

## Hofmannsthals »Andreas«

### Das Fragment als Erzählform zwischen Tradition und Moderne\*

Obwohl Fragment geblieben, steht der »Andreas« im Zentrum von Hofmannsthals Schaffen. Um die Bedeutung und den fragmentarischen Status des »Andreas« zu erklären, ist ein Blick auf seine Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte unerlässlich.

#### Entstehung

Hofmannsthal arbeitete an seinem Romanprojekt »Andreas« zwischen 1907 und 1927. Circa 500 Manuskriptseiten umfaßt der »Andreas« im Nachlaß Hofmannsthals.<sup>1</sup> Davon entfallen annähernd 100 Seiten auf den relativ geschlossenen Hauptentwurf von 1912/13, – er wurde postum, im Jahre 1930, unter dem Titel »Andreas oder die Vereinigten« erstmals veröffentlicht<sup>2</sup> – der Rest verteilt sich auf insgesamt knapp 400 Entwürfe, Skizzen, Notizen und Exzerpte.

Der Hauptentwurf beginnt mit der Ankunft des Andreas von Fersehgelder, eines jungen Wiener Adligen, in Venedig im Jahre 1778. In Form eines träumerischen Erinnerns werden die vorausliegenden Reiseerlebnisse in Kärnten nachgereicht, wo Andreas von seinem verbrecherischen Bedienten Gotthelf geschädigt wurde und sich in Romana, die Tochter eines reichen Schildbauern verliebt hat. In Venedig logiert Andreas bei einem verarmten Patrizier. Es kommt zu seltsamen Begegnungen. So lernt Andreas unter der Ägide des Malers Zorzi die schöne

\* Überarbeitete Fassung meiner Antrittsvorlesung an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg vom 24. Juni 1992.

<sup>1</sup> Zur Entstehungsgeschichte vgl. Manfred Pape: Entstehung und Mißlingen von Hofmannsthals »Andreas«. In: *Etudes Germaniques* 32 (1977), S. 420–436.

<sup>2</sup> Das Freie Deutsche Hochstift Frankfurt/M. verwahrt den handschriftlichen Hauptentwurf unter der Signatur Hs FDH – 24644 (zitiert wird daraus im folgenden nach der Aufstellung im Hofmannsthal-Nachlaß: E IV A 4, 1–99). Der Erstdruck trägt den Titel: »Fragment eines Romans von Hugo von Hofmannsthal«. [Hg. von Heinrich Zimmer]. In: *Corona* 1 (1930), S. 7 und S. 139–164. Die erste Buchausgabe mit einem Nachwort von Jakob Wassermann (Berlin 1932) enthält zusätzlich zu dem Hauptentwurf eine Auswahl von Notizen.

Nina kennen, macht die Bekanntschaft eines rätselhaften Maltesers und begegnet dem weiblichen Doppelwesen Maria-Mariquita. Mit der Suche des Andreas nach dieser rätselhaften Unbekannten bricht der Hauptentwurf ab.

Trotz des zusammenhängenden Hauptentwurfs hat sich in der Hofmannsthal-Forschung die Einsicht durchgesetzt, daß sich die nachgelassenen Fragmente nicht zu einem geschlossenen Werk ergänzen lassen.<sup>3</sup> Denn die konzeptionellen Schwankungen und Wandlungen, die das Romanprojekt im Verlauf der zwanzigjährigen Arbeit erfuhr, sind zu beträchtlich, als daß eine durchgängige Grundidee zu erkennen wäre. Diese mangelnde Kontinuität kommt auch darin zum Ausdruck, daß Hofmannsthal sein Projekt wechselnd als »Erzählung« und »Roman« bezeichnet. Mit dem ursprünglichen Plan, dem der Hauptentwurf zuzurechnen ist, lassen sich insbesondere Hofmannsthals Notizen seit November 1925 schwer vereinbaren. Diese deuten etwa auf eine Verlagerung der Handlungszeit ins 19. Jahrhundert hin: vom Zeitalter Maria Theresias zur Metternich-Ära. Neue Figuren, darunter historische Gestalten des 19. Jahrhunderts, kommen hinzu, der Schauplatz weitet sich, so wird der Nahe Osten einbezogen. Da sich mit diesen späten »Andreas«-Plänen das andere Romanprojekt Hofmannsthals, ein historischer Roman über den »Herzog von Reichstadt«, überschneidet, muß

<sup>3</sup> Richard Alewyn: Andreas und die »wunderbare Freundin«. Zur Fortsetzung von Hofmannsthals Roman-Fragment und ihrer psychiatrischen Quelle. In: Euphorien 49 (1955), S. 446–482 (wieder in: Ders.: Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1967, S. 131–167), versuchte auf der Grundlage des zentralen Quellenfundes die Fortsetzung des Fragments zu skizzieren; und auch der Herausgeber der Kritischen Ausgabe, Manfred Pape (wie Anm. 1), S. 423, meint, noch ein Handlungsziel ausmachen zu können: »Deutlich wird jedenfalls, daß Hofmannsthal von Anfang an die Absicht hatte, den Roman mit Andreas' Rückkehr zu Romana zu beschließen«. Der Wahrheit näher kommt die negative Bilanz, die Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart und Weimar 1993, S. 138, aus der Forschung zieht: »in den folgenden Jahren [nach 1913] entstehen Hunderte von Notizen, die sich nur zum Teil zu Kapitelgruppen zusammenfassen, eine Handlungslinie aber nicht eindeutig erkennen lassen«. – Hauptentwurf und Notizen in einer Gesamtinterpretation zu integrieren, verneint Waltraud Wietölter: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, bes. S. 118–235. Ihr Versuch krankt aber eben daran, daß er von Fragmentarik und Faktur absieht und einen Verschnitt an Hintergrundwissen bietet, welcher »das Puzzle der fragmentarischen Hinweise müheelos [!] entziffern und zu einem Gesamtbild ergänzen« könne (227).

eine eindeutige Zuordnung der späten Notizen mißlingen.<sup>4</sup> Doch nicht nur inhaltlich, auch ästhetisch-stilistisch, ist das »Andreas«-Material heterogen und widersprüchlich. Insbesondere wechselt der Grad der literarischen Gestaltung: er reicht von bloßen Lektüre-Exzerpten zu fertig ausgearbeiteten Entwürfen.<sup>5</sup> Unbefriedigend blieben denn auch die Versuche, einige nachgelassene »Andreas«-Fragmente in einen narrativen Zusammenhang zu bringen.<sup>6</sup>

#### Überlieferung und Darstellung des »Andreas«-Materials in der »Kritischen Ausgabe«

Die Heterogenität betrifft nicht nur das Verhältnis der Fragmente untereinander, sondern auch der Hauptentwurf selbst bezeugt in seinen verschiedenen Korrekturphasen die langwierige und widersprüchliche Entstehungsgeschichte. Den wichtigsten Beitrag zur Erschließung des »Andreas«-Materials leistet die Kritische Ausgabe, die Manfred Pape im Jahre 1982 vorgelegt hat.<sup>7</sup> Allerdings bringt diese Edition – ebenso wenig wie der editorische Kompromiß von Mathias Mayer<sup>8</sup> – die offene Form eines Werks *in statu nascendi*, wie es der »Andreas« repräsentiert, nicht angemessen zum Ausdruck.

