denkweise um 1900, die, von Philosophie, Psychologie und Biologie gespeist, die Basis wesentlicher Teile der literarischen Moderne bildete, vgl. Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993, bes. S. 21–32 (zur »Romantik«) und 319–334 (zum »Leben des Grafen Federigo Confalonieri«).

⁵⁶ Vgl. Else Hoppe, Ricarda Huch. *Weg, Persönlichkeit, Werk*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart 1951, S. 453. Von einem »wirklichkeitgetreuen Abbild« spricht auch noch Waltraud Maierhofer, *Wahrheit und Dichtung. Geschichte und Fiktion im Werk Ricarda Huchs*. In: *Euphorion* 88 (1994), S. 139–155, hier S. 145.

verstanden worden ist, das stößt im Effekt zum Überdenken historisch-graphischer und überhaupt textueller Semiose an. Dabei sind die immanenten Möglichkeiten des historistisch-hermeneutischen Schichts- und Textmodells, deren innovative Realisierung im »Großen Krieg« einer naiven Lektüre von Geschichtsdarstellungen vorbehalten.

Zum strukturellen Explikationsverzicht des Werks gehört außerdem ein nahezu vollständige Zurücktreten des Erzählers. Wieder treibt Huch damit ein typisches Verfahren historistischer Geschichtsschreibung auf die Spitze. Denn obwohl die Gewinnung einer darstellenden Perspektive dort einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der Aufklärungshistorie darstellte, befleißigte ein Historiker wie Huch sich der objektivistischen Rhetorik einer unmittelbaren Ansicht von »der Geschichte. Diese Verschleierung von Interpretation spricht dem Programm des bürgerlich-realistischen Romans, der die reflektierenden und kommentierenden Erzähler zurückzunehmen und der erzählten Geschichte durch einen am Drama geschulten Kohärenz und Tendenz zu verleihen. Bereits die Romane von Karl Raabes entziehen sich allerdings diesem Illusionismus; soweit sie nicht auf Totalität zielen, suchen sie diese durch eine Verkomplizierung des Erzählvorganges zu erreichen, die alles Dargestellte durch Reaktionen vervielfältigt. Mit dem »Großen Krieg« wählt Huch einen gegengesetzten Weg. Erzählerironie beispielsweise macht sich in den internen Reibungen des Dargestellten geltend, im Auseinanderklaffen von fürstlicher Prätention und »viehischem« Verhalten (vgl. 124f.) ebenso wie in der vielfach grotesken Zeichengläubigkeit der Figuren (vgl. z.B. S. 998–1002) oder deren Neigung, die eigenen Namen mit dem Namen Gottes zu bemanteln (vgl. z.B. S. 921).

Wie sich hier andeutet, schließt die Offenheit der Kohärenz und die weitgehende Verzicht auf einen auktorialen Erzähler eine Deutung des Dargestellten keineswegs aus. Maßgeblich für die Struktur des Werks ist die Aufgliederung des Erzählten in soziopolitisch differenzierte Kapiteltypen. Zu unterscheiden sind Politik/Reichsregierung, Volks- und Gelehrtenkapitel.⁵⁷ Obwohl viele gemeinhin als zentraler

⁵⁷ Auf dieser Beobachtung baut die Analyse von Kappel auf; vgl. als Resümee Henning Kappel, Epische Gestaltung (Anm. 52) S. 296f.

gesehene Ereignisse nicht oder nur indirekt dargestellt werden,⁵⁸ hat der erste Typ quantitativ das weitaus größte Gewicht. Wenn sich ein Handlungskontinuum bildet, dann zwischen diesen Kapiteln. Der Fall ist das ganz überwiegend in der letzten Lebensphase herausragender Heerführer: Gustav Adolf, Wallenstein, Bernhard von Weimar, Banér (dies als absteigende Linie, da diese ›Großen‹ ihrer Zeit immer weniger den Stempel aufzudrücken vermögen). Akzentuiert wird so die Destruktivität militärischer Gewalt, auch für ihre Urheber; Dutzende von Sterbeszenen unterstreichen dies. Eine Spiegelfunktion haben die beiden anderen Kapiteltypen. Sie erst weisen dem Kriegsgeschehen seine Bedeutung zu, denn wichtiger als Feldzüge und Schlachten ist für Huch deren Auswirkung auf die Menschen, wie die ›Volkskapitel‹ sie vorführen. Nicht notgedrungen passive Hinnahme, sondern produktive geistige Reflexion des Krieges und aktive Reaktion auf ihn charakterisieren schließlich die ›Gelehrtenkapitel‹. Sie durchbrechen den Kreis von Gewaltausübung und -hinnahme. Zentrale Figuren, zu denen die Erzählung mehrfach zurückkehrt, sind dabei der Astronom Johannes Kepler, der Komponist Heinrich Schütz und der Jesuit Friedrich von Spee. In ihnen artikuliert sich der menschliche ›Geist‹: als Wissenschaft, welche die Gesetze und Größe der göttlichen Schöpfung zu erfassen beginnt (vgl. S. 133); als Kunst, welche die Harmonie hinter dem Hader erlebbar macht (vgl. S. 169); und als tätiger Glaube, der die Erfahrung göttlicher Liebe in der Natur rückbindet an die Liebe zu den Menschen (vgl. S. 859). Ihr Denken und Wirken kommt gegen die Zeitverhältnisse offensichtlich nicht an, setzt aber die Maßstäbe für deren Beurteilung.

Nähert sich dieses Verfahren aber nicht der isoliert-explikativen Verkündung einer Weltanschauung, die wir im ›Robespierre‹ fanden? Ihren Figuren weniger anachronistische Überzeugungen zuzuschreiben, konnte der weltanschaulich wie politisch an der Vormoderne orientierten Ricarda Huch⁵⁹ nicht schwerfallen und bildet

⁵⁸ Vgl. die (teil: bildhafte) Umschreibung der spektakulären Ermordung Wallensteins 1634: Ricarda Huch, *Der große Krieg* (Anm. 52), S. 803f., 807f.

⁵⁹ Vgl. die Essays »Entpersönlichung« (1921; *Gesammelte Werke* [Anm. 11], Bd. 7, S. 625–803) und »Deutsche Tradition« (1931; [Anm. 12], Bd. 5) sowie Susan C. Anderson, Against Modernity and Historicism: Ricarda Huch's Representation of the Thirty Years'

keinen strukturellen Differenzpunkt. Ein wichtiger Unterschied zeigt sich jedoch aus der konsequenten Personalisierung aller Kriegserfahrung und -bewältigung: Daß die ›Gelehrtenkapitel‹ individualistische geistige Reaktionen vorführen, macht vor dem Hintergrund des gesamtgemeingültigkeitsproblems jeder Weltanschauung in der Modernisierungsphase ihre Legitimität aus. Gottesbegeisterte Wissenschaft, handwerkliche bildende Kunst und tätiger Glaube begründen sich im »Großen Frieden« als Hilfen der individuellen Bewältigung einer chaotischen und gewaltsamen Welt. Umgekehrt führt das historische Geschehen dazu, daß Gewalt auszuüben, zu erleiden und vor allem zu überwinden, je einzelnen betrifft. In der Schlußszene etwa will ein Pfarrer, der ebenso wie er soeben Frieden und Selbstüberwindung gepredigt hat, seine Mörder seiner Tochter rächen; in dieser Situation verinnerlicht er jedoch den Sinn seiner Worte und verzichtet auf die Rache (vgl. S. 1062–1066). Nur individuelle Bildung dieser Art kann, so das Spee, dem Krieg und seinen mentalen Voraussetzungen ein Ende setzen, wenngleich nie auf Dauer: Endgültigen Frieden findet der Mensch nach Schütz allein im Jenseits (vgl. S. 672).

Im Gegensatz zur Aussicht auf eine kollektive Erlösung im »Großen Frieden« schließt sich Huchs Bildungsgedanke prinzipiell an den Historismus an. Bildung ist bei Droysen allerdings ein menschheitlicher Prozeß – diesen Anspruch nimmt Huch, der wieder goethezeitlich, zurück. Im Grunde setzt sich sogar der christliche Gedanke wieder durch, daß die Menschheit sich nicht nur weltlich selbst zu erlösen vermag und daß mit der Erkenntnis des Gottes Wirken in der Welt dieselbe nicht schon gerettet ist. Allerdings ist der Verabschiedung des unhaltbaren Optimismus der Identitätstheorie die Phantasie folgt aber nicht, wie ein weiterer Gelehrter betont, möglicherweise Weltflucht und -feindschaft (vgl. S. 183f.). Christentum und inniges liches Handeln bzw. Erkennen stützen sich vielmehr gegenseitig. Während Spee erst in dem Beistand, den er den Leidenden Gottes gewiß ist, weiß Kepler, daß er die Planetengesetze nach seinem Glauben an die göttliche Harmonie des Alls finden konnte (vgl. S. 859, 482). Diese Verschränkung aber geht weniger hinter dem

War. In: *Colloquia Germanica* 27 (1994), S. 141–157 (in bezug auf ›den Historismus und Andersons Titel in die Irre!‹).

rismus zurück, als ihn nachidealistisch zu rekonstruieren: Man kann sie als Reaktion auf die Sinnkrise des Historismus lesen, also den drohenden Wertverlust infolge der Historisierung und damit Relativierung allen geschichtlichen Lebens und seiner Werte. Ein Ausweg aus diesem Dilemma scheint nur möglich, wenn die Sinnfrage nicht mehr theoretisch zu entscheiden ist, sondern die Praxis über die Fruchtbarkeit von letztlich hypothetischen Maximen befinden kann. Die Lehrtenkapitel führen die Wirksamkeit dieses Prinzips vor: Die unaufhaltsame Relativierung aller Normen konnte Ricarda Huch an einem Stoff des 17. Jahrhunderts lediglich andeuten. Um so bemerkenswerter, daß die ihr am nächsten stehende Figur⁶⁰ die Gewißheiten des christlichen Glaubens in Zweifel ziehen darf – um sie als Maßgaben ihres Handelns neu zu bewähren. Mit diesem Konzept zeigt sich Huch durchaus am geschichtstheoretischen Puls ihrer Zeit, denn ein vergleichbarer Wandel vollzog sich mit Max Webers nachidealistischer Neubegründung von (historischer) Wissenschaft, die sich nurmehr in der Forschung beweisen könne. Der Arbeitsbegriff, von Droysen vor allem auf den Geschichtsprozeß selbst angewandt, kennzeichnete jetzt die stets vorläufige Konstruktion von Geschichte durch den Historiker.⁶¹

Die Kritik, die Huch an der professionellen Geschichtsschreibung ihrer Zeit übt, kann nach alldem nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Fortschreiben historistischer Verfahren und Normen das Fundament ihres Werkes bildet. Ohnehin ist die literarische Kritik an einer in die lebensferne Ecke der Stoffhuberei gerückten Wissenschaft topisch seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Huchs Begriff des »modernen Epos« wiederum holt in keiner Weise die tatsächliche Modernität des »Großen Kriegs« ein. Gilt ihr doch ausgerechnet das Krisenmoment der historistischen Geschichtswissenschaft – das Positivistische – als »modern«, während ihr Begriff von »episch« ein Anknüpfen an vormoderne Zustände von Volkseinheit und Geschichtsüber-

⁶⁰ So Golo Mann zur Spee-Figur unter Verweis auf ein Gespräch mit Ricarda Huch; vgl. Ricarda Huch. In: Der Friede und die Unruhestifter. Herausforderungen deutschsprachiger Schriftsteller im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Hans Jürgen Schultz. Frankfurt a.M. 1973, S. 18–29, hier S. 19.

⁶¹ Vgl. Wolfgang Hardtwig, Geschichtsreligion – Wissenschaft als Arbeit – Objektivität. Der Historismus in neuer Sicht. In: Historische Zeitschrift 252 (1991), S. 1–32.

lieferung projektiert. Tatsächlich »modern« ist demnach nicht der Gattungsbegriff, sondern das Werk, sofern es eine immanente Selbstreferenz leistet. Diese Immanenz mag man mit der klassischen Form vergleichen, die sich an den epischen Rhapsoden, in seinem Werk nicht selbst aufzuhalten,⁶² in Verbindung bringen und den Gattungsbegriff von der Kritik rechtfertigt sehen. Im Verhältnis zum Historismus aber schafft die Immanenz keinen Bruch, denn Huchs Verschärfung seiner Vorwürfe weiß deren Umschlag zu vermeiden.

VI Menschliche Mitte

Entscheidend dafür ist, daß der humane Mittel- und Bezugspunkt des historistischen Denkens und Schreibens nicht aufgegeben wird. Der skeptische Historist Jacob Burckhardt hatte den »duldenden, sichtenden und handelnden Menschen« in den Mittelpunkt seiner Weltgeschichte gestellt.⁶³ Die Kapiteldifferenzierung des »Großen Krieges« spricht, folgt möglicherweise gar dieser anthropologischen Typologie. Der klassische Historismus, am ausdrücklichsten Droysen, hat die gabe und analytische Kategorien der Geschichtswissenschaft auf die bipolaren, aber auf Vereinigung seiner Vermögen angelegten Auseinandersetzung des Menschen abgeleitet. Huchs Anthropologie ist in zentraler Weise komplizierter, d.h. vor allem um die Dimensionen Wilden und Grausamen⁶⁴ sowie des ›Unbewußten‹⁶⁵ erweitert. Die reiche Episoden des »Großen Krieges« illustrieren dementsprechend die menschliche Neigung zur ›Säuerei‹⁶⁶, doch erscheint ›Bildung‹

⁶² Vgl. Goethe und Schiller, Über epische und dramatische Dichtung. In: Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Ernst Ziegler unter Mitw. von Stuart Atkins u.a. München 1988, Bd. 12, S. 249–251, hier S. 251.

⁶³ Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte. Der Text der ›Weltlichen Betrachtungen‹ auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den handschriftlichen Entwürfen von Peter Ganz. München 1982, S. 226. Unter dem Titel »Weltgeschichtliche Beobachtungen« erschienen die Vorlesungen zuerst 1905.

⁶⁴ Vgl. Ricarda Huch. Frühling in der Schweiz – Gesammelte Werke (Anm. 1), Bd. 195.

⁶⁵ Vgl. Ricarda Huch. Die Romantik – Gesammelte Werke (Anm. 11), Bd. 118.

⁶⁶ Vgl. Ricarda Huch: Der große Krieg (Anm. 52), S. 69f.: »Es sei gar zu anspruchsvoll, einen Menschen zu sein, sagte der Herzog von Württemberg, man müsse sich von Zeit zu Zeit der Säuerei davon erholen.«

gleich als das, was ihr entgegenwirken kann. Als Gegenstand einer nie ganz zu stillenden Sehnsucht nach Vereinigung bleibt das psycho-physische »Commercium« der Zeit um 1800 in modifizierter Form maßgeblich für ihr Menschenbild.⁶⁷ Weder kultiviert sie das Modell des heillos zersplitterten Ichs, noch teilt sie den lebensenthusiastischen Wunsch nach dem Aufgehen des Individuums in einer All-Einheit. Dementsprechend bevölkert den »Großen Krieg« eine große Zahl von individuell gezeichneten Figuren. Die widrigen Verhältnisse, unter denen sie leben (und für die sie z.T. selbst verantwortlich sind), stellen ihre Individualität sowohl ganz handgreiflich als auch anthropologisch-grundsätzlich in Frage, fungieren aber auch als deren Erweise. Denn das Ausmaß der Katastrophe, die der Dreißigjährige Krieg bedeutete, lässt sich nur am Leid des individuellen Einzelnen deutlich machen. »Entpersönlichung« ist dagegen der Begriff, unter dem Huch die ihrer Ansicht nach bedrohlichen Tendenzen der neueren Geschichte zusammengefasst hat.⁶⁸ In diametralem Gegensatz zu delle Grazie gilt nicht die Mittelpunktstellung des Menschen als verhängnisvoll, sondern deren Aufgabe, z.B. durch die moderne (Natur-)Wissenschaft.⁶⁹

Wie sehr Ricarda Huch die Grenzen des klassisch-historistischen Menschenbildes weitet, ohne es zu zerreißen, zeigt ihre Behandlung des Kannibalismusmotivs. Die drei Kannibalismusepisoden im »Großen Krieg« fungieren nicht nur als zugespitztester Ausdruck von Hunger und Not, in die der Krieg die Menschen bringt, sondern sind auch Proben ihrer Anthropologie. Von hungerbedingter Menschenfresserei im Dreißigjährigen Krieg berichten zahlreiche Quellen des 17. Jahrhunderts. Der enorme Aufschwung ihrer Erschließung im späten 19. Jahrhundert machte sie auch einer Autorin wie Huch (die sich an die gedruckten Quellen hielt) zugänglich. Neben den Epochendarstellungen, Biographien und zahlreichen Lokalgeschichten bot Gottfried Lammerts »Geschichte der Seuchen, Hungers- und Kriegsnot« zur

⁶⁷ Vgl. Monika Fick: Sinnenwelt und Weltseele (Anm. 55), S. 22.

⁶⁸ Vgl. Anm. 57 sowie Alfred E. Ratz, Ricarda Huch und die Krise des naturwissenschaftlich-technischen Zeitalters. In: Akten des VIII. Internat. Germanistenkongresses Tokyo 1990. Begegnung mit dem »Fremden«. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Hrsg. von Eijiro Iwasaki. München 1991, Bd. 10, S. 380–393.

⁶⁹ Vgl. Ricarda Huch: Entpersönlichung (Anm. 59), S. 663.