Hofmannsthals eigenhändige Handschrift des Hauptentwurfs, die sich im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt befindet, umfaßt etwa 100 Seiten, die meisten mit Tinte in gleichmäßiger Schreibschrift

<sup>4</sup> So lassen sich etwa die Notizen N 339 oder N 345 nicht eindeutig dem »Andreas« oder dem »Herzog von Reichstadt« zuordnen. Figuren wie Anton Graf Prokesch von Osten oder Sagredo kommen in beiden Romanprojekten vor; auch deren literarische Vorbilder (wie etwa Lamennais) überschneiden sich.

<sup>5</sup> Wie schwierig es ist, nachgelassene Notate vergleichend zu bewerten, illustriert Wolfram Groddeck: »Vorstufe« und »Fragment«. Zur Problematik einer traditionellen textkritischen Unterscheidung in der Nietzsche-Philologie. In: Textkonstitution bei mündlicher und schriftlicher Überlieferung. Hg. von Martin Stern. Tübingen 1991, S. 165–175.

<sup>6</sup> Dieser Versuch ist in der ersten Buchausgabe zu spüren, die als Anhang zu dem Hauptentwurf eine entsprechende Auswahl von Notizen bietet.

<sup>7</sup> SW XXX Roman. Auf diese Ausgabe beziehen sich im folgenden die eingeklammerten Seitenzahlen im Text.

<sup>8</sup> Hugo von Hofmannsthal: Andreas. Hg. von Mathias Mayer. Stuttgart 1992. Mayers Text folgt der Ausgabe GW E, berücksichtigt aber »eine Reihe von Textverbesserungen aufgrund der Handschrift Hofmannsthals [bzw. der Kritischen Ausgabe Papes]« (S. 121). Da diese »Textverbesserungen« aber nicht eigens ausgewiesen sind, stellt diese Ausgabe ein problematisches *mixtum compositum* dar.



zwischen 23 und 25 Zeilen beschrieben. Datierungen am Rand vermitteln eine genaue Chronologie der ersten Niederschrift zwischen 1912 und 1913. Hofmannsthal hat dieses Manuskript mehrfach überarbeitet, wovon mannigfache Durchstreichungen und Verbesserungen Zeugnis ablegen. Von den zahlreichen Sofortkorrekturen unterscheiden sich deutlich einige Tintenkorrekturen, deren präziser und moderner Duktus auf eine spätere Bearbeitung schließen läßt. Des weiteren enthält die Handschrift eine Vielzahl von Bleistiftkorrekturen, die wohl zwei Korrekturvorgängen entstammen. Eine erste Bleistiftkorrektur dürfte vor der Tintenkorrektur erfolgt sein, eine zweite Bleistiftkorrektur nachträglich. Diesen textgeschichtlichen Befund von vier Schichten berücksichtigt die Kritische Ausgabe nicht.

Die Kritische Ausgabe weicht an vielen Stellen von der postumen Erstveröffentlichung in der »Corona« (1930) und von der ersten Buchausgabe (1932) ab. Dem Anspruch, »erstmal eine authentische Fassung« des »Andreas«-Fragments zu liefern,<sup>9</sup> wird sie jedoch nicht ganz gerecht. Der edierte Text präsentiert zwar bis in orthographische Unstimmigkeiten und Abbrüchigkeiten die mutmaßlich letzte Textfassung, übergeht aber die offene Form, in der sich der fragmentarische Status des »Andreas« als eines *work in progress* widerspiegelt. Denn an vielen Stellen, etwa bei eingeklammerten Textteilen oder bei Überschiebung ohne Durchstreichung des Überschiebenen, vermied Hofmannsthal bewußt die eindeutige Entscheidung für eine Lesart. Er scheint Varianten häufig als gleichrangige Möglichkeiten erachtet zu haben. Dies macht die Kritische Edition kaum sichtbar, sondern bringt die meisten Varianten nicht einmal im Apparat, der nur die angeblich »wichtigen Varianten« enthält.<sup>10</sup> Von der beträchtlichen Menge gestrichenen Textes unterschlägt die Variantenauswahl der Kritischen Ausgabe selbst umfängliche Passagen. Wie editorischer Willkür oder außerlegtem Entscheidungszwang wesentliche Sinnbezüge zum Opfer fallen, illustrierte das Androgynie-Motiv.

<sup>9</sup> Vgl. das Nachwort von Manfred Pape zu seiner »Andreas«-Edition (wie Anm. 7), S. 486.

<sup>10</sup> Scheint schon der Ansatz zweifelhaft, entgegen der offenen Form des Manuskripts einen letztgültigen Text zu präsentieren, so gerät seine editorische Umsetzung zudem inkonsequent. Denn obgleich der Herausgeber prinzipiell die Bleistiftverbesserungen zur Grundlage des edierten Texts macht, bleiben manche Bleistiftkorrekturen unberücksichtigt, ja werden nicht einmal unter den ausgewählten Varianten verzeichnet.

Als Andreas Maria-Mariquita begegnet, verunsichert ihn deren Doppelnatur dermaßen, daß »Andres einen Augenblick dachte er habe mit einem verkleideten jungen Mann zu tun« (89, Z. 13f.).<sup>11</sup> Das Androgynie-Motiv wird wieder aufgenommen, wenn der Maler Zorzi Andreas behilflich sein will, die rätselhafte Person ausfindig zu machen, »ob es nun ein verkleideter Mann ist oder eine öffentliche Person« (GWE 256). Anstatt dieser verdeckten Anspielung auf Mariquitas Mannweiblichkeit, wie sie in der *editio princeps* zu lesen ist, bietet die Kritische Ausgabe an dieser Stelle folgenden Wortlaut: »ob es nun eine verkleidete Nonne ist oder eine öffentliche Person« (91, Z. 32). Zieht man die Handschrift zu Rate, ist festzustellen, daß das strittige Wort, mag es »Mann« oder »Nonne« lauten, jedenfalls das durchgestrichene Wort »Bursch« ersetzt.<sup>12</sup> Die Variante »Mann« liegt nicht nur semantisch näher, sondern sie würde auch erklären, warum Artikel und Adjektiv (»ein verkleideter Bursch«) in ihrem männlichen Genus unkorrigiert bleiben. Dem kritischen Herausgeber ist die Verwandlung eines Burschen in eine Nonne nicht einmal eine Erwähnung in der Variantenauswahl wert. Anstelle der Worte Zorzis schließlich, die das androgynen Geheimnis Maria-Mariquitas offenbaren, »Lassen Sie jetzt Ihr kletterndes Mannweib« (GWE 257), findet sich nur noch die banale Äußerung: »Lassen Sie jetzt Ihre Verkleidete« (92, Z. 10). Wer dies für eine textgetreue Wiedergabe der Handschrift hält, lasse sich eines Besseren belehren: Hofmannsthal schrieb zunächst »Lassen Sie jetzt Ihre Verkleidete«, änderte dann »Ihre« in »Ihr«, strich »Verkleidete« und schrieb mit Tinte »kletterndes Mannweib« darüber. Ob die Bleistift-Unterpungierung diese Variante rückgängig macht, darf wohl bezweifelt werden, denn die Überschrei-

<sup>11</sup> Hier folgt die Kritische Ausgabe dem Wortlaut des Erstdrucks. Der Handschrift zufolge lautete die Stelle zuerst: »er habe einen verkleidten Knaben vor sich« (E IV A 4, 84). Unter den Varianten der Kritischen Ausgabe wird diese Änderung nicht verzeichnet. Vgl. hierzu meine Arbeit: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln und Wien 1986, bes. S. 246–258. Entgegen der Kritik Mayers (wie Anm. 8), S. 130 Anm. 12, habe ich Papes Lesungen »Nonne« und »Verkleidete« nicht »irrtümlich [an]geklagt«, sondern moniert, daß die Kritische Edition eine wesentliche Sinnschicht unterdrückt.

<sup>12</sup> Die Alternative lautete ursprünglich: »ob es nun ein verkleideter Bursch ist oder eine Wahnwitzige«. Dann ergänzte Hofmannsthal die zweite Möglichkeit durch das Substantiv »Person« und änderte das vormalige Hauptwort zu einem Adjektiv: »ob es nun ein verkleideter Bursch ist oder eine wahnwitzige Person«. Schließlich strich er die vormalige Alternative und ersetzte sie durch folgende Bleistiftkorrektur: »Ob es nun ein verkleideter Mann ist oder eine öffentliche Person, die sich ein Spaß gemacht hat« (E IV A 4, 89).

bung ist nicht gestrichen.<sup>13</sup> Auch die Tatsache, daß keineswegs alle Bleistiftkorrekturen den letztgültigen Wortlaut bieten, spricht dafür, die Überschreibung »klettern des Mannweib« mindestens als gleichwertige Alternative zur überschriebenen Variante »Verkleidete« anzuerkennen. Doch kommt das »klettern des Mannweib« in der Kritischen Ausgabe nicht einmal mehr als Variante vor. Verloren geht somit der Aspekt der Androgynie, der auch im Namen Maria-Mariquita enthalten ist: »Mariquita« bedeutet im Spanischen »verkleideter Mann«.

Das Unterfangen, eine eindeutige, verbindliche Fassung zu rekonstruieren,<sup>14</sup> verfehlt somit wie die spekulativen Ergänzungsversuche die ästhetische Eigenart, die gerade die Fragmentarik dem »Andreas« verleiht. Sie scheint mir mehr als bloß eine Signatur des Unvollendeten zu sein: Die offene Form des »Andreas« drückt ein ästhetisches Programm aus.

#### Die Fragmentarik des Hauptentwurfs

Die Ästhetik des Fragmentarischen durchzieht Hofmannsthals dichterisches und kritisches Werk. Wie eng die Fragment-Idee mit Hofmannsthals Selbstverständnis eines Epigonen verknüpft ist, der aus fragmentierten Traditionsbezügen schöpft, zeigt sich bereits in der jugendlichen Prosaskizze »Der Geiger vom Traunsee«. Das Bruchstück eines fingierten Lenau-Sonetts wird für den Ich-Erzähler zum Mittel schöpferischer Phantasie: »Eine Säule eines verschütteten Palastes, ein abgerissener Accord, vom Wind verweht. Und doch ein Accord«<sup>15</sup> – auch die Metaphorik bekundet die Nähe zur romantischen Tradition. Hofmannsthal hat den zugleich produktions- wie wirkungsästhetischen Reiz am

<sup>13</sup> Vgl. MS E IV A 4, 90. Ausgerechnet an dieser Stelle weicht Mayer (wie Anm. 8), S. 82, von der Taschenbuchausgabe ab und folgt Papes zweifelhafter Lesart.

<sup>14</sup> Vermutlich respektierte der Herausgeber die Grenzen einer »Kritischen Ausgabe«, ohne genügend zu bedenken, ob er da entscheiden darf, wo der Autor sich scheute. – Angesichts der überragenden Bedeutung des »Andreas«-Fragments sollte eine Historisch-Kritische Ausgabe ins Auge gefaßt werden.

<sup>15</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Der Geiger vom Traunsee (Eine Vision zum St. Magdalenenstag). In: SW XXIX Erzählungen 2 S. 7–12, hier S. 9, Z. 19. Dazu vgl. die vorzügliche Studie von Martin Stern: Lenau der Geiger. Zu Hofmannsthals frühester Prosaerzählung. In: Lenau-Almanach 1980/81, S. 73–87 (wieder in: Karl Pestalozzi; Martin Stern: Basler Hofmannsthal-Beiträge. Würzburg 1991, S. 95–108), die Hofmannsthals Anleihen an Lenaus Faust-Dichtung erklärt.



unvollendeten Kunstwerk geschätzt, das den Künstler sowohl zur Nachahmung als auch zum kreativen Ergänzen stimuliert. Dies geht aus einer frühen Aufzeichnung hervor: »Künstler lieben vollendete Kunstwerke nicht so sehr wie Fragmente, Skizzen, Entwürfe und Studien, weil sie aus solchen am meisten fürs Handwerk lernen können«.<sup>16</sup> Wie sehr die Anlehnung an künstlerische Vorbilder und Stile Hofmannsthals Vorliebe für das Fragment prägt, zeigt sich an seinem lyrischen Drama »Der Tod des Tizian«, das er selbst mit der Gattungsbezeichnung »Bruchstück« versehen hat. Auch die Fassung, die im Jahre 1901 als Totenfeier für Arnold Böcklin in München aufgeführt wurde, trägt den Untertitel »Ein dramatisches Fragment«. Die Fragmente des Novalis, das fragmentarische Spätwerk Hölderlins, der fragmentarische Ur-Meister Goethes, mit denen sich Hofmannsthal während der Niederschrift des Hauptentwurfs zum »Andreas«-Roman ausführlich beschäftigt, erachtet er als vorbildliche literarische Muster. Für Hofmannsthal bedeutete das Fragmentarische weniger mangelnde Vollendung als vielmehr ein ästhetisches Programm, das dem spannungsvollen Verhältnis von Moderne und Tradition Rechnung trägt.

Am Fragment-Status des Hauptentwurfs hat Hofmannsthal im Verlauf der zwanzigjährigen Arbeit am »Andreas« nie einen Zweifel gelassen. Nach der ersten provisorischen Einteilung des Romanprojekts in acht Kapitel umfaßt der ausgeführte Entwurf »mindestens ein Viertel« des geplanten Ganzen,<sup>17</sup> während er einer brieflichen Äußerung aus dem Jahre 1925 zufolge »die Hälfte etwa des ersten Buches« eines auf »vier oder fünf Bücher«<sup>18</sup> angelegten Romanplans ausmacht. Auch wenn sich der Anteil des Hauptentwurfs am jeweils geplanten Werkganzen veränderte, blieb seine Funktion als Romananfang durch alle konzeptionellen Veränderungen hindurch gleich. Dies unterstreicht die Vorrangstellung, die dem Hauptentwurf als mit Abstand umfänglichstem und am stärksten bearbeitetem Fragment innerhalb des »Andreas«-Materials ohnehin zukommt. Hofmannsthal selbst erkannte dem

<sup>16</sup> Hugo von Hofmannsthal: Aufzeichnungen aus dem Nachlaß [1891]. In: GW RA III 331.