Zeit des Dreißigjährigen Krieges⁷⁰ die einschlägigen Begebenheiten in annalistisch-topographischer Kompendienform. Der Geschichtswert der meisten Berichte ist ziemlich gering; die entscheidende Provokation, ihn zu bezweifeln, stellte am Anfang unseres Jahrhunderts ihr prinzipiell unveränderter Skandalwert dar: Fritz Julian nahm 1927 einen (wohl mißglückten) Versuch, die Unglaublichigkeit aller einschlägigen Nachrichten nachzuweisen, ausdrücklich mit dem Beweggrund, das deutsche Volk von der Schande katholischer Handlungen reinzuwaschen.⁷¹ Kannibalismus galt nach wie vor als Gegenteil von Kultur und Humanität, das bei den »Wilden« Erdteilen, keinesfalls aber in Europa beheimatet sei.⁷² Die Kannibalismusfälle des Dreißigjährigen Krieges stellen diese Grenzen in Frage, denn daß sie durch Hunger erzwungen wurden, spricht ein Differenzmoment schon in den ersten Quellen und auch in der historiographischen Tradition so gut wie keine Rolle.⁷³

Huch begnügte sich indes nicht mit der Provokation, die die Kritik bereits an sich bedeutete. Eine weitergehende Problematik des abendländischen Selbstbildes erreicht sie, indem sie sich

⁷⁰ Wiesbaden 1890; Lammerts Buch kommt allerdings für keine der Kriegsmuseumsopfer im »Großen Krieg« als Quelle in Frage. Zu deren ersten Quellen siehe Rainer Meier, Menschenfresserei im Dreißigjährigen Krieg. Ästhetik und Metaphorizität von Anthropophagieberichten aus dem Dreißigjährigen Krieg. In: »Ein Schauplatz herber Angst«. Wahnsinn und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert. Hrsg. von Markus Meumann und Stephan Niefanger. Göttingen 1997, S. 240–269, hier S. 240f.

⁷¹ Vgl. Fritz Julian, Angeblliche Menschenfresserei im dreißigjährigen Krieg. Eine kritische Untersuchung. In: Mitteilungen d. Histor. Vereins d. Pfalz 45 (1927), hier S. 43, 75f., 83. Auf eine Revision des »Elendsbildes« vom Dreißigjährigen Krieg hat auch schon Robert Hoeniger, Der dreißigjährige Krieg und die deutsche Kultur. Deutsches Jahrbücher 138 (1909), S. 402–450, zum angeblichen Hungerkannibalismus aufmerksam gemacht, S. 412.

⁷² Erst Volhard erkannte kannibalischen Völkern »eine bemerkenswert hohe Ausprägung« (vgl. Kannibalismus [Anm. 14], S. X). Kannibalismus in Europa war dagegen in vorzivilisatorischen Zeiten denkbar; vgl. Paul Bergemann, Die Verbreitung der Menschenfresserei über die Erde und Ermittlung einiger Wesenszüge dieses Brauches. Eine physisch-ethnologische Studie. Bunzlau 1893, S. 6, 9.

⁷³ Noch Philipp Kasimir Heintz, Das ehemalige Fürstenthum Pfalz-Zweibrücken während dem dreißigjährigen Krieg. Ein Beytrag zur Spezial-Geschichte der Deutschen zwischen Rhein und Mosel. Zweibrücken 1810 [weitere Auflagen Kaiserslautern 1849, 1899], S. 157, nennt in einem der Fälle, die »Der große Krieg« aufgreift, die Tätigkeit einer Gruppe als »Canibalin!«.

Tat – an der die historiographische Registratur Genügen findet – zu den Tätern wendet und deren Opfern. In der letzten Anthropophagie-Episode des »Großen Krieges« scheint der Verzehr eines im Quartier gestorbenen Soldaten durch die Witwe, die ihn aufopferungsvoll gepflegt hatte, sich nahezu einer letzten Liebestat zu verdanken, denn das Bestreben des Mannes war es, der fürsorglichen Frau nach Kräften zu helfen (vgl. S. 925f.). Die ›Täterin‹ wiederum weiß, mit welcher Schuld sie sich befleckt, nimmt diese aber auf sich, um ihre Kinder – die von der Herkunft des Fleisches nichts erfahren – durchzubringen. In der Extremsituation, in der Huch diese Frau zeigt, lässt sich der Täter der traditionell unmenschlichsten Tat weder entschuldigen noch verurteilen. Er vertritt nicht das ›andere‹ des Menschen, denn seine Motive sind die im emphatischen Sinne menschlichsten. Diese Aufhebung der Grenze zum ›anderen‹ bedeutet gleichwohl keine Entlassung aus den ethischen Gesetzen, die jene Grenze bewahrten. Individuelle Ethik wird nicht durch die Erkenntnis überflüssig, daß die Grenzziehungen eines normativen Menschenbildes vor den existentiellen Aporien eines Lebens im Krieg versagen.

Träger dieser Erkenntnis ist Huchs besondere Erzählweise: Indem mentale Anbahnung und seelische Begleitumstände von notgedrungener Menschenfresserei minutiös verfolgt werden, ereignet sich dieselbe implizite Reflexion, welche die Offenlegung der diskursiven Konstruktion von Geschichte kennzeichnet. Damit aber integriert »Der große Krieg« den ›Kannibalen‹ in die erzählte Geschichte, dementiert also das disjunktive Verhältnis von Anthropophagie und ›Geschichte‹, das die humanistisch-geisteswissenschaftliche Tradition prägte und das – mit verlagertem Akzent auf dem Zerreissen und Verschlingen des Subjekts – auch Döblins »Schwarzer Vorhang« zugrunde liegt.

Während eine weitere Anthropophagie-Episode eine Tätergruppe vorführt, bei der sich Skrupellosigkeit mit materieller Gier verbindet (vgl. S. 900–902), ist die dritte auf die Vertiefung der Subjektproblematik angelegt. Sie bedient sich dazu einer Beobachterfigur: der kleinen Tochter jener Frau, die ein Mädchen ermordet, das bei Wind und Wetter in ihrem Haus um ein Ruheplätzchen nachsucht (vgl. S.

873–875).⁷⁴ Sie schrickt aus dem Schlaf auf, als die Mutter ihr Ohr in die Kammer führt, und auf ihre Fragen hin enthüllt sich deren kanibalischer Plan. Das Kind wendet sich instinkтив gegen diese Absicht, muß aber klein beigegeben bei der Gegenfrage, »ob sie alle zusammen verhungern wollten?« (S. 875) Der nicht zu schlichtende Konflikt zwischen Überlebensnotwendigkeit und Gewissen endet hier mit der Niederlage der individuellen ethischen Instanz. Sprache, das Medium ihres Eingreifens, wird dabei zur Verhinderung eines Gesprächs mit dem Fremden: »Wenn sie jetzt stillschwiege, bekäme sie morgen etwas zu essen«, bringt die Frau ihre Tochter zum Schweigen. Ihrer selbst mag sich das kleine Mädchen in dieser Situation nur noch durch Klopfen ihres Herzens sowie durch Weinen zu versichern; die menschlichkeit erfährt sie nur noch, indem sie sich hinter den Vorhang verkriecht und an ihren schlafenden Bruder klammert (vgl. ebenso die Stelle des souveränen Subjekts, das durch sprachliche Kommunikation Gemeinschaft bildet, ist der auf seine Körperlichkeit zurückgewiesene Mensch getreten).

Wie die zuerst diskutierte Kannibalismusepisode zeigt, darf der Körper kein Recht fordern; tut er dies jedoch mit Absolutanspruch, so ist die Grenze des Menschlichen überschritten: Die inneren Sprache beraubte – mundtot gemachte – Subjekt wird, wie das kleine Mädchen in handgreiflich-drastischer Weise, nur mehr den Mund führen. Huchs vielstimmige Geschichtserzählung hingegen arbeitet daran, sprachliche Verbindungen herzustellen, bzw. gibt dieser Gelegenheit, »Geschichte« auf diskursreflexivem Wege zu rekonstruieren. So kann noch angesichts der »Krise des Historismus« Huchs hier außergewöhnlich prägnanter Metapher der rhetorischen Historiktradition zu reden – Geschichte »lebendig«⁷⁵ werden.

VII Kannibalistische Anthropologie (Döblin)

In Döblins Werk tritt das Anthropophagiemotiv so häufig auf, daß man es als ein Grundmodell seines Denkens bezeichnen kann. Das Spektrum der Verwendungen ist dabei sowohl der literarischen

⁷⁴ Zu diesem Kapitel vgl. auch Hans-Henning Kappel, Epische Gestaltung (Auszug), S. 222–226.

⁷⁵ Ricarda Huch, Frühling in der Schweiz (Anm. 11), S. 194.

staltung nach als auch hinsichtlich der philosophischen, anthropologischen oder politischen Implikationen außerordentlich weit. Es beginnt im »Schwarzen Vorhang« beim Aufweis, wie das sexuell ›Perverse‹ und mörderisch Grausame in nahtlosem Übergang aus dem Normalpsychischen hervorgeht. Diese triebpsychologisch begründete Überweisung des Anderen vom Fremden zum Eigenen bildet einen entschiedenen Kontrapunkt insbesondere zu delle Grazies stereotyper Zuordnung von sexuell stimuliertem Kannibalismus zum Vertreter einer ›wilden‹ Rasse. Zugleich ›argumentiert‹ der Text sprachphilosophisch: Die kannibalische Einverleibung des anderen Menschen erscheint als Konsequenz der Unmöglichkeit, sprachlich-hermeneutisch mit ihm zu kommunizieren. Die triebpsychologische Linie setzt sich in der Erzählung »Die Ermordung einer Butterblume« (1910) fort, die im neurotischen Umgang ihres bürgerlichen ›Helden‹ mit einer als Mensch behandelten Pflanze eine bis zur Kannibalismusphantasie gehende Grausamkeit offenbart.⁷⁶ Die Erkenntnis, daß die Grenze zwischen zivilisiertem Abendland und kannibalischen Wilden eine europäische Selbsttäuschung ist, läßt die Glosse »Kannibalisches« (1919, später in der Sammlung »Der deutsche Maskenball«) in ihrer anthropologischen Grundsätzlichkeit jedoch wieder fallen, um den (metaphorischen) Kannibalismusvorwurf im politischen Tageskampf verwenden zu können. Ebenfalls eher konventionell, nämlich als Ausdruck der Verstörung und Folge von kriegerischer Zerstörung, wird das Motiv in dem Roman »Berge Meere und Giganten« (1924) verwendet. In »Berlin Alexanderplatz« (1929) schließlich taucht das schon im »Schwarzen Vorhang« benutzte Motiv des kannibalischen Lustmords als Folie wieder auf, wenn Reinhards Mord an Mieze von einschlägigen Vokabeln wie Fleisch, schlachten, einsaugen, beißen oder essen umspielt wird.

⁷⁶ Vgl. Alfred Döblin, Erzählungen aus fünf Jahrzehnten. Hrsg. von Edgar Päßler. (AW 6) Olten, Freiburg i. Br. 1979, S. 22–32. Belege aus den anderen hier genannten Texten finden sich in meinem Aufsatz: »Das Abmurksen ist gewöhnlich, der Braten ungewöhnlich.« Döblins kannibalistische Anthropologie. In: Verschlüngene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften. Hrsg. von Annette Keck, Inka Kording und Anja Prochaska. Tübingen 1999, S. 105–135; dort auch eine umfassendere Sammlung und Interpretation der Anthropophagie-Stellen des »Wallenstein«.

Die ostinate Wiederkehr des Anthropophagiemotivs in *Wallenstein* verdankt sich nicht dem exotistischen Interesse des Autors, sondern seinen voyeuristischen Neigungen. Als »analytische Metapher« erbringt er vielmehr einen anthropologischen Erkenntnisgewinn. Zunächst einmal demonstriert es die Offenheit der menschlichen Natur zum animalischen hin; indem der Kannibale seine Opfer verspeist während andere Fleisch, ordnet er den Menschen dem großen Reich der Tiere zu. Mit unterschiedlichen Schwerpunkten je nach Ausgestaltung bildlicht das Motiv darüber hinaus in extremer Weise Besitzsuche, (erotisch-sexuelle) Vereinigungsphantasien und/oder Gewaltimpulse. Die zahlreichsten Varianten entwickelt der »Wallenstein«. Das Faktum der Kriegsgeschichte kommt Kannibalismus dort nahezu nicht vor. Von vollzogener buchstäblicher Menschenfresserei spricht indirekt, in der Klage eines Kurfürsten, die Rede, zudem in einer Formulierung, die an eine bizarre Übersteigerung, die Autoren denken lässt und so Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit provoziert (vgl. S. 477). Auch aus seiner von den ersten Quellen bis zu Ricardo's traditionellen Symbolfunktion, die Schrecken des Krieges für die wilbevölkerung zu höchster Prägnanz zu bringen, tritt das Motiv aus: Wo jemand tatsächlich nach Menschenfleisch trachtet, ist dies ein bewusster Akt der Grausamkeit, nicht der Not (vgl. S. 95).

Viel typischer für den »Wallenstein« und aufschlußreicher sind die Intentionen seines Autors sind die zahlreichen Stellen, an denen der Kannibalismus nicht »wirklich« vorfällt, sondern ein Produkt der künstlerischen Sprache ist. Metaphorische Interferenzen blenden hier tatsächliche und menschliche Speise, »normales« Essen und Menschenfresserei einander. Auf diese Weise erscheint das Siegesbankett des Döblins nach der Schlacht am Weißen Berg (vgl. S. 9–11) ebenso als kaiserliche Mahlzeit wie die berühmte Ekelszene, in welcher der Nachbarhof des bayerischen Hofes sich in einen zahmen Storch verbeißt (vgl. S. 112). Das kaiserliche Bankett könnte die Vermutung aufkommen lassen, daß es sich um eine geheime Döblin – einer geläufigen Politmetaphorik (»Länderhung«) – handelt – vor allem um die politische Verurteilung der habenburgischen Rückeroberung Böhmens. Essen erscheint im »Wallenstein« jedoch

⁷⁷ Alfred Döblin: *Wallenstein*. Roman. Hrsg. von Walter Muschg. (AW 1965). Freiburg i. Br. 1965. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Vorgang, der wie das Leben überhaupt durch die Ambivalenz von Vitalität und Vernichtung geprägt ist. Das (metaphorisch) kannibalische Mahl betont die destruktive Seite der so veranschaulichten Verfassung des Menschen. Mensch und Tier sind dort, wie die Narrenszene vorführt, nicht mehr unterscheidbar. Und das Verlangen, einen anderen zu verschlingen, kann – wie ein phantastisches Theater offenbart – jeden ergreifen (vgl. S. 343).

Nicht weniger bedeutsam ist die literarästhetische Seite dieser post-humanistischen Anthropologie. Wie gesagt, streicht der Text geradezu heraus, daß ihm nichts ferner liegt als eine Referenz auf die Wirklichkeit des Dreißigjährigen Kriegs (für die meisten historischen Romane des 19. Jahrhunderts und auch noch manche des 20. ist das keineswegs eine literaturtheoretische Selbstverständlichkeit). »Kannibalismus« entsteht im »Wallenstein« hauptsächlich aus dem internen Spiel der Sprache, die folglich nicht mehr als Gegenprinzip fungiert, das ›gefährlose‹ geistige Assimilation verbürgt. Besonders aufschlußreich sind die intertextuellen Bezüge; sie unterhält der Roman vor allem zu »Salammbo«, dem Karthago-Roman Gustave Flauberts (1863). Ihm verdankt Döblin einen Gutteil jener Ausprägungen des Anthropophagiemotivs, welche die bei delle Grazie wie Huch noch dominante historiographische Diskurstradition sprengen, sowie die formale Eigenheit, Anthropophagie durch metaphorisch-motivische Interferenzen ›nur‹ zu suggerieren.⁷⁸ Sowohl diese Technik im besonderen als auch der Quellenstatus von Flauberts Roman unterstreichen die antirealistische Wende, die Döblin im historisch-literarischen Genre vollzieht. Aus der Diskurgemeinschaft mit der Historiographie tritt sein ›modernes Epos‹ heraus, denn die gründete, im 19. Jahrhundert wie noch bei Huch, auf einem gemeinsamen Wirklichkeitsbegriff. Gleichwohl hat das Sprachspiel eine extraliterarische Verweisfunktion: die kannibalische Verfassung des Menschen gilt Döblin als eine anthropologische Realität, die hinter der ›historischen Wirklichkeit‹ sichtbar gemacht werden soll.

⁷⁸ Vgl. Gustave Flaubert, Salammbo. Hrsg. von Edouard Maynal. Paris 1961, S. 311, 310f., 297, 158.

VIII Depersonale Poetik vs. Geschichte

Eine ähnliche Doppelfunktion haben die ›Kataloge‹, die im »Wallenstein« in einem Umfang auftreten wie in wenigen Großtexten der literarischen Moderne: häufig kommalose asyndetische Reihungen, gemeinhin alternativ einzusetzenden Verben, Substantiven, Adverbien oder auch lange Aufzählungen von Berufen zum Beispiel (vgl. S. 67f.). Aus solchen Häufungen entwickelt sich einerseits ein reflexives Spiel mit der Bezeichnungsfunktion der Sprache, denn die Abweichung des einen treffenden Ausdrucks durch eine Vielzahl möglicher Ausdrücke provoziert die Ermittlung eines gemeinsamen Oberbegriffes vor dem das einzelne Lexem seine semantische Eigenständigkeit verliert. ›Entindividualisierung‹ ist hier sprachkritisch zu verstehen; andererseits entspricht die Lexemhäufung einer weltanschaulich gegebenen Darstellungsintention: dem vom Taoismus, von Schopenhauer und dem naturwissenschaftlichen Monismus der Jahrhundertwende inspirierten Ideal des Flutens, der Fülle und der Masse, in dem der einzelne als Individuum nicht mehr hervortritt, von dem die Individualität befreit ist.⁷⁹ Weltanschaulich steht Döblin darin nicht so fern von delle Grazie; einen entscheidenden Unterschied indes, daß es ihm gelingt, literarästhetische Konsequenzen daraus zu ziehen. Den Gedanken der Depersonation, der, positiv oder negativ, für alle hier herangezogenen Autoren zentral ist, bildet nur er zumindest entschieden modernen Poetik aus.⁸⁰ Wieder entspricht die poetische Modernität auffällig der Radikalität in der Gestaltung des posthumanistischen Motivs.

Bleibt die Frage nach den Folgen von Döblins posthumanistischen Menschenbild und seiner Poetik des »Durcheinander«⁸¹ für die (metapoetologische) Struktur des »Wallenstein«. Ins Auge fällt die Anwendung des Depersonationsprinzips auf die ideelle Zentralfigur, Kaiser Ferdinand, den Anderen. Der Wald, in den er nach der Ermordung Wallensteins flieht, und der ›Waldmensch‹, dem er sich anschließen kann, be-

⁷⁹ Vgl. Dieter Mayer, Alfred Döblins Wallenstein. Zur Geschichtsauffassung und Struktur. München 1972, S. 50–57.