<sup>17</sup> So Heinrich Zimmer in einem Brief an Herbert Steiner vom 18. Mai 1930. Vgl. »Der leibhafte und der bildhafte Andreas«. Mitgeteilt von Werner Volke. In: HB 25 (1982), S. 66-73, hier 73.

<sup>18</sup> Vgl. Brief von Hugo von Hofmannsthal an Carl J. Burckhardt vom 6. Dezember 1925. In: BW Burckhardt (1957) 110f.

Hauptentwurf eine gewisse Endgültigkeit zu. Er las ihn im Jahre 1918/19 Carl Jacob Burckhardt vor<sup>19</sup> und wollte aus ihm »eine in sich geschlossene Darstellung zurecht machen.«<sup>20</sup>

Die Fragmentarik des Hauptentwurfs berührt dies nicht. Als kleinerer Teil eines größeren Werkganzen ist er für Ergänzungen offen. Allerdings stellt er kein nach allen Seiten hin offenes Bruchstück dar, sondern den definitiven Anfang.<sup>21</sup> Insofern erlaubt der Torso durchaus Rückschlüsse auf ein übergreifendes Romankonzept. Es gilt aus dem Erzählanfang zu ermitteln, ob das Gesamtkonzept Hofmannsthals dem Romangeschehen ein festes Ziel vorschrieb, oder ob es eine regulative Idee blieb, die der Arbeit am Fragment lediglich die Richtung wies. Zugespitzt lautet die Alternative: Ist die Fragmentarik nur dem Status des unabgeschlossenen Romananfangs geschuldet, also rein äußerlich, oder repräsentiert sie ein allgemeines Erzählprinzip, das in der offenen Form verwirklicht wird?

Soweit sich die Forschung überhaupt mit der fragmentarischen Qualität des »Andreas« auseinandersetzt,<sup>22</sup> beurteilt sie diese gern als ein »Scheitern« – einzig Angelika Corbineau-Hoffmann erkennt der Frag-

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 145. Brief von Carl J. Burckhardt an Hugo von Hofmannsthal vom 8. März 1924: »Seit unserer Begegnung vor bald sechs Jahren ist eine besonders nachdenkliche Begebenheit das Geschenk, das Sie mir machten, als Sie mir das Bruchstück Ihres Romans lasen«.

<sup>20</sup> Vgl. Brief Hofmannsthals an Wählin, Redakteur der schwedischen Zeitschrift »Ord och Bild« vom 29. September 1921. Zit. nach der Kritischen Ausgabe (wie Anm. 7), S. 371f., hier 371.

<sup>21</sup> Rudolf Kassner: Hugo von Hofmannsthal und Rilke. In: Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Bd. 10. Pfullingen 1991, S. 307–321, hier 311, bezeichnet den Hauptentwurf als den »ersten Teil des »Andreas«-Fragments«. Einen falschen Schluß zieht dagegen Antje Wischmann: Ästhetik und Décadents. Frankfurt/M. [u. a.] 1991, S. 208–227, hier 210: »Der Text [scil. der Hauptentwurf] ist sowohl als in-medias-res-Beginn denkbar [...], wie auch als Kern- und Schnittstelle, an die Vorgeschichte bzw. Fortsetzung anknüpfen«.

<sup>22</sup> Einen Überblick über die »Andreas«-Forschung und eine Bibliographie der Forschungsliteratur bietet Mayer (wie Anm. 8), S. 123–148. Um die Forschungsgeschichte zu skizzieren, genügt es, festzuhalten, daß mit Erscheinen der Kritischen Ausgabe an die Stelle der bis dahin dominierenden quellenkritischen und entstehungsgeschichtlichen Studien zunehmend psychologische und thematologische Analysen traten. Hinter inhaltlichen und außerliterarischen Fragen drohte der formale und literarische Charakter des »Andreas« aus dem Blick zu geraten: er wurde zum Tummelplatz kühner Symbolklitterungen. Erst in jüngster Zeit bemüht man sich im Zuge der Intertextualitätsforschung wieder verstärkt um die narrative Faktur des Textes.



mentarik einen ästhetischen Wert zu.<sup>23</sup> Dabei hat schon Rudolf Kassner bezweifelt, ob ein imaginäres Werksganzes als Maßstab dem »Andreas« gerecht wird, indem er feststellt, daß das »Romanfragment [...] gar nicht vollendet werden konnte.«<sup>24</sup> An Kassners Feststellung anknüpfend, vertrete ich die These: Die ästhetisch-poetische Eigenart des »Andreas« prädestiniert ihn zum Fragment. Im folgenden gilt es, diese These in Sprache und Stil des Hauptentwurfs nachzuweisen. Zu diesem Zweck wird untersucht, inwieweit Erzähltechnik, Motivik und Hofmannsthals Bezugnahme auf die literarische Tradition der offenen Form entsprechen.

<sup>23</sup> Dabei werden äußere Faktoren (»Zusammenbruch Österreichs«) geltend gemacht; auf den Ersten Weltkrieg, »die große Cäsar in unser aller Leben«, und den »Zusammenbruch Österreichs«, führen wie Jakob Wassermann (wie Anm. 2), S. 176, auch Marcel Brion und Volke (wie Anm. 17), S. 70, das Scheitern des Projekts zurück; hauptsächlich werden aber interne Gründe ins Feld geführt: im konzeptionellen Schwanken sieht der Herausgeber Manfred Pape den Hauptgrund der Fragmentarik; die These von der »Größe des Zieles«, die ein Ende verhindert habe, stammt von Fritz Martini: Hugo von Hofmannsthal. Andreas oder Die Vereinigten. In: Ders.: Das Wagnis der Sprache. Stuttgart 1970, S. 225–257. Mehr oder weniger modifiziert, begegnet diese Erklärung auch bei Angelika Corbineau-Hoffmann: Der Aufbruch ins Offene. Figuren des Fragmentarischen in Prousts »Jean Santeuil« und Hofmannsthals »Andreas«. Ein Versuch. In: HF 9, 1987, S. 163–194, die eine Verselbständigung des Textes vom Autor vermutet. Das »Scheitern« des »Andreas« wird schließlich psychologisch mit der autobiographischen Nähe, problematischen Konfiguration und thematischen Spannweite erklärt. Bereits Karl Gautschi: Hugo von Hofmannsthals Romanfragment »Andreas«. (Diss.) Zürich 1965, bes. S. 96, hat vermutet, »daß das Fragmentarische der Erzählung mit dem deutlichen Bekenntnischarakter von Gestalten, Situationen und Gedanken zu begründen sei«. Gerhart Baumann: Hugo von Hofmannsthal: »Andreas oder die Vereinigten«. In: Ders.: Vereinigungen. Versuche zu neuerer Dichtung. München 1972, S. 115–142, weist diesbezüglich auf den unentschiedenen Charakter des Andreas hin. W[infried] G[eorg] Sebald: Venezianisches Kryptogramm. Hofmannsthals »Andreas«. In: Ders.: Die Beschreibung des Unglücks. Salzburg 1985, S. 61–77, bes. 63, verkündet, daß Hofmannsthal aus moralischen Gründen vor Weiterungen der erotischen Aspekte zurückgeschreckt wäre, während Ursula Renner-Henke in ihrem Aufsatz: »...daß auf einem gesunden Selbstgefühl das ganze Dasein ruht...«. Opposition gegen die Vaterwelt und Suche nach dem wahren Selbst in Hofmannsthals »Andreas«-Fragment. In: HF 8, 1985, S. 233–262, hier 238, mutmaßt, daß die »Spannung von gestalteten oder angedeuteten seelischen Tiefenschichten und deren Verschweigen oder Mystifizierung [...] mitverantwortlich dafür [wäre], daß das Werk ein Torso geblieben ist«.

<sup>24</sup> Kassner (wie Anm. 21), S. 312, hält die Fragmentarik des »Andreas« wegen dessen »echter eingeborener Traumhaftigkeit« für unabdingbar. Diese Argumentation teilt Beda Allemann: Die Schwierigkeit zu enden. In: Jürgen Söring (Hg.): Die Kunst zu enden. Frankfurt/M. 1990, S. 125–144, bes. 134–137. Er sieht im thematischen Leitprinzip des *solve et coagula*, im »Wechselgesetz von Bindung und Lösung«, den »Widerspruch, über dem das Projekt schließlich nicht mehr zu einem Abschluß gelangen konnte« (137).

Die erzähltechnische Eigenart des »Andreas«-Fragments ist in der Forschung bisher kaum erörtert worden. Dies überrascht insofern, als ihm ein sehr modernes Konzept zugrunde liegt, nämlich die radikale Subjektivierung des personalen Erzählens. Der »Andreas« repräsentiert eine traditionelle Er-Erzählung. Daß es sich aber um einen nur scheinbar neutralen Erzählerbericht handelt, der tatsächlich weitgehend die subjektive Perspektive des Andreas wiedergibt, zeigen thematische, deiktische und wertungsmäßige Merkmale. Häufig werden mehrere dieser Merkmale bei der Subjektivierung der Erzählanteile wirksam. So entspringt etwa in dem Satz »Andres [...] war heiß u. kalt neben dem Menschen da« (49, Z. 34) sowohl die despektierliche Bezeichnung des Bedienten als auch die Deixis dem Standpunkt des Andreas. In dialektalen Wendungen wie »Andres hatte wollen auf Spittal und dann durchs Tirol hinab reiten« (49, Z. 26f.) und in Gallizismen wie »roth vor wilder frecher Lust wie ein Fuchs in der Rage« (51, Z. 17) kommen Herkunft wie Standesbewußtsein des Protagonisten zur Sprache. Wiederholte Wechsel ins Präsens vermitteln die Erlebnisgegenwart des Protagonisten; häufig geht das Präteritum kaum merklich in Erlebte Rede über, die die Innensicht des Andreas zur Geltung bringt: »so viel Geld war ausgegeben und für nichts und wieder nichts« (69, Z. 11). Im Zusammenspiel mit Ellipse und Asyndese kommt es dabei zu regelrechten Bewußtseinsprotokollen, die sich in ihrer Diskontinuität und fast unvermittelten Erlebnisgegenwart dem Inneren Monolog annähern:

[...] da hörte er, die draußen suchten ihn, wer wurde nach ihm die Treppe hinaufgeschickt. Nun mußte sich alles entscheiden. Jetzt alles umstoßen? dachte er blitzschnell sagen ich bleibe da, das Gepäck abnehmen lassen; die Knechte bedeuten ich habe mich anders besonnen? wie war denn das möglich? und wie konnte er vor den Finazzer, auch nur vor die Bäuerin hintreten? mit welcher Rede mit was an Begründung? Wer hätte er sein müssen um sich eine solche Handlungsweise zu erlauben und sich dann in einer solchen blitzartig veränderten Lage zu behaupten? (75, Z. 15ff.)

Ellipse und Asyndese verkürzen die indirekte Rede, so daß sich die aufgeregte Sprunghaftigkeit des Sprechers mitteilt:

Er; er brauche keinen, reise allein, besorge sich tagsüber sein Pferd selber nachts thäten es schon die Hausknechte. (47, Z. 4ff.)

Die Konzentration auf die Perspektive des Andreas schließt auch Träume, Erinnerungen, vor allem Schuldgefühle, Assoziationen und Halluzinationen ein. Da so die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Bewußtseinszuständen verschwimmen, sind die objektiven Gegebenheiten kaum noch von den subjektiven Wahrnehmungen unterschieden. Denn keineswegs immer werden Projektionen als solche kenntlich gemacht wie in »Der Großvater Ferschengelder fiel ihm ein« (69, Z. 17f.), häufig werden sie wie reale Ereignisse behandelt: »Die stämmige Figur des Onkels Leopold stand vor ihm« (69, Z. 30f.). Auch die impersonale Formel »es war ihm als...«, ein bevorzugter Einleitungsteil, sorgt für die durchgängig »subjektive« Bedingtheit der »objektiven« Realität, wie folgende Beispiele zeigen: »Andres war[,] es habe ein bleigraues Gesicht hereingeschaut« (59, Z. 29f.), »ihm war als habe er etwas Schweres begangen und nun komme alles ans Licht« (65, Z. 17ff.), »ihm war als hätte seine Zunge es aus eigener Macht gesagt« (84, Z. 19).

Der Hauptentwurf präsentiert somit ein heterogenes, projektiv überformtes Material, das der Leser ohne Hilfe eines Erzählerkommentars in eine psychologische Kausalität bringen muß. Seiner Orientierung dient einzig die subjektive Sicht des Andreas. Da diese sich nicht durch panoramatische Distanz und Souveränität auszeichnet, sondern eingeschränkt und unsicher ist, bleibt auch die Sicht des Lesers stark limitiert. Zu dessen Verunsicherung trägt wesentlich das ständige und häufig unauflösbare Wechselspiel zwischen Realität und Projektion bei. Dieses Vexierspiel erstreckt sich auch auf die Personen, die Andreas wahrnimmt, insbesondere auf das sonderbare Doppelwesen Maria-Mariquita. Des weiteren verrätseln Mutmaßungen (»die Stallungen mußten hinter <dem> Haus sein« [53, Z. 14f.]) und Wahrnehmungsfragmente (»er sah die eine Seite eines jungen blassen Gesichtes« [89, Z. 4]) die Phänomene. Da die Irritation das wahrnehmende Subjekt selbst betrifft, wird die Lektüre des »Andreas«-Fragments zum Nachvollzug einer Identitätskrise mit der Hoffnung auf Selbstfindung.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Vgl. dazu Juliette Spring: Das Ich und das Gegenüber: Zur Identitätsproblematik in Hofmannsthals »Andreas« und Prousts »A la recherche du temps perdu«. In: Arcadia 18 (1983), S. 139-157. Um des Vergleichs mit Proust willen vereinfacht Spring allerdings die



Halten wir als Zwischenergebnis fest: die radikale Subjektivierung der traditionellen Er-Erzählung legt Hofmannsthal im »Andreas« an auf Ambiguität und Irritation. So schafft er ein erzähltechnisches Korrelat zum offenen Charakter des Hauptentwurfs.