⁸⁰ Vgl. Erich Kleinschmidt, Döblin-Studien I. Depersonale Poetik. Dispositiv und Erzählglieder bei Alfred Döblin. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 26 (1984), S. 383–401.

⁸¹ Alfred Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker (Anm. 4), S. 122.

für ihn Erlösung. Daß er sein Ende als Opfer dieses Waldmenschen findet, unterstreicht noch den Depersonationseffekt solcher Entwicklung. Im Horizont des Humanismus ist das zweifellos eine Entbildung. Ferdinand gewinnt zum Ende seines Lebens nicht ein Bewußtsein seiner selbst und moralische Maßstäbe wie die Figuren in manchen Sterbeszenen von Huchs »Großem Krieg«,⁸² sondern tritt lediglich mit einem »leichten Staunen« vom Leben in den Tod (S. 738). Dies als Beispiel der Auswirkung des Depersonationsprinzips auf die ›Geschichte‹ einer Figur; nun zum Narratologischen. Programmatisch folgt aus der ›Depersonation‹ des Erzählens, daß jene perspektivistische Distanz zwischen Erzähler und Erzählgemälde eingezogen wird, die nötig ist zur Auswahl des benannten Gegenstandes oder erzählten Vorgangs wie zur Modellierung einer ›vernünftigen‹ Handlung; der »steinerne Stil«, so Döblin, zeige nicht den Fokus des erzählenden Subjekts auf die Dinge, sondern diese selbst.⁸³ Tatsächlich zielt Döblins Romanpoetik auf eine Auflösung der kohärenten Handlung, aus der sich das Ende nach überkommener Ansicht konsequent zu entwickeln hat. Denn auf den souveränen Erzähler zu verzichten beraubt die Kontinuität und Finalität, nach welchen Prinzipien jener herkömmlich seine Erzählung strukturiert, ihres Ursprungs. Dementsprechend fordert Döblin, »anstelle der Entwicklung einer Handlung« die »Fülle der Erscheinungen auszubreiten«.⁸⁴ »Epischer Ablauf« ist für ihn ein Gegenbegriff zum Ideal des bürgerlichen Realismus nach geradezu dramatischen – Geschlossenheit und Zielausrichtung der Romanfabel des 19. Jahrhunderts.⁸⁵ An dieser Stelle kann sich sein Begriff von Epik sogar auf die klassische Poetik des Epischen berufen.⁸⁶ Daß der »Wallenstein«

⁸² Vgl. die Sterbeszene des Grafen Schaffgotsch (Ricarda Huch, *Der große Krieg* [Anm. 52], S. 868f.).

⁸³ Alfred Döblin, *An Romanautoren und ihre Kritiker* (Anm. 4), S. 122.

⁸⁴ Dieter Mayer, *Döblins Wallenstein* (Anm. 79), S. 214f., nach Alfred Döblin, *Das Ich über der Natur*. Berlin 1928, S. 204.

⁸⁵ Alfred Döblin, *Entstehung und Sinn meines Buches »Wallenstein«* [1930] – Schriften zu Leben und Werk. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. (AW 24) Olten, Freiburg i. Br. 1986, S. 184–187, hier S. 185; vgl. *Bemerkungen zum Roman* (1917) – Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur (Anm. 4), S. 123–127.

⁸⁶ Eine verblüffende Fülle von ähnlichen Gedanken äußert z. B. August Wilhelm Schlegel, *Vom Epos*. In: *Das deutsche Versepos*. Hrsg. von Walter Johannes Schröder. Darmstadt 1969, S. 270–281. Zu Döblins Eposbegriff vgl. Karl Herbert Blessing, *Die Problematik des »modernen Epos« im Frühwerk Alfred Döblins*. Meisenheim a.d. Glan 1972.

mit dem Siegesbankett nach einer Schlacht beginnt und im letzten Satz des Romans sich immer noch die Heere metzeln, scheint es mäss auf einen Kreislauf, nicht auf einen zielführenden Prozeß deuten.

Über die narrative Tiefenstruktur des Romans ist damit aber nicht entschieden. Vielmehr ist zwischen der ›Sinnlosigkeit‹ oder den zählten in inhaltlich-normativer und dem Vorhandensein einer in struktureller Hinsicht zu unterscheiden. Und eine Art Fabrikat kann sich durchaus formulieren: Ein Magnat und Kriegsgewinnler wie Wallenstein tritt als ein Dämon des Krieges auf, der den Kaiern einen Höhepunkt seiner Macht, zugleich aber auf den Tiefpunkt seiner Menschlichkeit bringt; aus den politischen Händeln wird dieser jedoch erlöst, als er kurz vor der Ermordung seines Feldherren gefangen wird und wenig später zu Tode kommt. Dieser Plot verzweigt sich vielleicht nicht durch Eingängigkeit aus, erfaßt auch nur einen Teil des dargestellten Geschehens. Aber er enthält Anfangs- und Endpunkt – entscheidend: von temporaler wie qualitativer Differenz und einen Teil dazwischen, der zwischen beidem vermittelt.⁸⁷ Mit diesen Mitteln und welcher Konsequenz letzteres geschehen soll, ist zentrales Kriterium zur Abgrenzung historiographiegeschichtlicher Epochen. So lassen sich Aufklärungshistorie und Historismus deutlich unterscheiden, daß jene eine mechanistische Totalerklärung postulierte, während dieser sich mit einer narrativen Plausibilisierung des Typ des goethezeitlichen Romans beschied. Der »Wallenstein« ist im Vergleich auch mit historistischen Texten entschieden weniger mit der narrative Kohärenz hin angelegt. Das für den (narrativistischen) Roman griff von Geschichte unverzichtbare Schema eines Wandels von Zeit, der an einem prinzipiell beliebigen Subjekt vorgeführt wird, ist hier nicht mehr gegeben. Selbst die Rahmenabschnitte des Romans, die eine geschichtliche Entwicklung darstellen, können die Döblins Poetik als antihistorisch auszuweisen scheinen, können von ihnen veranschaulichte Kreisstruktur nur vor der Folie jenseit der »kulturellen« Moderne (seit dem späten 18. Jahrhundert) typifiziert werden.

⁸⁷ Vgl. Karlheinz Stierle, Narrativ, Narrativität. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie (Amm. 32), Bd. 6, Sp. 398–41, hier Sp. 398.

Geschichtsbegriffs profilieren. So »antihistoristisch«⁸⁸ wie die Makrostruktur des »Wallenstein« wirken soll, kann sie aus erzähltheoretischen Gründen gar nicht sein.

Allerdings ist Döblins »modernes Epos« nicht ausschließlich, nicht einmal primär plotbezogen-narrativ strukturiert. Bereits Huchs Text stellte makrostrukturelle Kohärenz wesentlich durch Motivnetze her. Die »historischen« Verläufe, an denen »Der große Krieg« damit noch strickte, streben die Strukturen des »Wallenstein« nun aufzulösen. Die Verteilung, Verwandlung und Kombination verschiedener Netze dominanter Motive hat bei Döblin eine neuartige Extension wie Funktion erreicht, die auf chronologische Abfolge keine Rücksicht mehr nimmt. Montage mag man diese Ordnung des Nebeneinander in Abgrenzung vom Nacheinander der Narration nennen.⁸⁹ Die verschiedenen Ausgestaltungen des Kannibalismusmotivs bilden ein solches Netz (mit Anschlußstellen zur Essens-, Sexual-, Schauspiel- und Gewaltmotivik). Auch die Aussage, die es transportiert, hat überwiegend keine historische Dimension. Ihre Anthropologie soll vielmehr den Menschen aller Zeiten oder aller Kriege treffen, welche ihrerseits nicht in ihrer historischen Differenz, sondern als gleichgültige Testsituationen für »diese unsichere Tiergattung« interessieren.⁹⁰ In dieser formalen wie »inhaltlichen« Aufhebung historischer Spezifität aber ist auch Geschichte selbst aufgehoben. Dem zufolge, was Döblins »moderinem Epos« technisch wie menschenbildlich eigentümlich ist, fällt sie also doch den Kannibalen zum Opfer.

Angesichts dieses Befunds mag es überraschen, daß der ethnographische Kannibalismusdiskurs der Zeit um den Ersten Weltkrieg auffällig verstärkt zu narrativen Darstellungsformen greift. So präsentiert der Reisebericht von Felix Speiser Menschenfresserei erstmals in nen-

⁸⁸ Harro Müller, Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1988, S. 90.

⁸⁹ Vgl. Otto Keller, Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane »Der schwarze Vorhang«, »Die drei Sprünge des Wang-lun« und »Berlin Alexanderplatz«. München 1980, S. 234. Das komplementäre Verhältnis von »Depersonation der erzählten Personen und Destruktion des Erzählers« (S. 230) einerseits und Verselbständigung von Bildern sowie Ausbildung von Motivnetzen andererseits als Weg zum modernen Roman bildet den Grundgedanken von Kellers Döblin-Analysen.

⁹⁰ Alfred Döblin, Entstehung und Sinn meines Buches »Wallenstein« (Anm. 85), S. 185.

nenswertem Maße im Rahmen von Fallgeschichten.⁹¹ Im fachigen Diskurs treten sie ebenfalls und sogar etwas früher auf, besonders deutlich wird dieser Wandel im Vergleich mit den Katalogen oder, wenn man so will, ›Katalogen‹, die am Ende des 19. Jahrhunderts noch den deutschen Kannibalismusdiskurs dominieren. Und es bleibt nicht bei einem Formwandel. Vielmehr unterminiert die Narrativierung das herkömmliche Bild des Menschenfressers weniger, als Döblins Kannibalismusmotivik die Narrationsrude seines Romans entwertet. Die nun typischen Geschichten mit ihren Aktanten, ja Charakteren übernehmen vom historistischen Roman gerade auch die Funktion, das Fremde vertraut zu machen. Einbruch der Narration in die Kannibalographie indiziert und zieht daher einen beträchtlichen Tabuabbau, jedenfalls in bezug auf die exotische Menschenfresserei. Eine Voraussetzung scheint die fortschreitende Zurückdrängung des Kannibalismus durch

⁹¹ Vgl. Felix Speiser, Südsee, Urwald, Kannibalen. Reisen in den Neuen Hebräischen Santa-Cruz-Inseln. 2. Aufl. Stuttgart 1924 [EA Leipzig 1913], S. 109: »Früher wie jetzt suchten solchen Gelegenheiten oft auch Menschen verzehrt, um die Festlichkeit des Anlasses zu erhöhen. Das letzte Kannibalenmahl ereignete sich in dieser Gegend im Jahre 1906. Es geschah sich also zu: Mehrere junge Leute gingen, wie immer, mit ihren geladenen und gespannten Gewehren auf der Schulter durch den Wald, einer hinter dem anderen. Dabei erschossen sie das Gewehr eines jungen, freund- und verwandtenlosen Burschen und tötete seinen Vater, Petermann, den Sohn eines einflußreichen Mannes. Alle waren darin einig, daß keine ritterliche Absicht vorgelegen habe, sondern lediglich ein unglücklicher Zufall die Schuld trug. Dennoch verlangte der betrübte Vater eine beträchtliche Summe von dem armen Jungen, der sie selbst nicht zahlen konnte, und dem niemand die nötigen Schweine leihe. Da der Vater aber drohte und drängte, flüchtete er sich in ein Nachbardorf. Dort wurde er zwar freundlich aufgenommen, insgeheim schickten die Leute aber Botschaft zu ihm und baten um Weisungen, was sie mit dem jungen Mann tun sollten. Die Antwort war: Tötet und verzehrt ihn. Die Dorfbewohner bereiteten daraufhin ein großes Fest, das nach dem Namen ihres lieben Gastes, wie sie sagten, und als dieser erwartungsvoll auf die Genüsse kam, saß, schlügen sie ihn mit einem Beil tot und zerlegten und brieten ihn kunstgerecht. Ein weiteres Beispiel für eine Erklärung – und zugleich ›Entschuldigung‹ – durch Erzähler ist in ebd., S. 243, mit dem bezeichnenden Schlussatz: »So war also die blutige Tat mehr oder weniger berechtigte Rache.«

⁹² Vgl. [Richard] Thurnwald, Nachrichten aus Nissan und von den Karo. Zeitschrift für Ethnologie 40 (1908), S. 106–115, hier S. 107–109. Thurnwalds Interpretation resultiert aus den polizeilichen Nachforschungen in einem einzelnen Kannibalismusfall, der steht also genau in jenem Funktionskontext, dem die *narratio* als Bestandteil des *rituale* entstammt.

⁹³ Vgl. Richard Andree, Anthropographie (1887, Anm. 50); Paul Bergemann, Die Verbreitung der Anthrotopophagie (1893, Anm. 72).

lonialpolitik⁹⁴ gewesen zu sein. Nun konnte die Dialektik historistischen Verstehens ins Werk treten, denn nur was nicht ohnehin nahe liegt (und d.h. in diesem Fall: potentiell lebensbedrohlich ist), kann vertraut gemacht werden. Genaugenommen erzählt Speiser von Kannibalen, die es nicht mehr sind – auch im zitierten Beispiel, das als Läuterungsgeschichte endet:

Das Dorf des geprüften Vaters wurde eingeladen und ein großer Schmauß abgehalten. Einem Manne war ein Vorderarm mit Hand zugefallen. Als er an dem Fleische des Armes nagte, zerrte er offenbar an den Flexoren, so daß sich die Finger der Hand schlossen, als ob sie ihm in die Wange greifen wollten: »All same he alive.« Darauf warf er voll Grausen seinen Bissen weg und flüchtete in den Wald.⁹⁵

Die eingangs skizzierte Antinomie zwischen Historismus und Kannibalismus hat sich, so gesehen, entschärft: Während im Text einer Historistin wie Ricarda Huch Menschenfresser zum (fiktionalen) Gegenstand einfühlenden Verstehens avancieren, beginnt der ethnographische Kannibalismusdiskurs zu erzählen. Traditionelle Grenzen des europäischen Selbstverständnisses, wie sie bei delle Grazie noch einmal sichtbar wurden, verwischen damit. Als ›Sieger‹ erscheint dabei die historistische Erzählung, denn ihr gelingt, das kannibalische Gegenprinzip zu integrieren. Träger dieser Leistung ist die Fortschreibungs-fähigkeit historistischer Konzepte, wie Huchs »Großer Krieg« sie demonstriert, der weder epische Totalitätsansprüche erhebt noch einer radikal modernen Poetik folgt.

Wo die poetologische Forderung nach einem ›modernen Epos‹ in tatsächlich posthistoristische Verfahren umgesetzt wird, findet dagegen kein ›Ausgleich‹ zwischen narrativer Geschichtskonstruktion und Kannibalographie statt. Im »Wallenstein« scheinen der Historismus und sein Menschenbild wie Geschichtsbegriff den Anthropophagen erlegen zu sein. Von Katalogen und Montagen an den Rand gedrängt,

⁹⁴ Für das deutsche Kolonialgebiet vgl. Hermann Joseph Hiery, Das Deutsche Reich in der Südsee (1900–1921). Eine Annäherung an die Erfahrungen verschiedener Kulturen. Göttingen 1995, S. 126–131.

⁹⁵ Felix Speiser, Südsee, Urwald, Kannibalen (Anm. 91), S. 109; ähnliche ›Entzugs‹-Geschichten auf S. 250 und 286f. Jüngst vorgefallener Kannibalismus wird dagegen als kurze Notiz in eine Fußnote abgedrängt, vgl. S. 177.

kann die Erzählung ihre strukturgebende Funktion und weltende Wirkung nicht mehr hinreichend entfalten. Ihr Fortlaufende Wissenschaft und Populärliteratur hat, vom Standpunkt avantscher Poetik aus gesehen, nurmehr den Wert einer Randexis seinem ›Inselinnern⁹⁶ hingegen – das jetzt erst in den Blick (Triebpsychologisches u. ä.) – erscheint der Mensch rückwärts denn je als Kannibale.

IX Im Käfig der Geschichte?

Allerdings gelingt Döblins Historismuskritik die Verabschiedung ›Geschichte‹ nicht völlig, denn noch die Negation historistisch laufenden Strukturen ist angewiesen auf den Rahmen des Negierten ›Inselinneres‹ ohne ›Randgebiete‹! Insofern erweist sich das ›magische Epos‹ bei allen drei Autoren als Medium einer Historismuskritik, dem Kritisierten nie vollständig entkommt. Angestoßen von der ›großen Erzählung‹ des Historismus, bemühten sich alle nachhistoristische Restrukturierung ihrer kleinen. Recht unerwartet waren dabei die Zielvorstellungen: Delle Grazie verließ die meneutische Oszillieren zwischen Darstellung und Deutungsstruktur und Empirie im Streben nach neuer – ›epischer‹ – Tugend, die ihr – krisenhaft-historistisches – Werk aber als unverzichtbar aufweist. Ricarda Huch dagegen zielte auf die Wiederbelebung des individuellen Faktors in der Geschichte und erreichte diese eine Steigerung bereits historistischer Verfahren. Döblin schließlich entwickelte aus seiner Kritik der anthropologischen Fundamente des Historismus neuartige Textverfahren, welche die Fabelstrukturen weitgehend zu überdecken, aber nicht völlig abzulösen vermochten. Ein Leser gegen den Strich setzt auch sein nicht mehr dramatisch erzählter, sondern ›geschichteter⁹⁷ Roman einen anderen Begriff von Geschichte voraus.

Aus diesem diskursgeschichtlichen Befund dürfte man auch die gegenwärtige Methodendebatte lernen können. Ein weiteres Merkmal wie Döblin scheint es nämlich den Studien des New History zu ergehen. Obwohl auch sie das ahistorische Nebeneinander

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 15 (das Inselinnere als Rückzugsgebiet der Anthropophagie).