### Unstimmigkeiten und Halbheiten

Die Fragmentarik des Hauptentwurfs erweist sich aber nicht nur in der erzählerischen Darbietung, sie kommt auch in Sprache und Motivik zum Ausdruck. Das Motiv des Fragmentarischen ist dabei häufig wahrnehmungspsychologisch fundiert und als Trennung in Gegensätze beschrieben: »Beim Nachtmahl wars Andres wie nie im Leben, alles wie zerstückt, das Dunkel und das Licht die Gesichter und die Hände«, (60, Z. 20ff.) oder: »alles war auseinandergetreten in Weiß u. Schwarz« (62, Z. 9f.). Diese widersprüchliche Wahrnehmungsweise findet sich auch in summarischen Urteilen wie »sonderbare[r] Aufzug« (46, Z. 14) oder »Die Stimme schien ihm so fremd« (60, Z. 26). Häufig werden aber die Gegensätze genannt und mit adversativen Konjunktionen hervorgehoben: So erblickt Andreas ein Haus, »das wohl eine vornehme aber recht verfallene Hinterseite hatte und dessen Fenster anstatt mit Glasscheiben alle mit Brettern verschlagen waren«. (41, Z. 32ff.)<sup>26</sup>

Andreas entdeckt immer wieder Phänomene mit einer paradoxen Struktur, und zwar Dinge wie Menschen. Die Kirche, in der er dem widersprüchlichen Wesen Maria-Mariquita begegnet, stellt ihrerseits ein *mixtum compositum* dar: »Die Kirche war aus Backsteinen, niedrig und alt; vorn gegen den Platz zu hatte sie einen [Marmor-]Aufgang der wenig zu ihr paßte« (86, Z. 34f.). Doch mehr noch sind es Gegensätze bei Menschen, die seine Aufmerksamkeit beschäftigen. So wundert er sich etwa über die unstimmige Kleidung der merkwürdig zurechtgemachten Zustina:

Identitätskrise im »Andreas« zu sehr und überzeichnet ihn im Kontrast mit Machs »unrettbarem Ich« zu einem Modell »integrier Identität« (ebd., S. 154).

<sup>26</sup> Die Vorstufe dieser Stelle lautet in der Handschrift: »ein vornehmes aber recht verfallenes Ansehen«. Danach hat Hofmannsthal das Substantiv »Ansehen« mit »Hinterseite« überschrieben (E IV A 4, 4), ohne aber das neutrale Genus der Adjektive entsprechend zu korrigieren.

[Sie war] frisiert wie zu einem Ball mit einem hohen Toupet und trug zu den Pantoffeln einen Taffetrock mit Silberspitzen, oben aber eine carrierte Hausjacke die ihr viel zu weit war und den reizenden, schlanken [aber] gar nicht kindischen Hals völlig zeigte. (78, Z. 10ff.)

Insbesondere unstimmige körperliche Phänomene geraten Andreas immer wieder in den Blick. So erscheint ihm die Hand des Grafen Prampero »weiß und außerordentlich wohlgeformt [...] nur zu klein für einen Mann und dadurch unerfreulich« (79, Z. 2f.). An dem Malteser bemerkt er: »der Kopf war bei weitem zu klein für die Gestalt« (83, Z. 18).

In diesen Diskrepanzen, die den Hauptentwurf geradezu leitmotivisch prägen, spielt das Wort »halb« die entscheidende Rolle. Als adjektivisches Attribut vermittelt es dem Leser die Unsicherheit, die Andreas in seinen Wahrnehmungen häufig befällt. Nur selten wird die mangelnde Gewißheit den äußeren Bedingungen angelastet wie etwa durch die Bezeichnungen »Halbdunkel« (59, Z. 38) oder »halb hell« (65, Z. 9), meistens charakterisiert sie die Objekte der Wahrnehmung, fast ausschließlich Personen. Wegen dieses interpersonellen Gebrauchs liegt es nahe, die »halb«-Komposita im Sinne überbesetzter Realitätszeichen als Projektionen des Andreas zu verstehen. Es sind vor allem sexuelle und körperliche Disharmonien, die Andreas besonders aufmerksam registriert. So reizt ihn Zustina als ein »halberwachsenes Mädel« (GW 200),<sup>27</sup> in dem er gleichermaßen noch das »Kind« (42, Z. 15) wie auch schon »eine resolute brave kleine Frau« (79, Z. 21) erkennen kann. Daß Andreas in Zustinas Brüdern »zwei halbwüchsige[] Jungen, die Zwillinge sein mußten« (43, Z. 3) sieht, unterstreicht seine fast manische Aufmerksamkeit für Dopplungen. Auf Unordnung und Unstimmigkeit in der Kleidung anderer Menschen reagiert Andreas mit Erröten und »halb«-Komposita. Dies unterstreicht den projektiven Charakter der Entzweigungen: So frappieren ihn der höfliche Herr im bloßen Hemd unter dem Mantel und besonders dessen »Halblarve« (40, Z. 20) und »Kniestrümpfe die die halben Waden bloß ließen« (41, Z. 5). Die sexuelle Konnotation solcher Halbheiten wird in der Kärntner Episode noch deutlicher, wo die Bäuerin »halb angekleidet« der sexuell mißbrauchten und »vor Angst halb wahnsinnige[n]« Magd beisteht (65, Z.

<sup>27</sup> Papes Korrektur (»kaum erwachsenes Mädel« [42, Z. 11f.]) leuchtet mir nicht ein. (EIV A 5, 4, Z. 13).

32; 66, Z. 8). Und erscheint Romana Andreas im Traum »in seltsamen halb bäurischen halb städtischen Kleidern [...]« (64, Z. 7), so sieht er sie später wirklich »halb angezogen mit bloßen Füßen« (66, Z. 31f.).