⁹⁷ Vgl. Alfred Döblin, Bemerkungen zum Roman (Anm. 85), S. 124.

zugen und Geschichte »als ›Geschichtetes‹ auffassen,⁹⁸ sind sie nicht frei von argumentativen Strukturen, für die historische Differenzen wesentlich sind. Allerdings ist zugleich ein Bemühen erkennbar, diesen Widerspruch zu kaschieren: In seinem Aufsatz beispielsweise über die Genreprobleme des 16. Jahrhunderts bei der rühmenden Darstellung adliger Helden, wenn diese über nicht ebenbürtige Gegner gesiegt haben, betont Stephen Greenblatt die Parallelität der gesellschaftlichen (Miß-)Verhältnisse einerseits am Anfang des Jahrhunderts (mit Dürers Bauernkriegsdenkmal als exemplarisch interpretiertem Kunstwerk) und andererseits an dessen Ende (für das er Sidney, Spenser und Shakespeare heranzieht).⁹⁹ Da, wo er es mit einer beachtlichen Zeitdifferenz zu tun hat, soll diese keinerlei Rolle spielen. Eine grundsätzliche Veränderung im Umgang mit dem Darstellungsproblem sei vielmehr erst bei Shakespeare festzustellen. Nun aber argumentiert Greenblatt doch mit zeitlichen Differenzen, die – weil »Henry VI« der äußeren Chronologie nach Sidneys »Arcadia« und Spensers »Faerie Queene« vorausging¹⁰⁰ – als historische gelesen werden müssen: »Während Sidney und Spenser noch Sorge tragen, daß gesellschaftliche und sogar konfessionelle Grenzen erhalten bleiben, hat Shakespeare seine Aufgabe neu definiert: Es geht jetzt darum, die Grenzen des Grundbesitzes zu verteidigen.«¹⁰¹ Deutlicher wird er nicht, obwohl die Pointe seines Aufsatzes in der Erklärung eines literarischen Wandels durch mentalitätsgeschichtliche Umbesetzungen liegt. Jede Vergangenheit aber holt den am sichersten ein, der sie zu reflektieren versäumt. Das gilt für neue Historismen nicht weniger als für ›moderne Epen‹. Wenn nun aber der Historismus eine jener Vergangenheiten

⁹⁸ Ulfried Reichardt, Poststrukturalismus und der New Historicism: Geschichte(n) und Pluralität. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 16, 1991, S. 205–223, hier S. 219.

⁹⁹ Vgl. Stephen Greenblatt, Bauernmorden: Status, Genre, Rebellion – Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern. Übers. von Jeremy Gaines. Berlin 1991, S. 55–87, hier S. 67.

¹⁰⁰ »Henry VI« wurde wahrscheinlich 1590 uraufgeführt; die einschlägige Passage der »Arcadia« erschien 1593, »The Faerie Queene« 1596.

¹⁰¹ Stephen Greenblatt, Bauernmorden (Anm. 99), S. 81. Hervorhebungen von mir. Vgl. das englische Original: »and the concern, as in Sidney and Spenser, for maintaining social and even cosmic boundaries is reconceived [by Shakespeare; D.F.] as a concern for maintaining freehold boundaries« (Stephen Greenblatt, Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture. New York, London 1990, S. 99–130, hier S. 125).

ist, die nicht vergehen wollen? Dann kommt es erst recht darum, die (narrativen) Konstruktionen, die er unserer Erkenntnis leichter und bewußter zu machen.

Hofmannsthal-Bibliographie

1.7.1998 bis 30.6.1999

Zusammengestellt von G.Bärbel Schmid

Primärtexte Hofmannsthals und Briefausgaben werden entsprechend dem für das HJb zugrundegelegten Siglenverzeichnis zitiert.

Briefe und Notizen, die erstmals in der Kritischen Ausgabe abgedruckt wurden, bleiben hier unberücksichtigt. Jede bibliographische Angabe erhält eine Ordnungsnummer, ausgenommen davon sind in der Regel Rezessionen. Ordnungsnummern, die nicht der numerischen Reihenfolge entsprechen, verweisen auf die zugehörige Stammnummer. Einzelkritiken zu aktuellen Inszenierungen sind nur in Ausnahmefällen aufgenommen.

Die mit *) gekennzeichneten Angaben sind Einfügungen der Bearbeiterin.

1. Quellen

1.1. Gesamtausgaben

[1.1.01.] SW XXVI/I Operndichtungen 3/1

Die Frau ohne Schatten. Danae oder die Vernunftheirat. Hg. von Hans Albrecht Koch. Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt a.M.: S. Fischer. 1998. 780 S. – Inhalt: *Die Frau ohne Schatten* (S. 7–79) – Anhang: *Die Handlung* (S. 81–88) – Aus dem Nachlaß: *Danae oder die Vernunftheirat* (S. 89–113) – Varianten und Erläuterungen: Zu *Die Frau ohne Schatten* (S. 117–724) – Zu *Danae oder die Vernunftheirat* (S. 725–764).

1.2. Auswahlausgaben, einzelne Werke

[1.2.01.] *Das Märchen der 672. Nacht* – Das erzählerische Werk. Mit einem Nachwort von Ellen Ritter. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1999. 413 S. Dieser Abdruck bietet die revidierte Textfassung der Kritischen Ausgabe und enthält:

Age of Innocence (S. 7–17) – *Gerechtigkeit* (S. 18–20) – *Das Glück am Weg* (S. 21–25) – *Das Märchen der 672. Nacht* (S. 26–43) – *Das Dorf im Gebirge* (S. 44–47) – *Der goldene Apfel* (S. 48–62) – *Reitergeschichte* (S. 63–73) – *Das Märchen von der verschleierten Frau* (S. 74–86) – *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (S. 87–97) – *Ein Brief* (S. 98–109) – *Der Brief des letzten Contarin* (S. 110–113) – *Die*

Wege und die Begegnungen (S. 114–118) – *Die Briefe des Zurückgekehrten* (S. 145) – *Erinnerung schöner Tage* (S. 146–154) – *Augenblicke in Griechenland* (S. 154–167) – *Lucidor, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie* (S. 168–182) – *fremde Mädchen* (S. 182–188) – *Knabengeschichte* (S. 189–194) – *Raouf und andere Geschichten* (S. 195–211) – *1896* (S. 272–279) – *Die Frau ohne Schatten* (S. 280–376) – *Daniel 1* (S. 377–390) – *Reise im nördlichen Afrika* (S. 391–404) – Nachwort (S. 405–406). Bibliographische Hinweise (S. 411–413).

1.3. Übersetzungen

Slowakisch

[1.3.01.] Slehernik. *Igra o smrti bogatega človeka* (*Jedermann*). Übersetzung von Niko Grafenauer. Ljubljana: Mihelač, 1993. 83 S.

[1.3.02.] Antologija nemške poezije 20. stoletja (Anthologie der deutschen Poesie des 20. Jahrhunderts). Hg. von Kajetan Kovč und Niko Grafenauer. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998. 541 S.

Aus dem Inhalt: *Zgodnja Pomlad* (S. 62) – *Doživetje* (S. 64) – *Oba* (S. 66) – *Pesem* (S. 66) – *Deček* (S. 68) – *Mladenč Pokrajini* (S. 70) – *Balada Zunanjega Življenja* (S. 72) – *Mnogi Seveda* (S. 74). Übersetzung von Jajetan Kovic.

1.4. Einzelne (vollständig oder auszugsweise, zum Teil zum ersten Mal veröffentlichte) Autographen, Materialien zu einzelnen Werken, Tafeln, Zeichnungen, Notizen

Die ägyptische Helena – *Lebenslied* – *Lucidor* – *Manche freilich* – *Der Rosenkranz* – *Victor Hugo. Sein Lebenslauf als Entwicklung der geistigen Form* – *Weltgeheimschaften* [2.1.1.02.]

Andreas

[1.4.01.] H's *Andreas* - Nachträge, Nachfragen und Nachwirkungen. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 6/1998 [2.2.01.], S. 129–137.

Inhalt: Textergänzungen: 2 handschriftlich überlieferte Notizen – Zeitungsartikel.

Bild spricht – Schönheit – Der Tor und der Tod

[1.4.02.] Hirsch, Rudolf: Zwei Gedichte H's. In: [2.6.1.01.] S. 51–52. Zuerst in: Unterwegs. Peter de Mendelssohn zum 70. Geburtstag. Festschrift für Peter de Mendelssohn. Berlin: Verlag der Weltkreis, 1978. a.M. 1978. S. 73–79.

Der Unbestechliche

[1.4.03.] Hirsch, Rudolf: Robespierre war auch ein Kerl. In: [2.6.1.01.] S. 546. Leserbrief. Zuerst in: SZ Nr.189. 8./9.8.1970. S. 117.

Wozzeck

[1.5.1.04.]

1.5. Briefe

1.5.1. Briefsammlungen

Clemens von Franckenstein

[1.5.1.01.] H.v.H' – Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein 1894–1928. Hg. und eingel. von Ulrike Landfester. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 1998. 155 S. mit zahlr. Abb.

Maximilian Harden

[1.5.1.02.] H.v.H' – Maximilian Harden: Briefwechsel (1896–1908). Hg. und eingel. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6/1998 [2.2.01.]. S. 7–115 mit 1 Abb.: Maximilian Harden um 1900.

Inhalt: H.v.H' an Maximilian Harden: 4.6.1896; 2.12.<1896>; 18.3.1897; 3.12.<1897>; 8.12.1897; 13.1.<1898>; 18.6.<1898>; 3.9.1898; 29.<9.1898>; 8.10.<1898>; 12.10.<1898>; 23.4.<1904>; 26.5.<1904>; 5.9.<1904>; 26.9.<1904>; 16.11.<1904>; <Mitte Januar 1905>; <17.1.1905>; 8.4.>1905; 15.4.<1905>; <18.4.1905>; 1.6.1905; 6.6.<1905>; <22.11.1905>; <31.1.1906>; <19.2.1906>; 4.3.1906; 11.3.<1906>; <8.12.1906>; <April 1907>; 27.5.<1907>; 5.9.<1907>; 4.12.<1907>; <9.12.1907>; Hofmannsthals Stellungnahme zum Prozess Moltke gegen Harden (»Morgen« Nr.28/29 vom 19.12.1907); 8.1.<1908>; 18.1.<1908>.

Maximilian Harden an H.v.H': 22.10.1903; 25.4.1904; 28.5.1904; <Sept. 1904>; 14.10.1904; 24.11.1904; <21.1.1905>; 16.2.1905; 13.4.1905; <16.4.1905>; 26.4.1905; 3.6.1905; <11.6.1905>; 25.1.1906; 27.1.1906; 1.2.1906; <3.2.1906>; <Ende Febr.1906>; 7.12.1906; <9.12.1906>; <12.12.1906>; 13./14.12.1906; 22.5.1907; 6.7.1907.

Alfred Walter Heymel

[1.5.1.03.] H.v.H' – Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel 1900–1914. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Werner Volke. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 1998. 230 S. mit zahlr. Abb.

Julius Meier-Graefe

[1.5.1.04.] H.v.H' – Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe 1905–1922 und eingel. von Ursula Renner. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 1998. S. mit zahlr. Abb. Enthält außerdem im Anhang: Die Drucke der Gesellschaft 1917–1929.

Stefan Großmann – Eugen Kilian – Alfred Roller

[1.5.1.05.] Briefe H's, Alfred Rollers und Eugen Kilians zur Uraufführung von Büchners »Wozzeck« am Münchener Residenztheater, 1913. und komment. von Dietmar Goltschnigg. In: HJb 6/1998 [2.2.01.]. S. 127.

Inhalt: H.v.H' an Stefan Großmann vom Januar 1913; an Alfred vom 26.5.1913 und vom <6.2.1914>; – Alfred Roller an H.v.H' 28.5.1913; 27.7.1913; 7.8.1913. – Rainer Maria Rilke an Marie von und Taxis vom 9.7.1915. – Eugen Kilian an Alfred Roller vom 10. und 14.11.1924. – H.v.H's gekürzte und geringfügig veränderte Szene und frei hinzu gedichtete Finalisierung für die Uraufführung von Büchners »Wozzeck« am 8.11.1913 im Münchener Residenztheater 12.5.1913.

Christiane Thun-Salm

[1.5.1.06.] »Ich würde so unendlich gerne ein Bild von Ihnen mitnehmen!« Briefwechsel zwischen H.v. H' und Christiane Gräfin Thun-Salm. Hrsg. Renate Moering. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1999. 400 S. mit 10 Abb.

Theodora Von der Mühl

[2.5.11.]; [2.5.12.]

Briefsammlungen zu einzelnen Werken oder Themenkreisen

Zur Ariadne

[1.5.1.07.] Hirsch, Rudolf: Auf dem Weg zu *Ariadne*. Aus neugefundener Briefen. In: [2.6.1.01.] S. 552–556. Zuerst in: NZZ Nr.532. 15.11.1970 (Fernausgabe Nr.314. 15.11.1970. S. 49).

Aus dem Inhalt: H.v.H' an Franz Schalk vom 16.5.<1916>; 20.9.<1916>; an Richard Strauss vom 15.5.1916; o.D.; an Clemens Franckenstein vom 12.5.1916; von Richard Strauss vom 12.5.1916.

Zu H's Marokkoreise

[2.6.2.3.06.]

Zur Uraufführung von Büchners »Wozzeck«
[1.5.1.05.]

1.5.2. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe Hofmannsthals an:

Hermann Bahr
[2.5.06.]

Richard Beer-Hofmann
[2.6.2.3.06.]

Walter Brecht
[2.6.2.3.06.]

Carl J. Burckhardt
[2.6.2.3.06.]

Charles du Bos
[2.6.2.3.06.]

Ottonie Gräfin von Degenfeld-Schonburg
[2.5.02.];[2.6.2.3.06.]

Clemens Franckenstein
[1.5.1.06.]

Adolph Fürstner
[2.7.5.02.]

Ludwig Ganghofer
[2.5.03.]

Willy Haas
[2.4.01.]

Christiane von Hofmannsthal
[2.6.2.3.06.]

Gertrud von Hofmannsthal
[2.6.2.3.06.];[2.7.5.02.]

Eugen Kilian
[1.5.1.05.]

Max Mell
[2.6.2.3.06.]

Helene von Nostitz
[2.6.2.3.06.]

Rainer Maria Rilke
[2.6.2.3.06.]

Alfred Roller
[1.5.1.05.]

Max Rychner
[2.5.06.]

Felix Salten
[2.5.08.]

Hans Heinrich Schaeder
[2.6.2.3.06.]

Franz Schalk
[1.5.1.06.]

Arthur Schnitzler
[2.5.08.]; [2.6.2.3.06.]

Richard Strauss
[1.5.1.06.]

Paul Zifferer
[2.6.2.3.06.]

1.5.3. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröf-
te) Briefe an Hofmannsthal von:

Carl J. Burckhardt
[2.5.11.]

Max Brod

[1.5.3.01.] Von Max Brod vom 13.6.1929. In: Rudolf Hirsch: Ein Nachtrag zum Briefwechsel H's mit Brod. In: [2.6.1.01.] S. 589 f. Zuerst in: HB 31/32. 1985. S. 107 f.

Adolph Fürstner

[2.7.5.02.]

Gerhart Hauptmann

[2.1.1.01.] Von Gerhart Hauptmann vom 2.6.1903; 25.10.1906; 27.12. 1906.

Alfred Roller

[1.5.1.05.]

Felix Salten

[2.5.08.]

Richard Strauss

[1.5.1.06.]

Paul Zifferer

[2.6.2.3.06.]

1.6. Herausgegebene Werke

[1.6.01.] Volke, Werner: »Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon...«. Herausgeben als Aufgabe des Dichters. In: HJb 6/1998 [2.2.01.] S. 177–205.

Inhalt: Die »Deutschen Erzähler« und das »Deutsche Lesebuch« – Die »Ehrenstätten Österreichs« – Die »Österreichische Bibliothek« – »Der Österreichische Almanach auf das Jahr 1916« und das »Nationenbuch« – »Bremer Presse«, »Deutsches Lesebuch«, »Neue deutsche Beiträge«.

1.7. Quellen, Zeugnisse und Dokumente anderer zu Hofmannsthal

Zur Uraufführung von Büchners »Wozzeck«

[1.5.1.05.]

2. Forschung

2.1. Bibliographien und Berichte

2.1.1. Berichte aus Archiven

[2.1.1.01.] Hirsch, Rudolf: Die Handschriften im Besitz der Hofmannsthal. In: [2.6.1.01.] S. 541–545. Zuerst in: HB 2. 1969. S. 79.
Aus dem Inhalt: *Das kleine Stück Brot – Wir sprechen eine Sprach und einand – Da ich weiß, Du kommst mir wieder.*

[2.1.1.02.] Moering, Renate: Zum H'-Archiv. In: Freies Deutsches Hochstift, Jahresbericht 1997/98. In: JbFDH 1998. S. 312–317 mit Abb. 15.
Aus dem Inhalt: Neuerwerbungen oder Schenkungen: Studienbuch n. H.v.H's (Inscription 13.10.1892); – Widmungsexemplar (an Karl Weiß 1902): *Victor Hugo. Sein Lebenslauf als Entwicklung der geistigen Weltgeheimnis* (frühester Entwurf, 1.1.1894) – Entwurf zu *Manchen <1895> – Lebenslied* (Reinschrift von 1896) – Typoskripte zum *Rosenkranz* und zur *Ägyptischen Helena* – Widmungsexemplar (an Max Mell): *Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie* (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1903); Radierungen von Karl Walser) – Postkarten Gerhart Hauptmann n. H.v.H' vom 2.6.1903; 25.10.1906; 27.12.1906.

2.1.2. Berichte über die Kritische Ausgabe sämtlicher Werke Hugos Hofmannsthals

[2.1.2.01.] Rölleke, Heinz: Zur Kritischen Ausgabe sämtlicher H.v.H's. In: Freies Deutsches Hochstift, Jahresbericht 1997/98. In: JbFDH 1998. S. 324–326.

2.1.3. Bibliographien, Indices

[2.6.1.01.]

[2.1.3.01.] H' Bibliographie 1.7.1997–30.6.1998. Zusammengestellt von G.Bärbel Schmid. In: HJb 6/1998 [2.2.01.] S. 307–325.

2.2. Periodica

[2.2.01.] HJb. Zur europäischen Moderne 6/1998. Im Auftrag der Gesellschaft hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schäfer, Gotthart Wunberg. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 1998. 364 S.
Aus dem Inhalt: H.v.H' – Maximilian Harden: Briefwechsel. Hg. von Georg Schede [1.5.1.02.] – Briefe H's, Alfred Rollers und Eugen Kilius.

Uraufführung von Büchners »Wozzeck« am Münchener Residenztheater, 1913. Mitget. u. komment. von Dietmar Goltschnigg [1.5.1.05.] – Hofmannsthals *Andreas*. Nachträge, Nachfragen und Nachwirkungen. Teil I. Hg. von Mathias Mayer [1.4.01.] – Klaus E. Bohnenkamp: »Der Wirbel rätselhaften Daseins«. H's Antikenrezeption und seine frühen *Alexander-Fragmente* (1888/89–1895) [2.6.2.1.03.] – Werner Volke: »Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon...«. Herausgeben als Aufgabe des Dichters [1.6.01.] – Ellen Ritter: Bücher als Lebenshilfe. H' und die Bibliothek der Gräfin Ottonie von Degenfeld-Schonburg in Hinterhör [2.5.02.] – Bernd Stiegler: Ernst Machs »Philosophie des Impressionismus« und die Momentphotographie [2.5.07.] – H'-Bibliographie. 1.7.1997 bis 30.6.1998. Zusammengest. von G. Bärbel Schmid [2.1.3.01.] – H.v.H'-Gesellschaft: Mitteilungen [2.3.01.]; [4.01.]; [4.02.].

2.3. Tagungsberichte

[2.3.01.] Vogel, Juliane: H'-Tagung in Bad Aussee 11.–14. September 1997. In HJb 6/1998 [2.2.01.]. S. 331–338.

2.4. Darstellungen zur Biographie

[2.4.01.] Hirsch, Rudolf: H's Herkunft. In: [2.6.1.01.] S. 562f. Zuerst in: FAZ Nr. 113. 16.5.1973. S. 16.
Enthält: H.v.H' an Willy Haas vom April 1922.

2.5. Beziehungen, Vergleiche, Wechselwirkungen

Peter Altenberg

[2.5.01.] Hirsch, Rudolf: Leserbrief. [H' über Altenberg. Altenberg über H']. In: [2.6.1.01.] S. 567. Zuerst in: Maske und Kothurn 21. 1975. S. 214. (Zu: Robert Werba, Ein Außenseiter der Theaterkritik. Peter Altenberg und das Wiener Theaterjahr 1898/99. In: Maske und Kothurn 20. 1974. S. 163–190).

Marie Baskircov

[2.7.1.04.]

Georg Büchner

[1.5.1.05.]

Ottonie Gräfin von Degenfeld-Schonburg

[2.5.02.] Ritter, Ellen: Bücher als Lebenshilfe – H' und die Bibliothek der Gräfin Ottonie von Degenfeld-Schonburg in Hinterhörn. In: Hjb [2.2.01.]. S. 207–228 mit 4 Abb.: Ottonie und Marie Therese von Degenfeld-Schonburg, um 1915; H.v.H', um 1911; H.v.H' und Julius Wendelstadt, um 1911; von H' entworfenes Exlibris.

Enthält eine Liste aller von H' übersandten Bücher fremder Autoren. Ottonie Gräfin Degenfeld, außerdem Erwähnung der Anstreicherung von Lesespuren H's in folgenden Ausgaben: Robert Browning: »The Ring and the Book«. London 1889, 3 Bde. – Novalis' »Sämmtliche Werke«, Herausgegeben von Carl Meißner. Florenz, Leipzig 1898, 3 Bde. – Hebbels Tagebücher, Herausgegeben von Felix Bamberg. Berlin 1905, 4 Bde. – Achim von Arnim, Ausgabe der Werke, hg. von Reinhold Steig. Insel Verlag 1912, 3 Bde. – Wolfgang von Goethe, Bd. 15: Annalen, Biographische Einzelstudien, Tempel-Klassiker, Leipzig [1910] – Goethes Briefe, hg. von Eduard Hellen. Stuttgart, 1903, 6 Bde. – Fedor Dostojewskij: »Aus dem Totenhaus« – Friedrich Hölderlin: »Hyperion«. Bd.1 der Gesamtausgabe der Werke, Jena 1911 – Walt Whitman: »Leaves of Grass«. Philadelphia, 1891.

Fedor Dostojewskij

[2.7.1.04.]

Ludwig Ganghofer

[2.5.03.] Hirsch, Rudolf: Gast bei Ganghofer. In: [2.6.1.01.] S. 561.

in: Die Welt Nr.106. 8.5.1973.

Enthält: H.v.H' an Ludwig Ganghofer o.D. (S. 561).

Stefan George

[2.5.04.] Rieckmann, Jens: H.v.H' und Stefan George. Signifikanz einer Episode aus der Jahrhundertwende. Tübingen: Francke Verlag, 1997. 200 Seiten.

Aus dem Inhalt: Der Prophet – Am anderen Ufer – Abseits des Marktes (1892–1894) – Im »Dunstkreis« der Blätter für die Kunst (1906) – Spiegelungen – Übergeschlechtliche Liebe. – Rezensionen.

Bernard Banoun. In: ÉG 2/1999. S. 330f. – Rezension von: Ursula Fügner. In: FAZ 2.6.1998.

Er macht die Luft beengend. In: FAZ 2.6.1998.

Maximilian Harden

[1.5.1.02.]

Rudolf Kassner

[2.5.05.] Neumann, Gerhard und Ulrich Ott (Hg.): Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag (= Rombach litterae, Bd. 65) 1999. 302 S.

Aus dem Inhalt: [2.5.06.]; [2.5.07.]

[2.5.06.] Bohnenkamp, Klaus E.: »...schöner Überfluß unseres Lebens...«. Das Briefwerk Rudolf Kassners. In: [2.5.05.] S. 275–302.

[2.5.07.] Rizza, Steve: »Die Freude an der Thatsache«. Zu den Englandbildern in den frühen kritischen Schriften H's und Kassners. In: [2.5.05.] S. 85–106.

Karl Kraus

[2.5.06.] Hirsch, Rudolf: Brief an die Redaktion [H.v.H' über Karl Kraus]. In: [2.6.1.01.] S. 547–551. Zuerst in: Literatur und Kritik, Heft 49. Okt. 1970. S. 546–548; dazu: Eine Korrektur und ein Hinweis. Ebd. Heft 50. Nov. 1970. S. 632.

Aus dem Inhalt H.v.H' an Hermann Bahr vom 15.11.1896 und o.D.; an Max Rychner vom 24.11.1924.

Ernst Mach

[2.5.07.] Stiegler, Bernd: Ernst Machs »Philosophie des Impressionismus« und die Momentphotographie. In: Hjb 6/1998 [2.2.01.]. S. 257–280 mit zahlr. Abb.

Arthur Schnitzler

[2.5.08.] Hirsch, Rudolf: H.v.H'. Über Schnitzlers »Anatol«. In: [2.6.1.01.] S. 557–560. Zuerst in: NR 82. 1971, Heft 4. S. 795–797.

Aus dem Inhalt: H.v.H' an Arthur Schnitzler vom 23.12.1892; an Felix Salten vom Sommer 1892; *Von einem kleinen wiener Buch*. Zu: Anatol. Sieben Einacter von Arthur Schnitzler. Berlin. Verlag des bibliograph. Bureaus, 1893. Entwurf zum Prosagedicht: *Die Rose und der Schreibtisch*.

Richard Strauss

[2.7.5.01.]

[2.5..09.] Michael Kennedy: Richard Strauss. Man, Musician, Enigma. Cambridge University Press, 1999. 450 S. Rezension von: Rüdiger Görner. In: NZZ Nr. 205. 4./5.9.1999, S. 49.

Paul Valéry

[2.7.8.05.]

Henry van de Velde

[2.5.10.] Klaus Weber: Henry van de Velde. Das buchkünstlerisch. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 1994 (= Reihe Litterae). 497 S. mit Abb.

Theodora Von der Mühl

[2.5.11.] Hirsch, Rudolf: Theodora Von der Mühl und H.v.H's. [2.6.1.01.] S. 580–582. Zuerst in: NZZ Nr.234. 8.10.1982, S. 39.

Aus dem Inhalt: H.v.H' an Theodora Von der Mühl o.D.; 24.3.1926; 1929.

[2.5.12.] Hirsch, Rudolf: Theodora Von der Mühl. In: [2.6.1.01.] S. 588. Zuerst in: HB 27. 1983. S. 107–112.

Aus dem Inhalt: *Rodauner Anfänge*; Briefe von Carl J. Burckhardt. H. Theodora Von der Mühl vom 24.2.1923; 13.9.1925; 26.2.1926; 3.11.4.1927; an Gertrud von Hofmannsthal vom 14.5.1923.

2.6. Werkdarstellungen

2.6.1. Gesamtdarstellungen

[2.6.1.01.] Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis H.v.H's. Nachdruck. Register. Zusammenstellung der Texte: Mathias Mayer. Register: Klaus E. Bohnenkamp und Hermann Fröhlich. F. a.M.: S. Fischer Verlag, 1998. S. 539–637.

Inhalt: Die Handschriften im Besitz der Familie Hofmannsthal (S. 546) – Robespierre war auch ein Kerl (S. 546) – Brief an die Redaktion über Karl Kraus] (S. 547–551) – Auf dem Weg zu *Ariadne auf Naxos* (S. 552–556) – H.v.H' über Schnitzlers »Armen« (S. 557–560) – Gast bei Ganghofer (S. 561) – H's Herkunft (S. 562 f.) – Ansprache H's in Salzburg <vom 23.August 1927 beim Internationalen Kritikerkongress> (S. 564–566) – Leserbrief <H' über Altenberg. Auszug aus dem Briefwechsel H's mit Brod (S. 567) – Zwei Gedichte H's (S. 568–573) – H.v.H' über das Russische Ballett. Zwei unbekannte Entwürfe für das Russische Ballett und Zeichnungen zur Entstehung der *Josephslegende* (S. 574–579) – Theodora Von der Mühl und H.v.H' (S. 580–582) – Theodora Von der Mühl (S. 583–584) – Nachtrag zum Briefwechsel H's mit Brod (S. 589–590) – Quellenangaben (S. 591); Verzeichnisse (S. 593): Verzeichnis der Personen und ihrer Werke (S. 595–620); Verzeichnis der Werke H.v.H's (S. 621–627); Verzeichnis der Briefe H.v.H's (S. 628–630); Verzeichnis der biblischen, literarischen und mythologischen Gestalten (S. 631–636).

[2.6.1.02.] Zwetkow, Jurij: Das Frühwerk H.v.H's. In: Das Wort: Germanistisches Jahrbuch. Moskau, 1996. S. 241–251.

[2.6.1.03.] Zwetkow, Jurij: Vom Inhaltsreichtum der literarischen Genres und aktuelle Probleme der H'-Forschung. In: The Seventh International Bakhtin Conference. Pädagogische Universität Moskau. Book 1. 1995. S. 49–54.

[2.6.1.04.] Zwetkow, Jurij: Kleine Genres in der Literatur der Wiener Moderne. In: Leben und Schicksal der literarischen Genres. Universität Iwanowo, 1996. S. 249–259.

[2.7.1.03.]

2.6.2. Gattungen

2.6.2.1. Dramatische Werke

Allgemeines

[2.6.2.1.01.] Wirtz, Thomas: Abenteuer Ehe. Anmerkungen zu einem Dualismus in H's späten Komödien. In: CG 31/1998. H.2. S. 155–172.

Einzelnes

Die ägyptische Helena

[2.6.2.1.02.] Zwetkow, Jurij: Die Quellen der Mythenbildung im Drama *Die ägyptische Helena* von H'. In: Traditionen und Kontext. Universität Iwanowo, 1998. S. 99–107.

Alexander-Fragment

[2.6.2.1.03.] Bohnenkamp, Klaus E.: »Der Wirbel des rätselhaften Daseins«. H' Antikenrezeption und seine frühen *Alexander-Fragmente* (1888/89–1895). In: HJb 6/1998 [2.2.01.]. S. 139–175.

Alkestis

[2.6.2.1.04.] Hölz, Karl, Lothar Pikulik, Norbert Platz und Georg Wöhrle (Hg.): Antike Dramen – neu gelesen, neu gesehen. Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart. Frankfurt a.M., u.a.: Peter Lang, 1998 (=Trierer Studien zur Literatur, Bd. 31). 188 S., 2 Tab.

Aus dem Inhalt: Ulrich Müller: Antike Mythen und antikes Theater in der Musik des 20. Jahrhunderts – Oper, Operette, Musical. – Joachim Herz: Der *Alkestis*-Stoff auf der Musikbühne von Euripides bis Egon Wellesz.

Bacchen- und *Pentheus*-Entwürfe

[2.6.2.1.05.] Bohnenkamp, Klaus E.: »...Eine aufregende Handlung H.v.H's *Bacchen-* und *Pentheus*-Entwürfe. In: JbFDH 1998. S. 193–230.

Elektra

[2.6.2.1.06.] Breuer, Jan Maarten: A daughter fatally blocked: v. H's *Elektra*. In: Fathers and mothers in literature. Hg. von Henk Hillenar und Schönaud. Amsterdam, Atlanta, GA 1994. S. 113–121.

Bayerlein, Sonja. Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten der Oper *Elektra* von Richard Strauss. Tutzing: Hans Schneider (=Würzburger musikhistorische Beiträge 16). 280 S., Notenanhänge.

Frau ohne Schatten

[2.7.1.04.]

Der Rosenkavalier

[2.6.2.1.07.] Schröder, Jan: Die Morgengabe-Szene in H's *Der Rosenkavalier*. In: Festschrift für Wolfgang Zöllner. Hg. von Manfred Lieb, Ulrich Lüderitz, Harm Peter Westermann. Köln u.a.: Carl Heymanns Verlag. 1992. 1227–1243.

Enthält u.a.: Literarische und juristische Quellen der Morgengabe-Szene.

Der Schüler

[2.6.2.1.08.] Abigail E. Gillman: H's Jewish Pantomime. In: DVjs 71. LXXI. Bd. H. 3. S. 437–460.

Der Tor und der Tod

[2.6.2.1.09.] Zwetkow, Jurij: Die Struktur der symbolistischen Gesamtkunstwerk *Der Tor und der Tod* von H.v.H'. In: Probleme der Kunstgeschichte der Universität Iwanowo, 1993. S. 52–63.

Der Turm

[2.6.2.1.10.] Götz, Susanne: Bettler des Wortes: Irritationen am Dramatischen bei Sorge, H' und Horvath. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprach- und Literatur. Bd. 1667). 239 S.

Aus dem Inhalt: »Zum Wort verdammt sein« – zu Sorges »Der Bettler«. Beredte Sprachlosigkeiten – zu H's *Der Turm* – Gordischer Knoten – Horváths »Der jüngste Tag«.

[2.6.2.1.11.] Hiebler, Heinz: Religiöse und mediale Strategien bei der Darstellung des Unsichtbaren und Unaussprechlichen – Zu Vorlage und Genese von H's *Turm*-Dichtungen. In: Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs. Gesammelte Vorträge des Innsbrucker Symposiums 1995. Mit einem Vorwort von Kardinal Franz König. Hg. von Peter Tschuggnall. Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1998 (= Im Kontext. Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur, Bd. 4). S. 274–269.

Der Unbestechliche

[2.7.1.04.]

2.6.2.2. Lyrik

Allgemeines

Einzelnes

2.6.2.3. Prosa

Allgemeines

[2.6.2.3.01.] Lazarescu, Mariana: »Die eigenartige Verkettung alles Irdischen«. Die Essays von H.v.H'. In: Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien. 7. Jahrg./ Nr. 1654. 16.7.1999. S. 5.

Einzelnes

Begrüßung des Internationalen Kritikerkongresses

[2.6.2.3.02.] Hirsch, Rudolf: Eine Ansprache H's in Salzburg [vom 23. August 1927 beim Internationalen Kritikerkongreß]. In: [2.6.1.01.] S. 564–566. Zuerst in: HB 12. 1974. S. 163–190.

Märchen der 672. Nacht

[2.6.2.3.05.] Mauser, Wolfram: Aufbruch ins Unentrinnbare. Zur Aporie der Moderne in H's *Märchen der 672. Nacht*. In: Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebling. Hg. von Ina Brueckel, Dörte Fuchs, Rita Morrien, Margarete Sander. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

Ein Brief

[2.6.2.3.03.] Riedel, Wolfgang: »Homo natura«. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin, New York: de Gruyter, 1996. Zu H.v.H': S. 1–35.

[2.6.2.3.04.] Szász, Ferenc: H.v.H's *Ein Brief*. Privatbriefe im Umfange eines fiktiven Briefes. In: Festschrift Zsuzsa Széll. Hg. von Imre Kurdi und László Zalan, Loránd-Eötvös-Universität. S. 35–46.

Reise im nördlichen Afrika

[2.6.2.3.06.] Clairmont, Christoph W.: Abdelmu min: Deutsche Dichter und Schriftsteller im Maghreb. Naters: Bon AG, 1999. Abb. und Reisekarten.

Aus dem Inhalt: Einleitung – Hermann Bahr – Rudolf Kassner
Maria Rilke – Hugo von Hofmannsthal (S. 25–58) – Elias Canetti
Fichte.

Die Studie zu H.v.H' enthält folgende Briefe: H.v.H'an Charles du
2.3.1925; an Richard Beer-Hofmann vom 15.3.1925; 17.11.1927; a
Brecht vom 17.3.1925; an C.J. Burckhardt vom 30.1.1925; 1
10.9.1926; an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 17.3.1925; an Chris
Hofmannsthal vom 9.3.1925; 13.3.<1925>; 21.3.<1925>; an Ger
Hofmannsthal o.D.; vom 11.3.1925; 12.3.1925; 14.3.1925; 17.3.<1
Max Mell vom 17.3.1925; an Helene von Nostitz vom 22.3.<1
Rainer Maria Rilke vom 2.3.1925; an Hans Heinrich Schaefer v
1925; an Arthur Schnitzler vom 12.3.1925; an Paul Zifferer vom 1
20.1.1925; 30.1.1925; Paul Zifferer an H.v.H' vom 8.1.1925; eine
nung vom Sommer 1894 mit der Überschrift *Herrschер*.

Reitergeschichte

[2.6.2.3.07.] Turner, David: Was ist Subordination? Noch eine Reitergeschichte. In: *Studia austriaca* 6, 1998, S. 137–155.

Die Rose und der Schreibtisch

[2.5.08.]

Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation

[2.6.2.3.08.] Kaiser, Gerhard R.: *Das Schrifttum als geistiger Raum* d.
Zum Problem der Tradition – im Hinblick auf H.v.H'. In: Acta Germanica
German Studies in Africa. Hg. von John K. Noyes in Vbdg. m.
Köppe, Charlotte von Maltzan und Gunther Pakendorf. Frank
u.a.: Peter Lang, 1997. 220 S. (=Jb des Germanistenverbandes im
rika. Bd.24/1996). Zuerst in: George-Jb 1/(1996/97). S. 124–152.