Für die leitmotivische Verwendung des Begriffs ›Hälfte‹ und seiner etymologischen Derivate ließen sich noch weitere Beispiele anführen. Aufgrund ihres projektiven Gebrauchs erweist sich die Halbheit als ein Wesenszug des Andreas, den Hofmannsthal in den kleineren Entwürfen auch unverhüllt zum Ausdruck gebracht hat: »Andreas' zwei Hälften, die auseinanderklaffen« (GW 265), so beginnt »Das venezianische Erlebnis des Herrn von N.«, und ein Entwurf für das letzte Kapitel greift dieses Bild auf: »wie Leopold [Prototyp des Andreas] flüchtet und wieder bergauf fährt, ist ihm, als ob zwei Hälften seines Wesens die auseinandergerissen waren, wieder in eins zusammengiengen« (21, Z. 1ff.). Auch im Hauptentwurf selbst wird immer wieder auf die mangelnde Identität des Andreas angespielt, wobei allerdings die Ich-Spaltung nicht als Halbierung, sondern als Dopplung zur Sprache kommt: Doch lassen Stellen wie »ihm [Andreas] war, da läge ein anderer, in den müßte er hinein, habe aber das Wort verloren« (72, Z. 18f.) oder »traumartig fühlte er jenes andere Selbst« (GW 260)<sup>28</sup> keinen Zweifel daran, daß es das programmatische Ziel des Andreas ist, die Ganzheit zu erlangen. Dies meint der ängstliche Satz: »wieder kommen [...] als der gleiche und als ein anderer« (75, Z. 26).

Auf der Folie einer utopischen Ganzheit erscheinen die Entzweiungen, Disharmonien und Halbheiten, die die Wahrnehmung des Andreas prägen, als Ausdruck seiner eigenen Unvollkommenheit. Hofmannsthals Werkkonzept zielt auf ein symbolisches Curriculum von Ganzheit, Entzweiung und Vereinigung, der Hauptentwurf präsentiert jedoch lediglich das Stadium der Entzweiung. Ebenso wie der Protagonist nach Ganzheit strebt, ohne sie je zu erlangen, ist das »Andreas«-Fragment auf eine Geschlossenheit angelegt, die nicht eingelöst werden kann.

<sup>28</sup> Die im Manuskript eingeklammerte Passage (E IV A 4, 94) hat Pape nicht einmal unter den Varianten verzeichnet.



In der Stilisierung des Protagonisten zum unerfahrenen jungen Mann, im Element der Bildungsreise, im Motiv der rätselhaften Begegnung – um nur die wichtigsten Charakteristika zu nennen – rekurriert Hofmannsthal auf die Tradition des deutschen Bildungsromans. Notizen im »Andreas«-Konvolut beziehen sich ausdrücklich auf solch einschlägige Gattungsbeispiele wie den »Ardinghello«, den »Anton Reiser«, den »Hyperion«, den »Wilhelm Meister, und den »Heinrich von Ofterdingen«. Die entscheidenden Vorbilder, jedenfalls für den Hauptentwurf, sind aber Schillers »Geisterseher« und Goethes »Ur-Meister«. Hofmannsthals Rekurs auf den »Geisterseher«, den er so sehr schätzte, daß er ihn in seine Anthologie »Deutsche Erzähler« aus dem Jahre 1912 aufnahm, manifestiert sich in deutlichen Parallelen zwischen Ort (Venedig), Zeit und Handlung beider Romane (Züge des Schauer- und Bundesromans).<sup>29</sup> Nicht minder prägte den »Andreas« freilich »Wilhelm Meisters theatralische Sendung«, der sogenannte »Ur-Meister«, der erst im Jahre 1911 veröffentlicht wurde. Dieses »fragmentarische Buch«<sup>30</sup> hatte Hofmannsthal in einem Essay gerühmt und es in romanspezifischer Hinsicht noch über die »Lehrjahre« gestellt.<sup>31</sup> Im »Ur-Meister« findet Hofmannsthal eine Bestätigung dafür, daß fragmentarischer Status und Werkbegriff sich nicht ausschließen. Eine harte Fügung gibt dies zu verstehen: »Hier bricht der Torso ab. Welch ein Werk!«<sup>32</sup> Und es ist mehr als ein bloßes Gedankenspiel, wenn Hofmannsthal den poetischen Ergänzungsspielraum, den Goethes Fragment eröffnet, skizzenhaft ausmißt: »Wie würden wir uns bemühen, das Geheimnis der weiteren Entwicklung zu durchdringen!«, um in resignativer Bewunderung für das unerreichbare Dichtervorbild zu dem hypothetischen Schluß zu kommen:

<sup>29</sup> Vgl. Stefan Nienhaus: Ein Irrgarten der Verschwörungen. Das Venedig-Sujet und die Tradition des Bundesromans. In: GRM 42 (1992), S. 87–105; die »Parallelführung« des »Andreas«-Romans mit dem »Geisterseher« ließe sich noch weiter präzisieren.

<sup>30</sup> Vgl. Hugo von Hofmannsthal: »Wilhelm Meister« in der Urform. In: GW RA I 403–411, hier 405.

<sup>31</sup> Ebd., S. 407: »Ein Roman – was man so einen Roman nennt, ist dieser Torso von 1782 mehr als jenes andere majestätische Werk von 1796«.

<sup>32</sup> Ebd., S. 408.

Aber wie immer wir dies wendeten, wir würden immer nur in gleichem Sinne vorwärtsschreiten, nie würden wir auch nur die Schwelle der Zaubersphäre berühren, zu welcher in dem Roman von 1796 [gemeint sind die »Lehrjahre«] alles Geschehene, auch das Geringfügigste, hinaufgehoben ist.<sup>33</sup>

Trotz dieser Einsicht eines modernen Epigonen nutzte Hofmannsthal den »Ur-Meister« zur Weiterdichtung. Sein Exemplar des »Ur-Meister« weist Einträge und Anstreichungen auf, die sich direkt auf die Arbeit an seinem Romanprojekt beziehen. Die frühen Theatererlebnisse des Andreas, ja der ganze Stoffkomplex, der mit Bühne und Theater zusammenhängt, gehen wohl direkt auf die »Theatralische Sendung« zurück.<sup>34</sup>

Der Forschung ist die Gattungstradition des »Andreas« nicht entgangen.<sup>35</sup> Unbemerkt blieb aber der entscheidende Umstand, daß es sich bei fast allen Gattungsvorbildern des »Andreas«, insbesondere bei den beiden wichtigsten Vorlagen, nämlich dem »Geisterseher« und »Wilhelm Meisters theatralischer Sendung«, um Fragmente handelt. Daß Hofmannsthal sich fragmentarische Bildungsromane zum Vorbild nimmt, kennzeichnet sein reflektiertes Verhältnis zur Tradition: einerseits schließt er an eine bedeutende gattungspoetische Überlieferung an, andererseits entbürdet er sich von der Last der Tradition, indem er auf offene Formen zurückgreift.

#### Intertextualität und »dynamisches Pastiche«

Ein letztes Argument dafür, in der offenen Form des »Andreas« mehr als ein simples Non-Finito zu erkennen, hängt ebenso wie die Gattungstradition mit der intertextuellen Methode Hofmannsthals zusammen; ich

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Nicht nur in der Konfiguration (so trägt Zustina unverkennbar Züge von Mignon), sondern auch in sprachlichen Anklängen wird auf Goethes »Ur-Meister« angespielt: so zitiert die Kindheitserinnerung an einen »Zaubergarten« als Theaterkulisse (45, Z. 34) Wilhelm Meisters kindliche Vorliebe für den Zaubergarten Armidas.