Von einem kleinen Wiener Buch

[2.5.08.]

2.7. Thematische Schwerpunkte

2.7.1. Epochen / Kulturräume

Antike

[2.6.2.1.03.]; [2.6.2.1.05.]

[2.7.1.01.] Zwetkow, Jurij: Die Antike im Frühwerk H.v.H's. In: Traditionen und Kontext. Universität Iwanowo, 1998. S. 6–23.

[2.6.2.1.04.]

Jugendstil

[2.7.1.02.] Blasberg, Cornelia: Jugendstil-Literatur: Schwierigkeiten mit einem Bindestrich. In: DVjs 72/1998. LXXII Bd./H.4. S. 682–711.

Romantik

[2.7.1.03.] Zwetkow, Jurij: Romantische Traditionen im Frühwerk H.v.H's. In: Romantik und ihre historischen Schicksale. Teil II. Universität Twer, 1998. S. 73–78.

Russische Kultur

[2.7.1.04.] Nodia, Nino: Das Fremde und das Eigene. H.v.H' und die russische Kultur. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 1999 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1705). 212 S.

Aus dem Inhalt: Das Slavische – Fremdes und Eigenes – Künstler als Kulturoffizier – Tagebücher von Marie Baskircev und H's *Ascanio und Gioconda* – Mitarbeit mit dem Russischen Ballett – Idee des Gesamtkunstwerkes – Dostojewskij: Anregung und Provokation – Zur Werkgenese von der *Frau ohne Schatten* und des *Unbestechlichen* – H's »russische« Lektüre.

[2.7.1.05.] Zwetkow, Jurij: Traditionen und Wechselwirkungen der Künste in der österreichischen Kultur am Ende des XIX. Jahrhunderts. In: Traditionen im Kontext der russischen Kultur. Pädagogisches Institut Tschwerekowez, 1995. S. 97–102.

Rezension zu:

Dagmar Lorenz: Wiener Moderne. Stuttgart: Metzler, 1995 (= Sammlung Metzler, Realien zur Literatur, Bd.290). Von: Dagmar C.G.Lorenz. In: MAL Vol.30,1. 1997. S. 131–133.

2.7.2. Ästhetik, Poetik, Sprache

[2.6.2.1.10.]

[2.7.2.01.] Zwetkow, Jurij: Romantische und symbolistische Wurzeln der Ästhetik von H.v.H'. In: Probleme der Romantik. Universität Iwanowo, 1996. S. 76–88.

2.7.3. Bildende Künste

[2.7.3.01.] Braegger, Carlpeter: Dem Nichts ein Gesicht geben. H. v. H.'s künstlerische Avantgarde. Ins Russische übersetzt von Jurij Zwetkow. Traditionen und Kontext. Universität Iwanowo, 1998. S. 133–150. In: HJb 3/1995. S. 319–362.

2.7.4. Geschichte, Kultur, Politik

2.7.5. Musik und Tanz

[2.7.5.01.] Beci, Veronika: »Der ewig Moderne«. Richard Strauss und H. v. H. Düsseldorf: Droste Verlag, 1998. 296 S. mit 26 Abb.

Rezension von Michael Gassmann: Rosenkavaliersdelikte. Veronika Beci rügt Richard Strauss. In: FAZ Nr.231. 6.10.1998. S. L 54.

[2.7.5.02.] Hirsch, Rudolf: H.v.H' und das Ballett. Zwei unveröffentlichte Entwürfe für das Russische Ballett und Zeugnisse zur Entstehung der *Josephslegende*. In: [2.6.1.01.] S. 574–579. Zuerst in: NZZ Nr.19. 1981. S. 69 (Fernausgabe Nr.17. 23.1.1981. S. 37).

Zum Inhalt: *Josephslegende* – Entstehung und Uraufführung – Fokin, Diaghilew – *Joseph in Aegypten* (Erstabdruck) – *La mort du jeune voluptueux* (Erstabdruck) – *Orest in Delphi* (Erstabdruck des Entwurfs) – Ausschnitte H.v.H's an Gertrud von H', Richard Strauss, an den Verleger Adolph Fürster vom 4.12.1913 und von Adolph Fürstner von H' vom 20.12.1913.

[2.7.5.03.] Schnitzler, Günter: Wort und Ton im gemeinsamen Schaffen H.v.H' und Richard Strauss. In: Alice Bolterauer, Dietmar Görlitz (Hg.): Moderne Identitäten. Wien: Passagen, 1999, S. 137–153.

[2.7.1.04.] Rutsch, Bettina: Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei H.v.H'. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprach- und Literatur. Bd. 1675).

Aus dem Inhalt: Sprachkritik als Folge einer kosmischen Isolation des Individuums – Strukturen und Bedingungen des Hofmannsthalschen Individuums – Hofmannsthals dynamische Auffassung des Physischen – Sprachlichkeit des Leibes: Gebärde, Tanz, Wort – Symbolische Sprache der Poesie: Leibliches Werk des Geistes?

2.7.6. Philosophie, Religion, Ethik

2.7.7. Theater, Film, Medien

[2.7.7.01.] Hiebler, Heinz: Odysseus im Land der Sirenen – Radio und Mythos in der Moderne: Zur Identitätsproblematik aus medientechnischer Sicht. In: Alice Bolterauer, Dietmar Gotschnigg (Hg.): Moderne Identitäten. Wien: Passagen, 1999. S. 243–260.

*) U.a. zu: Arnold Zweig, H.v.H', Stefan George, Alfred Döblin.

2.7.8. Einzelaspekte

Le Bonheur

[2.7.8.01.] Lhote, Marie-Josèphe: Le bonheur selon H.v.H'. In: Le Bonheur dans la littérature européenne contemporaine. Ed. par L'»Associaton européenne François Mauriac«. Actes d'un Colloque sur le Bonheur das la littérature (1996). Sarrebourg: Laser Informatique-Edition Electronique, 1998.

Ehe

[2.6.2.1.01.]

Pygmalion

[2.7.8.02.] Mayer, Mathias und Gerhard Neumann (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 1997 (= Reihe Litterae). 733 S. mit zahlr. Farb- und s/w. Abb.

Reise-Essays

[2.6.2.3.06.]

Tod

[2.7.8.03.] Mayer, Mathias: Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes: Über literarische Strategien der Erkenntnis. Freiburg: Rombach (= Rombach Wissenschaft: Reihe Philosophie, Bd.43), 1997. 351 S. Zu H.v.H': S. 52; 60; 87; 118; 139; 156.

[2.7.8.04.] Pfeiffer, Joachim: Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900. Tübingen: Niemeyer, 1997 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 146). 244 S. Zu H.v.H': S. 106; 114; 121; 123; 124; 131; 173; 174.

Traum

[2.7.8.05.] Ullmaier, Johannes: Zur Darstellung des Traums beim jungfranzösischen Schriftsteller vor dem Hintergrund der Traumtheorie Paul Valérys. In: Zagrebromanistische Beiträge. 7, 1998, S. 19–37.

3. Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte: Literatur, Theater, Film, Fernsehen

Zur Literatur Österreichs

[3.01.] Zerebin, Alexej J.: Das Bild Österreichs in der russischen Literatur. In: MAL Vol. 30, 3–4. 1997. S. 25–36.

Zu einzelnen Inszenierungen

Ariadne auf Naxos

[3.02.] Scholz, Dieter David: Die verdreifachte Duse (Inszenierung in Weimar). In: Opernwelt. Juni 1998. S. 48f.

[3.03.] Breiholz, Jochen: Die kopierte Zerbinetta (Inszenierung in Dresden). In: Opernwelt. Mai 1999. S. 52.

Elektra

[3.04.] Koch, Stefan: Die sanfte Rächerin (Inszenierung in Darmstadt). In: Opernwelt. Juni 1998. S. 47.

[3.05.] Mösch, Stephan: Gabriele Schnaut über den Hochleistungssportmens Elektra, über Regietheater, das Reifen im Ensemble und den Sinn des Unsinn von Proben. Ein Interview. In: Oper 1998. Das Jahrbuch. S. 4.

[3.06.] Norquet, Matthias: Griechendrama im Römerambiente (Inszenierung in Trier). In: Opernwelt. September/Oktober 1998. S. 63.

[3.07.] Persché, Gerhard: Ein Fest für Strauss & Co. (Inszenierung in Kopenhagen). In: Opernwelt. November 1998. S. 50f.

[3.08.] Seibt, Gustav: Endlich einmal die Mutter anschreien. H.v.H' und seine Zeit: Die Schaubühne versucht es mit *Elektra*. In: Berliner Zeitung Nr. 28.1.1999. S. 11.

Die Frau ohne Schatten

[3.09.] Kirchberg, Klaus: Nicht nur »einfach Bild und Märchen« (Inszenierung in Essen / Berlin). In: Opernwelt. November 1998. S. 48f.

Der Rosenkavalier

[3.10.] Königsdorf, Jörg: Ochs bleibt ein Mensch (Inszenierung in Leipzig). In: Opernwelt. Juni 1998. S. 47f.

[3.11.] Norquet, Matthias: In Wien oder anderswo (Inszenierung in Wuppertal). In: Opernwelt. April 1999. S. 38f.

[3.12.] Rohde, Gerhard: Tapfere kleine Feldmarschallin. Andreas Homoki inszeniert den *Rosenkavalier* von Strauss am Theater Basel. In: FAZ Nr. 103. 5.5.1999. S. 52.

Der Schwierige

[3.13.] Löffler, Sigrid: Octavian unter den Neuhoffs. Ein Prüfung in höherer Österreicherei: H's Lustspiel *Der Schwierige* im Schauspielhaus Zürich. In: Die Zeit Nr. 46. 5.11.1998. S. 53.

4. Hofmannsthal-Forscher

Oswalt von Nostitz

[4.01.] Jäger, Lorenz: Oswalt von Nostitz *4.4.1908 †12.8.1997. In: HJb 6/1998 [2.2.01.] S. 330 (Zuerst in: FAZ 16.8.1997).

Werner Volke

[4.02.] Dangel-Pelloquin, Elsbeth: Werner Volke *22.4.1927 †19.3.1998. In: HJb 6/1998 [2.2.01.] S. 327–329.

Corrigenda zu HJb 6/1998:

[2.1.3.01.] H' Bibliographie 1.1.1996 – 30.6.1997. In: HJb 5/1997.

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e. V.

Mitteilungen

Korrekturbogen zu »Die Wege und die Begegnungen« gesucht

Die Kritische Hofmannsthal-Ausgabe sucht für ihre Editionsarbeit nach den Korrekturbögen zu Hofmannsthals »Die Wege und die Begegnungen«. Die Bögen stammen aus dem Jahr 1913 und waren für einen Druck der »Bremer Presse« bestimmt. Sie wurden zuletzt im November 1989 vom Erasmushaus/Haus der Bücher AG Basel versteigert (Auktionskatalog 64, Nr. 720). Informationen über den Verbleib werden erbeten an:

Freies Deutsches Hochstift, Hofmannsthal-Abteilung

z. Hdn. Herrn Konrad Heumann

Großer Hirschgraben 23-25, D-60311 Frankfurt am Main

Tel. 069/13880-240, Fax. 069/13880-223, e-mail: Heumann@navigare.de.

Internet-Website der Hugo von Hofmannsthal-Forschung

Vor kurzem haben Mitarbeiter der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe eine eigene Hugo von Hofmannsthal-Internetseite eingerichtet (www.navigare.de/hofmannsthal/). Die Internetseite möchte ein Forum bieten, sich an der Diskussion über Hofmannsthal zu beteiligen.

Neue Mitglieder
(Stand September 1999)

- Berzsényi Daniel Tanarkerpzö Föiskola,
Österreich-Bibliothek, Szombathely/Ungarn
- Biblioteca Austria, Bucuresti/Rumänien
- Dr. Wolfgang Dittrich, Lehrte
- Dr. Helmut Ebhardt, Pforzheim
- Dott.ssa Emanuela Fanelli, Heusweiler
- József Attila Tudományegyetem, Österreich-Bibliothek,
Szeged/Ungarn
- Linguistische Universität, Österreich-Bibliothek,
Nischnij Nowgorod/Rußland
- Minsk State Linguistic University, Österreich-Bibliothek,
Minsk/Weißrussland
- Národní knihovna České republiky, Praha/Tschechien
- Christian Oesterheld, Bad Sooden-Allendorf
- Bruno Pieger, Tegernau
- Fanny Platelle, Paris/Frankreich
- Rakouská knihovna, Österreich-Bibliothek
Plzen/Tschechien
- Dr. Renate Scharffenberg, Marburg/Lahn
- Dr. Josef Schreier, Monschau
- Slezske Univerzity, Österreich-Bibliothek
Opava/Tschechien
- Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana/Slowenien
- Univerzity Palackého, Österreich-Bibliothek, Olomouc/Tschechien
- Dr. Thomas Wirtz, Brühl

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch (†), Clemens Köttelwesch (†), Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†), Frankfurt a. M.

- SW I Gedichte 1* Hg. von Eugene Weber. 1984.
SW II Gedichte 2 Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
SW III Dramen 1 Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2 Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3 Die Hochzeit der Sobeide/Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
SW VI Dramen 4 Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
SW VII Dramen 5 Alkestis/Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
SW VIII Dramen 6 Ödipus und die Sphinx/König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7 Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
SW X Dramen 8 Das Salzburger Große Welttheater/Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9 Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10 Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11 Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12 Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13 Das Leben ein Traum/Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.

<i>SW XVI.1 Dramen 14.1</i>	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von V. Bellmann. 1990.
<i>SW XVII Dramen 15</i>	Die Heirat wider Willen/Die Lästiger. Hg. von Gudrun Kotheimer. 1998
<i>SW XVIII Dramen 16</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ritter. 1987.
<i>SW XIX Dramen 17</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ritter. 1994.
<i>SW XX Dramen 18</i>	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg Dörr. 1987.
<i>SW XXI Dramen 19</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von M. Mayer. 1993.
<i>SW XXII Dramen 20</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von M. Mayer. 1994.
<i>SW XXIII</i>	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hofmann und Willi Schuh. 1986.
<i>Operndichtungen I</i>	Ariadne auf Naxos/Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>SW XXIV</i>	Die Frau ohne Schatten/Danae oder Vernunftheirat. Hg. von Hans-Albrecht und Ingeborg Beyer-Ahlert. 1998.
<i>Operndichtungen 2</i>	Arabella/Lucidor/Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
<i>SW XXV</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>Operndichtungen 3.1</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1982.
<i>SW XXVI</i>	Andreas/Der Herzog von Reichstadt/Philipp und Don Juan d'Austria. Hg. von M. Pape. 1982.
<i>Operndichtungen 4</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1991.
<i>SW XXVIII Erzählungen 1</i>	
<i>SW XXIX Erzählungen 2</i>	
<i>SW XXX Roman</i>	
<i>SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe</i>	

GW Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzelausgaben. Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Bearbeitung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979f.

<i>GW GD I</i>	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
<i>GW D II</i>	Dramen II: 1892–1905
<i>GW D III</i>	Dramen III: 1893–1927
<i>GW D IV</i>	Dramen IV: Lustspiele
<i>GW D V</i>	Dramen V: Operndichtungen

<i>GWD VI</i>	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
<i>GWE</i>	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
<i>GWRA I</i>	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
<i>GWRA II</i>	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
<i>GWRA III</i>	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929
Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945ff. (bei späterer abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr)	
<i>PI (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>PI</i>	Prosa I. 1956
<i>PII (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>PII</i>	Prosa II. 1959
<i>PIII</i>	Prosa III. 1952
<i>PIV</i>	Prosa IV. 1955
<i>A</i>	Aufzeichnungen. 1959
<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>D I</i>	Dramen I. 1953
<i>D II</i>	Dramen II. 1954
<i>D III</i>	Dramen III. 1957
<i>D IV</i>	Dramen IV. 1958
<i>L I (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>L I</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>L II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>L III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>L IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>B I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>B II</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 1968.

BW Beer-Hofmann

Hugo von Hofmannsthal – Richard Mann: Briefwechsel. Hg. von Eugenie Frankfurt 1972.

BW Bodenhausen

Hugo von Hofmannsthal – Eberhard denhausen: Briefe der Freundschaft. Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 19

BW Borchardt

Hugo von Hofmannsthal – Rudolf B. Briefwechsel. Hg. von Marie Luise und Herbert Steiner. Frankfurt 1954.

BW Borchardt (1994)

Hugo von Hofmannsthal – Rudolf B. Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Schuster. München 1994.

BW Burckhardt

Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt. Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt 1956.

BW Burckhardt (1957)

Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt. Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt 1957 (Erw. Ausgabe).

BW Burckhardt (1991)

Hg. von Carl J. Burckhardt und Claudia Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe 1991.

BW Degenfeld

Hugo von Hofmannsthal – Ottonie G. Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Weber. Eingeleitet von Theodora Mühl. Frankfurt 1974.

BW Degenfeld (1986)

Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel nie Gräfin Degenfeld und Julie Freiin Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Degenfeld unter Mitwirkung von Weber. Eingel. von Theodora von d. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt 1986.

BW Clemens Franckenstein

Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel Clemens von Franckenstein. Hg. von Landfester. In: HJb 5/1997, S. 7–146.

BW Clemens Franckenstein (1998)

Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel Clemens von Franckenstein. Hg. von Landfester. Freiburg 1998.

BW George

Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1953. Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. erg. Auflage. Hg. von Boehringer. München, Düsseldorf 1953.

416 Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

- BW Haas* Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rudolf Italiaander. Berlin 1968.
- BW Harden* Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: *HJb* 6/1998 S. 7–115.
- BW Herzfeld* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
- BW Heymel I* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: *HJb* 1, 1993, S. 19–98.
- BW Heymel II* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: *HJb* 3, 1995, S. 19–167.
- BW Heymel (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke†. Freiburg 1998. (= *BW Heymel I und II*)
- BW Insel* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt 1985.
- BW Karg Bebenburg* Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt 1966.
- BW Kessler* Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt 1968.
- BW Lichnowsky* Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: *HJb* 5, 1997, S. 147–198.
- BW Lieben* Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: *HJb* 4/1996, S. 31–66.
- BW Meier-Graefe* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg, 1998. In: *HJb* 4, 1996, S. 67–168.
- Meier-Graefe (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg 1998.
- BW Mell* Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.

BW Nostitz

Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz
Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz
Frankfurt 1965.

BW Oppenheimer I

Hugo von Hofmannsthal – Felix, Yvonne und
Mysa Oppenheimer. Teil I: 1891–1905.
Nicoletta Giacon. In: HJB 7/1999, S. 7–10.

BW Pannwitz

Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz
Briefwechsel. 1907–1926. In: Verb. Deutschen Literaturarchiv hg. von
Schuster. Mit einem Essay von Erwin Schuster. Frankfurt 1994.

BW Redlich

Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich
Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fischer. Frankfurt 1971.

BW Rilke

Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke
Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf und Ingeborg Schnack. Frankfurt 1978.

BW Schmuylow-Claassen

Ria Schmuylow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente von Claudia Abrecht. Marbach a. N. 1991.

BW Schnitzler

Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler
Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1964.

BW Schnitzler (1983)

Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler
Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1983.

BW Strauss

Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Wien, Leipzig 1926.

BW Strauss (1952)

Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal
Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952. Erw. Auflage. Zürich 1954.

BW Strauss (1954)

Im Auftrag von Franz und Alice Strauss. Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964.

BW Strauss (1964)

Hg. von Willi Schuh. 4., erg. Aufl. Zürich 1975. 5., erg. Aufl. Zürich, Freiburg i. Br. 1975.

BW Strauss (1970)

Hugo von Hofmannsthal – Christiane Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Salm. Frankfurt a.M. 1999.

BW Strauss (1978)

BW Thun-Salm

<i>BW Wildgans</i>	Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich, München, Paris 1935.
<i>BW Wildgans (1971)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
<i>BW Zifferer</i>	Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
<i>TB Christiane</i>	Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt 1991.
<i>TB Christiane (²1991)</i>	2. überarb. Aufl. Frankfurt 1991.
<i>Hirsch</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt 1995.
<i>Hirsch (1998)</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt 1998.
<i>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen
<i>HJb</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch
<i>Weber</i>	Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin/New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (»Eppelsheimer/Köttelwesch«).

Anschriften der Mitarbeiter

Dr. Daniel Fulda

Institut für Deutsche Sprache und Literatur
Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

Dr. Nicoletta Giaccon

Via Leoni 4, I-37121 Verona, Italien

Konrad Heumann, M.A.

Freies Deutsches Hochstift, Großer Hirschgraben 23–25
60311 D-Frankfurt a.M.

Prof. Dr. Mathias Mayer

Institut für Deutsche Philologie, Universität Regensburg
Postfach, D-93040 Regensburg

Dr. Peter Matussek

Kulturwissenschaftliches Seminar, Humboldt-Universität zu Berlin
Sophienstraße 22a, D-10178 Berlin

Prof. Dr. Gerhard Neumann

Institut für Deutsche Philologie, Universität München
Schellingstraße 3, D-80799 München

PD Dr. Ursula Renner

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

Dr. G. Bärbel Schmid

Frankenweg 8, D-79117 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Günter Schnitzler

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

Jörg Schuster, M.A.

Ziegelhäuser Landstraße 37, D-69120 Heidelberg

Prof. Dr. Gotthart Wunberg

Deutsches Seminar, Universität Tübingen

Wilhelmstraße 50, D-72074 Tübingen

Gerald Wildgruber, M.A.

Reisingerstraße 6, D-80337 München

Anschriften der Mitarbeiter

Register

- Abrecht, Claudia 418
Alewyn, Richard 102, 208f., 211, 214
Alexis, Willibald 260
Alma Tadema, Lawrence 16, 18
Altenberg, Peter (eigentl. Richard Engländer) 397, 400
Altenhofer, Norbert 419
Anderson, Susan C. 369f.
Andree, Richard 365, 384
Andrian zu Werburg, Leopold von 35, 56, 61, 63, 66, 74, 77, 89, 94f., 98, 415
Ariosto, Ludovico 106, 124, 148, 156, 165, 169, 171
Aristoteles 222, 310
Arnim, Ludwig Achim von 398
Aslan, Raoul 32
Atkins, Stuart 372
Auspitz, Gertrud 14
Bach, Johann Sebastian 191
Bachtin, Michail Michajlowitsch 217
Bacon, Francis 38
Bahr, Hermann 49, 73, 91, 106, 204f., 393, 399, 404
Balzac, Honoré de 165
Banérđ, Johan 369
Barmeyer, Eike 286
Barthes, Roland 316f.
Baschkirtseff, Marie 397, 406
Baßler, Moritz 293f., 361
Bataille, Georges 318
Baudelaire, Charles 122, 210, 246
Bauer, Walter 165
Baum, Marie 367
Bayerlein, Sonja 402
Beci, Veronika 406
Beer-Hofmann, Richard 16, 18, 49, 60, 66, 91f., 212, 265, 393, 404, 415f.
Beese, Henriette 213
Bellmann, Werner 414
Benzmann, Hans 359
Berg, Alban 151
Bergemann, Paul 374, 384
Berger, Alfred Freiherr von 48
Bernheimer, Charles 338
Bertaux, Félix 162
Bérulle, Pierre Cardinal de 330f.
Beust, Friedrich Ferdinand Graf von 11, 23
Beyer-Ahlert, Ingeborg 414
Biasi, Pierre Marc de 312
Bienenstein, Karl 359
Biese, Alfred 227
Billroth, Theodor 77
Bismarck, Otto Fürst von 204
Blanchot, Maurice 310, 324, 335
Blasberg, Cornelia 405
Blauensteiner, Leopold 34
Blessing, Karl Herbert 381
Bodemann, Michal Y. 231
Bodenhausen, Dora von 416
Bodenhausen, Eberhard von 67, 85, 90, 97f., 282, 416
Bodmer, Martin 107
Boehringer, Robert 416
Bohnenkamp, Klaus E. 196, 397, 399-402, 413
Bohrer, Karl Heinz 236
Bolterauer, Alice 406f.
Bonnefoy, Yves 344
Borchardt, Cornelius 114
Borchardt, Marie Luise, geb. Voigt 105, 416
Borchardt, Rudolf 105, 107, 114, 117, 164, 213, 285, 416
Borgia, Cesare 300
Böschenstein, Bernhard 289
Bourget, Paul 51, 280

- Bradish, Joseph A. von 418f.
Braegger, Carl Peter 243, 255, 406
Brahm, Otto 67
Braun, Felix 191–194, 212
Braunwarth, Peter Michael 42, 113,
233
Brecht, Bertolt 317
Brecht, Christoph 293, 361
Brecht, Walther 125–128, 393, 404
Breiholz, Jochen 408
Bremond, Henri 330
Brenner, Joachim von 352
Brentano, Clemens 172
Breuer, Jan Maarten 402
Breuer, Rudolf 157–159
Breuer, Stefan 201
Brod, Max 395, 400
Browning, Robert 398
Bruckmann-Cantacuzène, Elsa 9,
36f.
Brueckel, Ina 403
Bruno, Giordano 206, 220–230
Bucher 57
Büchner, Georg 132, 144, 169, 172,
194f., 197, 392f., 395, 397
Bülow, Eduard von 287
Bürckel 27
Burckhardt, Carl 37
Burckhardt, Carl Jakob 9, 239, 256,
393f., 400, 404, 416
Burckhardt, Jacob 321, 372
Buresch, Karl 73
Bürger, Christa 237
Burger, Hilde 417, 419
Bürger, Peter 237
Burkhard, Marianne 290, 302, 305
Burke, Edmund 38, 41
Byron, George Gordon Lord 118
Camillo, Giulio 222
Canaletto 118f.
Canetti, Elias 404
Carossa, Hans 148
Casanova, Giacomo Girolamo
153, 194f.
Celan, Paul 293
Cellbrot, Hartmut 417
Cento, Alberto 338
Cervantes, Miguel de 165
Chamberlain, Houston Steward
Chlumecky, Leopold von 200
Clairmont, Christoph W. 400
Clarac, Pierre 311
Claude Lorrain 204
Claudius, Matthias 209
Colet, Louise 319
Coligny, Gaspard de 300
Colli, Giorgio 294, 321
Collier, Peter 349
Colloredo-Mansfeld, Ferdinand
31
Conard, Louis 312
Condren, Charles de 330–331
Conrad, Joseph 122
Constant, Benjamin 16, 18
Cromwell, Oliver 300
Cusanus, Nicolas 181
Czermak, Jaroslav 18
Dangel-Pelloquin, Elsbeth 400
D'Annunzio, Gabriele 245, 250
Darsow, Götz-Lothar 231
Däubler, Theodor 193
Debray-Genette, Raymonde 312
Defert, Daniel 307
Defoe, Daniel 122
Degenfeld-Schonburg, Marie Therese
Gräfin von 398
Degenfeld-Schonburg, Ottonie
27, 264, 283, 393, 397f., 404,
405
Delius, Friedrich Christian 200
Demblin [Familie] 76
Demblin, Alexander 42
Descartes, René 250
Dethlefs, Friedrich 361
Dewitz, Hans-Georg 413f.

- Diaghilew, Sergej Pawlowitsch 406
Diator, Scotus 39
Diderot, Denis 317
Dietrich, Margret 417
Dilthey, Wilhelm 281
Döblin, Alfred 345–388, 407
Dostojevskij, Fjodor Michajlowitsch 131, 153, 174, 398, 405
Droysen, Johann Gustav 352f., 367, 370–372
Du Bos, Charles 393, 404
Dumas, Alexandre 45
Dumba, Nikolaus 28
Dürer, Albrecht 191–193, 387
Duse, Eleonora 45f.
Düsing, Klaus 310
Eckermann, Johann Peter 205
Eichendorff, Joseph Freiherr von 169, 257
Eisenstein, Sergej Michajlowitsch 317
Emrich, Wilhelm 351
Eugen von Savoyen, Prinz 32
Euripides 211, 401
Ewald, François 307
Exner, Richard 233
Fackert, Jürgen 413
Faesi, Robert 177–190
Federmaier, Leopold 362
Fellner, Ferdinand 54
Fichte, Hubert 404
Ficino, Marsilio 222
Fick, Monika 250, 367, 373
Fiechtner, Helmut A. 240
Fiedler, Leonhard M. 233
Fiorentino, Francesco 223
Fischer, Otokar 248
Flaubert, Gustave 51, 294, 307–344, 379
Flitner, Andreas 353
Fokin, Michail Michajlowitsch 406
Fontane, Theodor 260
Fürster, Ludwig von 11
Foucault, Michel 307–309, 349
Fournier, Dora 16
Franckenstein, Clemens von 62, 91, 98, 391–393, 416
Franckenstein, Georg von 73, 91, 283
Franckenstein, Leopoldine von 91, 98
Frank, Manfred 353
Franval, Eugénie de 307
Franz Joseph I., Kaiser 23, 32, 38, 137
Freud, Anna 271
Freud, Sigmund 237, 249, 271
Friedenthal, Richard 115
Frisch, Efraim (Pseudonym E. H. Gast) 129
Fröhlich, Hermann 400
Fröhlich, Kathi 141
Fuchs, Dörte 403
Füger, Heinrich Friedrich 31f.
Fulda, Daniel 345, 347, 349f., 374, 377
Fürstner, Adolph 393, 395, 406
Fußgänger, Helga 418
Gaines, Jeremy 387
Ganghofer, Ludwig 393, 398, 400
Ganz, Peter 372
Gassmann, Michael 406
Gaul, Gustav 11
Gautier, Théophile 118
Gellhaus, Axel 286
Genette, Gérard 312
George, Stefan 83, 98, 197, 201, 210, 235, 251, 253, 289, 398, 407, 416
Gerlach, Ulrich Henry 290
Geyer-Ryan, Helga 349
Geyger, Lili, geb. von Hopfen, spätere Lili Schalk 98
Giacon, Nicoletta 7, 418
Gide, André 122
Giel, Klaus 353

- Gilbert, Mary 417
Gillman, Abigail E. 402
Gladt, Karl 279
Glaser [Familie] 49
Glaser, Ludwig von 49
Glossy, Karl 20
Gluck, Christoph Willibald Ritter von 191
Goethe, Johann Wolfgang von 51, 61, 82, 102, 105, 110–112, 139, 150f., 155f., 160–163, 169, 173, 176, 180, 185, 191f., 200, 204f., 209f., 212–215, 219–230, 233, 235, 240, 246–249, 265–267, 281, 290, 372, 398
Gogh, Vincent van 32
Goldoni, Carlo 108, 111, 152
Goltschnigg, Dietmar 392, 397, 406f.
Gomperz, Heinrich 49
Gomperz, Julius von 23, 26, 52
Gomperz, Marie 279
Gomperz, Philipp 11
Görner, Rüdiger 399
Gothot-Mersch, Claudine 327, 337
Gotthelf, Jeremias 178, 192
Götz, Susanne 402
Graber, Heinz 347
Graevenitz, Gerhart von 260
Grafenauer, Niko 390
Grazie, Marie Eugenie delle 345–388
Greenblatt, Stephen 349, 387
Gregor, Joseph 107
Grillparzer, Franz 112, 139, 141, 151, 165, 192
Grimm, Reinhold 289
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 192
Grolman, Adolf von 161f.
Großmann, Stefan 392
Gründer, Karlfried 357
Guardi, Francesco 119
Gubler, Friedrich T. 159
Günther, Horst 364
Gurlitt, Else 9, 277
Gurlitt, Ludwig 38
Gussenbauer, Carl 77
Gustav II. Adolf, König von Sachsen 369
Haas, Willy 393, 397, 417
Haeckel, Ernst 356f.
Halm, Friedrich (eigentl. Ehrenherr von Münch-Bellinghausen) 413
Haltmeier, Roland 413
Hamerling, Robert 362
Händel, Georg Friedrich 192
Hansen, Theophil 11, 26
Hanslick, Eduard 14
Häntzschel, Günter 290, 297
Harden, Maximilian 391, 398, 417
Hardtwig, Wolfgang 371
Hardy, Thomas 262
Hart, Heinrich 355
Hauptmann, Gerhart 67, 192, 197, 280, 395f.
Haydn, Joseph 32
Hebbel, Friedrich 16, 99, 169, 398
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 207, 221f., 228, 310f., 317, 355
Heilborn, Ernst 167
Heintz, Philipp Kasimir 374
Hellen, Eduard von 398
Helmer, Hermann 54
Henel, Heinrich 289, 299, 300
Heraklit 209
Herder, Johann Gottfried 200, 209
Herz, Joachim 401
Herzfeld, Marie 48, 85, 417
Hesse, Hermann 182, 190
Heumann, Konrad 42, 104, 115
Heuschele, Otto 115

- Heymel, Alfred Walter 37, 73, 105, 277, 391, 417
- Hiebler, Heinz 403, 407
- Hiery, Hermann Joseph 385
- Hildesheimer, Wolfgang 286
- Hillach, Ansgar 257
- Hillenar, Henk 402
- Hillermann, Horst 357
- Hirémy-Hirschl, Adolf 18
- Hirsch, Rudolf 42, 57, 60, 283, 390, 395–400, 403, 406, 413f., 418f.
- Hirschberg, Klaus 409
- Hirschl, Adolf 16
- Hoeniger, Robert 374
- Hoffmann, Dirk O. 414
- Hoffmann, E.T.A. 195, 281
- Hoffmann, Paul 246
- Hofmannsthal [Familie] 400
- Hofmannsthal, Anna Maria Josefa von 71, 77, 83, 88, 233, 256–259, 264f., 269, 278, 285
- Hofmannsthal, Christiane von 9, 393, 404, 419
- Hofmannsthal, Franz von 9
- Hofmannsthal, Gertrud (Gerty) von 9, 67, 77, 92, 95, 233, 238f., 241, 254, 256f., 267f., 275f., 283f., 393, 400, 404, 406
- Hofmannsthal, Hugo Augustin von (Vater) 71, 77, 88, 92, 233, 256–259, 264f., 269, 275f., 278, 282, 284f.
- Hofmannsthal, Raimund von 9
- Hofmiller, Josef 148f.
- Holbein, Hans 191
- Hölderlin, Friedrich 117, 193, 204, 211, 398
- Holdheim, William Wolfgang 340
- Holdt, Hans 273, 275
- Hölz, Karl 401
- Holzer, Rudolf 159–164
- Homer 210, 245
- Hoppe, Else 367
- Hoppe, Manfred 204, 212, 287, 413f.
- Hoppe-Sailer, Richard 228
- Horaz 210
- Horvath, Ödön von 402
- Houwink, Roel 173–176
- Huber, Klaus 249
- Hübner, Götz Eberhard 413
- Huch, Ricarda 345–388
- Hügli, Anton 357
- Hugo, Victor 396
- Hülsen-Haeseler, Georg von 98
- Humboldt, Alexander von 238
- Humboldt, Wilhelm von 353
- Huysmans, Joris Karl 294
- Ibsen, Henrik 45, 48, 210, 280
- Ingensiep, Hans Werner 228
- Ingram, John H. 248
- Italiaander, Rudolf 417
- Iwasaki, Eijiyo 373
- Ihwe, Jens 217
- Jacob, Heinrich Eduard 213
- Jaeckle, Erwin 418
- Jäger, Lorenz 409
- Jean Paul (eigentl. Johann Paul Friedrich Richter) 192, 365
- Jean-Aubry, Gérard 317
- Jens, Walter 214
- Joelson, Robert von 60, 89
- Jolles, André 333–335, 341
- Jordan, Stefan 349
- Joseph II., römisch-deutscher Kaiser 125
- Joyce, Douglas A. 103
- Joyce, James 343
- Julian, Fritz 374
- Kaemmerer, Frederik Hendrik 14, 18
- Kafka, Franz 175
- Kaiser, Gerhard R. 201, 230, 404
- Kaizl, Christine 16
- Kalmár-Kövesháza, Elsa 96

- Kalmár-Kövesháza, Lilli 96
Kanckoronski, Karl Graf 31
Kann, Robert A. 49
Kanner, Heinrich 72
Kant, Immanuel 192, 240, 250
Kappel, Hans-Henning 367f., 376
Karg von Bebenburg [Familie] 96
Karg von Bebenburg, Edgar 53, 56,
59, 63, 67f., 76, 78f., 82–84, 86, 89,
92, 94, 96, 211, 237, 417
Karg von Bebenburg, Eugenie 96
Karg von Bebenburg, Hannibal 67,
79, 95f.
Karg von Bebenburg, Leonore 96
Karg von Bebenburg, Maria Emil 96
Kassner, Rudolf 196f., 399, 404
Kayser, Wolfgang 349
Keats, John 197
Keck, Annette 377
Keller, Gottfried 172, 306
Keller, Otto 383
Kennedy, Margarete 116
Kennedy, Michael 399
Kepler, Johannes 369f.
Kerr, Alfred 211–213
Kessler, Harry Graf 9, 73, 88, 98, 242,
274, 280, 417
Kesten, Hermann 162, 168–172
Keyl, Julia von 16
Kierkegaard, Søren 204, 206f., 228
Kilian, Eugen 392, 394, 396
Kimmerle, Heinz 310
Kindermann, Heinz 417
Kittler, Friedrich A. 217, 299
Kleinschmidt, Erich 348, 380f.
Kleist, Heinrich von 117, 139, 161,
164, 192, 353, 365
Klimt, Gustav 31
Koch, Hans Albrecht 389, 414
Koch, Stefan 408
Köhler, Erich 260
Kojève, Alexandre 310, 318
Kommerell, Max 129
König, Franz 403
Königsdorf, Jörg 409
Konrad, Claudia 103
Köppé, Walter 404
Kording, Inka 377
Korrodi, Eduard 142–144
Koschorke, Albrecht 241
Kotheimer, Gudrun 414
Köttelwesch, Clemens 413
Kovič, Kajetan 390
Krabiels, Klaus-Dieter 389
Kraus, Karl 399f.
Krenek, Ernst 151–155, 157
Kristeva, Julia 217
Kubin, Alfred 175
Kuh, Anton 211
Kuhn, Ortwin 229
Kullmann, Thomas 262
Kurdi, Imre 404
Lachmann, Renate 217
Ladenburg [Familie] 14
Lammasch, Heinrich 73
Lämmert, Eberhard 261
Lammert, Gottfried 373f.
Landfester, Ulrike 391, 413
Lang, Erwin 241
Lazarescu, Mariana 403
Le Guern, Michel 325
Le Rider, Jacques 362
Lenau, Nikolaus 204, 210
Lendner, Hans-Harro 413
Lenkheyym, Rudi Mittag von 192
Lensing, Elise 99
Lepenies, Wolfgang 220
Lessing, Gotthold Ephraim 192, 209
Lhote, Marie-Josèphe 407
Lichnowsky, Mechtilde Für
Gräfin von und zu Arco-Zinneberg 417
Lichtenberg, Georg Christo-

- Lieb, Manfred 402
Lieben, Annie von 417
Lieben, Robert von 417
Liechtenstein, Johann Fürst zu 31
Linné, Carl von 324
Lloyd George, David 40
Löffler, Sigrid 409
Lohse, Nikolaus 286
Lorenz, Dagmar 405
Loris (Pseud. für Hugo von Hofmannsthal) 45, 233
Löwenthal, Joseph 53–55
Lukács, Georg 239, 356, 358
Luther, Martin 191, 263, 300, 329
Mach, Ernst 397, 399
Maeterlinck, Maurice 73, 209
Mähl, Hans-Joachim 353
Maierhofer, Waltraud 367
Maillol, Aristide 274
Majewski, Henry F. 312
Makart, Hans 16–18, 362
Mallarmé, Stéphane 317, 344
Maltzan, Charlotte von 404
Mann, Golo 371
Mann, Heinrich 172
Mann, Thomas 107, 142, 197
Manzoni, Alessandro 165
Marées, Hans von 177
Maria Theresia, Kaiserin 32, 106, 109, 113, 125f., 147, 155f., 161, 165
Marquard, Odo 260
Martini, Fritz 102, 359
Martino, Alberto 290
Masur, Gerhard 115–124
Mattenkott, Gert 238
Matussek, Peter 199
Maupassant, Guy de 51, 321
Maurer-Zenk, Claudia 159
Mauriac, François 407
Mauser, Wolfram 403
Max, Gabriel 16, 18
Mayer, Dieter 380f.
Mayer, Mathias 101, 202, 214, 390, 397, 400, 407, 413f., 417, 419
Maynial, Edouard 379
Mazzini, Giuseppe 126
Medici-Mall, Katharina 255
Meier-Graefe, Julius 32f., 73, 392, 417
Meißner, Carl 398
Mell, Max 9, 37, 107, 129, 277, 394, 396, 404, 417
Mendelssohn, Peter de 390
Mertz-Rychner, Claudia 416
Metternich, Klemens Wenzel Fürst von 125
Metzeler, Werner 229
Meumann, Markus 374
Meyer, Conrad Ferdinand 289–306
Meyer, Herbert 296
Meyer-Krentler, Eckhardt 263
Michel, Christoph 413
Michelangelo 268, 305
Miklas, Wilhelm 32
Miklin, Richard 113
Miller, Norbert 365
Miller-Degenfeld, Marie Therese 416
Moering, Renate 392, 396, 418
Moll, Carl 32
Moltke, Kuno Graf 391
Mommsen, Katharina 209
Mondor, Henri 317
Monnier, Philippe 103, 108
Montaigne, Michel de 38, 41, 210
Montinari, Mazzino 294, 321
Mörike, Eduard 188
Moritz, Karl Philipp 102
Morren, Theophil (Pseud. für Hugo von Hofmannsthal) 9, 42
Morrien, Rita 403
Mösch, Stephan 408
Mouchard, Claude 336, 338

- Mozart, Wolfgang Amadeus 112,
197
- Mueller, Gustav 176
- Müller, Harro 383
- Müller, Michael 413
- Müller, Ulrich 401
- Muschg, Walter 378
- Musil, Robert 103, 167, 263
- Musset, Alfred de 118
- Mutzenbecher, Kurt von 98
- Nadler, Josef 107, 200, 231, 238
- Napoleon I. 125
- Neefs, Jacques 336, 338
- Nef, Ernst 260
- Nehring, Wolfgang 413
- Netscher, Caspar 18
- Neumann, Gerhard 396, 399, 407
- Nibbrig, Christiaan L. Hart 304
- Nickl, Therese 418
- Nicole, Pierre 325f.
- Niefanger, Dirk 246f., 293, 300, 361,
374
- Nietzsche, Friedrich 118, 192, 204f.,
210, 230, 293f., 320–326, 329, 332,
346, 349
- Nijinski, Waclaw 406
- Noack, Ulrich 402
- Nodia, Nino 405
- Noot, Hugo von 31
- Norquet, Matthias 408f.
- Nostitz, Helene von 394, 404, 417
- Nostitz, Oswalt von 409, 418
- Nostradamus (eigentl. Michel de No-
tredame) 215
- Novalis 102f., 132, 139, 144, 148,
156, 160, 162, 164, 167, 172, 181,
184–187, 193, 353, 365, 398
- Noyes, John K. 404
- Oppenheimer [Familie] 49
- Oppenheimer, Felix von 7–99, 266,
418
- Oppenheimer, Franziskus von 89
- Oppenheimer, Gabriele (Yvonne)
geb. Todesco 7–99, 254
280f., 418
- Oppenheimer, Hermann 1
- 34, 79f., 93
- Oppenheimer, Ludwig von 26, 28, 30, 38, 52–54, 74
- Oppenheimer, Ludwig Feuerbach 79
- Oppenheimer, Marie-Gabrielle 81, 93
- Oppenheimer, Mariette von 1
- Oppenheimer, Mysa, geb. Alexandrine Henriette de
fin Demblin 7–99, 418
- Oppenheimer-Polka, Elisabeth
- Ortner, Norbert 94
- Ossing, Franz J. 261
- Ott, Ulrich 399
- Otway, Thomas 95
- Pakendorf, Gunther 404
- Palladio, Andrea 255
- Pannwitz, Rudolf 37, 252
282f., 287, 418
- Pape, Manfred 414
- Paracelsus 181, 280
- Pascal, Blaise 325
- Passavant, Hermann von 1
- Pässler, Edgar 377
- Pater, Jean Baptiste 18
- Pater, Walter 203
- Paulus 248
- Perels, Christoph 413
- Perl, Walter H. 214, 415
- Persché, Gerhard 408
- Pertlik, Susanne 113
- Pestalozzi, Karl 206, 214,
- Pfeiffer, Joachim 408
- Pfeiffer-Belli, Wolfgang 1
- Pfister, Kurt 147
- Pikulik, Lothar 401
- Pindar 61, 273

- Pirker, Max 103, 107–109
Pitha, Alix 16
Platen, August von 118, 210
Platon 61, 210, 227, 230, 286, 310
Plättner, Petra 286
Platz, Norbert 401
Plotin 181, 227, 229
Poe, Edgar Allan 248
Poincaré, Raymond 116
Pott, Klaus-Gerhard 413
Pound, Ezra 343
Prévost d'Exiles, Antoine-François, Abbé 51
Prochaska, Anja 377
Proust, Marcel 311, 343
Quenau, Raymond 318
Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de 165
Raabe, Wilhelm 263, 368
Racine, Jean 120
Radcliffe, Ann 262
Raffael 197
Rahl, Carl 11
Raimund, Ferdinand 110
Ranauld, Antoine 326
Ranke, Leopold von 367f.
Ratz, Alfred E. 373
Rauch, Maya 129, 162, 419
Ravenna, Petrus von 224
Redlich, Josef 20, 73, 418
Reichardt, Ulfried 387
Reichel, Edward 413
Reinhard, Marie 67
Reinhardt, Max 129
Rembrandt 31
Renner, Ursula 211, 238, 392, 396, 398, 417
Rieckmann, Jens 251, 398
Riedel, Wolfgang 403
Rilke, Rainer Maria 174, 196f., 215, 289, 392, 394, 404, 418
Ritter, Carl 238
Ritter, Ellen 42, 233, 389, 397f., 414
Ritter, Joachim 357
Rizza, Steve 399
Robespierre, Maximilien de 391, 400
Rochowanski, Leopold Wolfgang 241
Roddier, Henri 323
Rodewaldt, Erhart 274f.
Rodin, Auguste 73
Roebling, Irmgard 403
Rohde, Gerhard 409
Rolland, Romain 271
Rölleke, Heinz 396, 413
Roller, Alfred 392, 394–396
Ronacher, Anton 54
Roth, Joseph 162
Rousseau, Jean-Jacques 323, 328, 332, 344
Rubinstein, Anton 16
Rüdiger, Horst 340
Rudolph, Hermann 201
Rutsch, Bettina 250, 406
Rychner, Max 394, 399
Saar, Ferdinand von 11
Sacy, Lemaître de 314
Saenger, Werner 220, 224
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 311
Salten, Felix 90, 136–141, 394f.
Samsonow, Elisabeth von 224
Samuel, Richard 353
Sand, George 311, 318, 321, 325f.
Sandberg, Hans-Joachim
Sandberg-Braun, Beatrice 289
Sander, Margarete 403
Sandhop, Jürgen 253
Sardou, Victorien 45
Schaeder, Grete 214
Schaeder, Hans Heinrich 394, 404
Schalk, Franz 98, 392, 394
Schede, Hans-Georg 391, 396, 417
Scheel, Willy 352

- Scheffler, Karl 41
Schefold, Karl 253
Schiller, Friedrich 103, 111, 161,
169, 193, 244f., 296, 300, 372
Schlegel, August Wilhelm von 381
Schlegel, Friedrich von 101
Schleiermacher, Friedrich Daniel
Ernst 286, 353
Schlesinger, Emil 67
Schlesinger, Franziska 77, 232
Schlesinger, Hans 60, 73, 82, 94
Schlosser, Johann Friedrich Heinrich
220
Schmerling, Anton von 11
Schmid, G.Bärbel 238, 389, 396f.
Schmid, Martin Erich 214
Schmitz, Hermann 203, 233, 250,
265, 269
Schmujlown-Claasen, Ria 83, 418
Schnack, Ingeborg 418
Schnaut, Gabriele 408
Schnitzler, Arthur 16, 45, 47, 66f.,
83, 90, 92, 113f., 182, 210, 233f.,
236, 280, 287, 394, 399f., 404, 418
Schnitzler, Günter 396, 406
Schnitzler, Heinrich 113, 418
Schoeller, Bernd 414
Schoeller, Paul von 31
Scholz, Dieter David 408
Schönau, Walter 402
Schoor, Naomi 312
Schopenhauer, Arthur 211, 322,
346, 380
Schröder, Clara 37, 277
Schröder, Jan 402
Schröder, Rudolf Alexander 9, 37,
73, 107, 114, 277, 281, 284
Schröder, Walter Johannes 381
Schubert, Franz 132, 141, 160, 164,
172, 195
Schuh, Willi 414, 418
Schultz, Hans Jürgen 371
Schuster, Gerhard 416–419
Schuster, Jörg 289
Schütz, Heinrich 369–371
Schwind, Moritz von 18
Sedlacek, Franz 33f.
Seibt, Gustav 408
Seligmann, Adalbert Franz
Sellier, Philippe 314
Shakespeare, William 37, 222, 260, 280, 387
Sichtermann, Hellmut 275
Sidney, Philip Sir 387
Singer, Isidor 72
Smekal, Richard 103, 110–
Sobotka, Mizi 16
Sochaczewer, Hans 149–150
Soentgen, Jens 250
Sorge, Reinhard J. 402
Spaun, Hermann Freiherr von
Speiser, Felix 384f.
Spenser, Edmund 387
Staiger, Emil 289
Stauffacher, Werner 303
Steel, Richard 271
Steig, Reinhold 398
Steiner, Herbert 107, 129
Steiner, Uwe C. 215
Stendhal 165, 174
Stern, Martin 195, 413
Sterne, Laurence 122
Stiegler, Bernd 397, 399
Stierle, Karlheinz 382
Stifter, Adalbert 102, 114,
160f., 169, 172, 178, 192
Strauss, Alice 418
Strauss, Franz 418
Strauss, Richard 103, 109,
392, 394f., 399, 402, 406, 410
Streit, Robert 33
Swift, Jonathan 122
Sybel, Heinrich von 364
Szász, Ferenc 404

- Széll, Zsuzsa 404
Szondi, Peter 213f.
Taine, Hippolyte Adolphe 359, 364
Tarot, Rolf 278
Themistokles 207
Thuiile, Ludwig 98
Thun-Salm, Christiane Gräfin 256, 418
Thurn und Taxis-Hohenlohe, Fürstin Marie von, geb. von Olfers 20, 392
Thurn, Freiherr Payer von 81
Thurnwald, Richard 384
Tiepolo, Giovanni Battista 118
Titzmann, Michael 290
Tizian 115, 118, 193, 213, 234
Todesco [Familie] 14
Todesco, Eduard Baron 11, 26
Todesco, Fanny Baronesse 58
Todesco, Moriz Baron 11
Todesco, Sophie, geb. Gomperz 11, 13f., 16, 26, 58
Tolstoj, Lew Nikolajewitsch Graf 51
Treitschke, Heinrich von 116
Trenkle, Hermann 262
Trentini, Albert von 11
Troeltsch, Ernst 351
Trunz, Erich 223, 372
Tschuggnall, Peter 403
Turner, David 404
Ueding, Gert 300
Ullmaier, Johannes 408
Valéry, Paul 399, 408
Velde, Henry van de 97, 400
Vinci, Leonardo da 203
Vischer, Friedrich Theodor 354–356, 358
Vischer, Peter 191
Vischer, Robert 354
Vockenhuber, Ferdinand 365
Vogel, Juliane 397
Vogt, Adolf Max 255
Volhard, Ewald 352, 374
Volke, Werner 42, 129, 242, 275, 280, 391, 395, 397, 409, 417
Volz, Hans 329
Von der Mühl-Burckhardt, Theodora 392, 400, 416
Voss, Richard 105
Vossler, Karl 107
Waetzold, Wilhelm 266
Wägenbaur, Thomas 223
Wagner, Richard 118, 293f., 320f., 325
Wallenstein, Albrecht Eusebius Wenzel von, Herzog von Friedland und Mecklenburg, Fürst von Sagan 369
Walser, Karl 396
Walzel, Oskar 74
Wassermann, Jakob 130–135, 137f., 143f., 146–148, 150, 152, 154f., 157, 159–161, 168, 170, 172–175, 177, 188, 193, 195, 240, 247
Wätjen, Hermann Nikolaus von 85
Wätjen, Klara Antonie, geb. Bautier 85f.
Weber, Eugene 413, 416
Weber, Horst 417, 419
Weber, Klaus 400
Weber, Max 371
Webern, Anton von 151
Wehry, Werner 261
Weimar, Bernhard 369
Weinrich, Harald 315
Weiß, Johann Baptist 365
Wellesz, Egon 401
Weltmann, Lutz 103, 164–167
Welzig, Werner 114
Wendelstadt, Julie von 398, 416
Werba, Robert 397
Werner, Bruno E. 103, 144–147
Wertheimstein [Familie] 14
Wertheimstein, Carl von 12
Wertheimstein, Josephine von 11, 20, 49f.

- Wertheimstein, Leopold von 11
Westermann, Harm Peter 402
Whistler, James McNeill 118
Whitman, Walt 398
Wiegand, Willy 37, 277
Wiesenthal, Grete 241
Wieser, Max 102
Wiethölter, Waltraud 246
Wilczek, Karl Graf 31
Wilder, Thornton Niven 228
Wildgans, Anton 418
Wildgruber, Gerald 307
Winkler, Eugen Gottlob 172f., 177
Winter, Josephine 14, 16
Wirtz, Thomas 401
Witte, Bernd 249
Wittkowski, Victor 196f.
Wöhrle, Georg 401
Wolde, Ludwig 37, 277
Wolfram von Eschenbach 179
Wolfskehl, Karl 129, 396
Worms, Alice de 58
Worms, Henri de 58
Worms, Stefan 96
Wunberg, Gotthart 212f.
396
Wysling, Hans 306
Yates, Frances A. 222f.
Zäch, Alfred 291
Zalan, Péter 404
Zeller, Hans 290f.
Zerebin, Alexej J. 408
Ziegler, Ernst 372
Zifferer, Paul 394f., 404, 405
Zimmer, Heinrich 57, 103
162
Zinn, Ernst 196, 413
Zola, Emile 165
Zöllner, Wolfgang 402
Zürcher, Richard 243
Zweig, Arnold 407
Zweig, Stefan 115, 196
Zwetkow, Jurij 401f., 405