<sup>35</sup> Schon Jakob Wassermann (wie Anm. 2), S. 175, erkannte im »Andreas«-Roman »einen österreichischen Wilhelm Meister«. Der »Bildungsroman« bildet das Interpretament von David H. Miles: Hofmannsthal's Novel »Andreas«. Memory and Self. Princeton 1972, ohne daß aber die Fragmentarik als Gattungsmerkmal in den Blick gerät. Die quellenkritische Hofmannsthal-Forschung resümierend, bestimmt auch Mathias Mayer (wie Anm. 8), S. 130f., die »Form des Bildungs- oder Entwicklungsromans« neben »kulturgeschichtlichen und zeitgenössischen Quellen« sowie »einzelnen Figuren« als entscheidendes literarisches Vorbild.

meine den Umstand, daß viele der Romangestalten ein literarisches Vorleben haben. Nina beispielsweise ist bis in Details der venezianischen Kurtisane Zulieta in Rousseaus »Confessions« (II 7) nachgebildet, die doppelte Maria-Mariquita weist frappierende Ähnlichkeiten mit einer gleichnamigen Romanfigur von Charles Sealsfield, aber auch mit Fontanes »Cécile« und mit Casanovas Nonne M. M. aus Murano auf.<sup>36</sup>

Doch auch in der Gestaltung »kulissenhafter« Szenen, wie der Landung des Andreas in Venedig, oder der Begegnung mit der räselhaften Frau in der Kirche bildet Hofmannsthal hochgradig poetische Situationen nach, die in der literarischen Tradition – geradezu topisch – präformiert sind.<sup>37</sup>

Die Kirchenszene erhellt, wie mehrschichtig Hofmannsthal seinen intertextuellen Dialog mit der literarischen Tradition angelegt hat. Das Motiv der »Liebesbegegnung in der Kirche« ist in der europäischen Literatur in zahlreichen Aktualisierungen variiert worden. Die Dido-Episode in Vergils »Aeneis«, Petrarcas Laura-Erlebnis, Ann Radcliffes »Italian«, Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart« seien exemplarisch genannt.<sup>38</sup> Doch kommen als direkte Vorlagen für die Kirchenszene im »Andreas«, soweit ich sehe, nur Schillers »Geisterseher« und Hermann Bahrs »Theater«-Roman in Frage. Beiden Gestaltungen, die sich auch

<sup>36</sup> Von den vielen Quellenstudien zum »Andreas« seien hier nur die Arbeiten angeführt, die literarische Vorbilder für Maria-Mariquita nachweisen. Richard Alewyn (wie Anm. 3) hatte die Krankheitsbeschreibung einer schizophrenen Patientin als Quelle entdeckt; Katharina Mommsen: Hofmannsthal und Fontane. Frankfurt/M. 1986, bes. S. 115ff., förderte interessante Übereinstimmungen zwischen Maria-Mariquita und »Cécile« sowie anderen weiblichen Figuren Fontanes zutage. Günter Schnitzler: Die Dissoziation des Ich. In: Ders.: Erfahrung und Bild. Die dichterische Wirklichkeit des Charles Sealsfield (Karl Postl). Freiburg 1988, S. 342–347, lieferte schlagende Parallelen mit dem gleichnamigen Doppelwesen aus Sealsfields Roman »Süden und Norden«. Des weiteren gleicht Hofmannsthals Gestalt nicht nur in ihren Initialen, sondern auch in ihrem religiös-erotischen Doppelleben der Nonne M. M. aus Casanovas Memoiren. – Allein diese Ahnenreihe – die Klosterschülerin Maria ou Mariquita aus der Komödie »L'Occasion« von Prosper Mérimée zählt dazu (freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Rudolf Hirsch) – macht schon deutlich, wie vielschichtig Hofmannsthals intertextuelle Anleihen sind.

<sup>37</sup> So versuchte Jakob Wassermann (wie Anm. 2), S. 176, seinen Freund Hofmannsthal »zu bewegen [...], Venedig als Schauplatz aufzugeben, da es mir zu sehr Kulisse zu sein schien (eine Torheit: ich verstand damals noch nicht den Symbolgehalt dieser Raumfestsetzung [...])«.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu den motivgeschichtlichen Abriß von Bernhard König: Die Begegnung im Tempel. Abwandlungen eines literarischen Motivs in den Werken Boccaccios. Hamburg 1960, bes. S. 88–98.



in Konfiguration und Handlungselementen deutlich von den anderen Versionen unterscheiden, liegt dieselbe charakteristische Ausprägung des Motivs wie bei Hofmannsthal zugrunde: Ein junger Mann sieht in einer sonst menschenleeren Kirche eine junge Betende, die sich beim Verlassen der Kirche in eine Andere zu verwandeln scheint. Auch in dieser Szene bedient sich Hofmannsthal auf für ihn typische Weise der klassischen Tradition: er relativiert seine Anleihen bei Schiller, indem er gleichzeitig auf Hermann Bahr als epigonalen Mittler zur Moderne zurückgreift.

Der deutsche Prinz in Schillers »Geisterscher«, der wie Hofmannsthals Andreas die Verwandlung der rätselhaften Beterin in einer venezianischen Kirche erlebt, schildert, wie er »unvermerkt in eine Nebenkapelle« gelangt, wo ihm »eine weibliche Gestalt in die Augen« fällt. Bei Betrachtung ihrer schönen Gestalt steigert sich der Ich-Erzähler in einen hypnoiden Zustand erotisch-religiöser Hingabe, die Beterin stilisiert er zu einem lebenden Madonnenbild:

[...] ich stand in ihrem Anblick verloren. Sie bemerkte mich nicht, sie ließ sich durch meine Dazwischenkunft nicht stören, so ganz war sie in ihrer Andacht vertieft. Sie betete zu ihrer Gottheit, und ich betete zu ihr – Ja, ich betete sie an – [...]

Sie stand auf, und jetzt erst kam ich wieder zu mir selbst. [...] <sup>39</sup>

Die Bewegung, in die das lebende Bild gerät, bringt den Betrachter aus seiner wollüstigen Ekstase. Doch die vornehme Haltung, die die Beterin beim Verlassen der Kirche an den Tag legt, steht zu ihrer vormaligen hingebungsvollen Andacht in solchem Gegensatz, daß der Betrachter daraus wiederum neuen erotischen Reiz gewinnt. Sprachlich-rhetorische Mittel deuten die Differenz zu einer Verwandlung aus: Interjektionen, Tempuswechsel und Klimax (»nicht mehr«, »neu«, »ganz neu«) bezeugen deutlich die Figurenperspektive:

Ich sahe sie den langen Kirchgang hinuntergehen. Die schöne Gestalt ist aufgerichtet – Welche liebliche Majestät! Welcher Adel im Gange! Das vorige Wesen ist es nicht mehr – neue Grazien – eine ganz neue Erscheinung. <sup>40</sup>

<sup>39</sup> Vgl. Friedrich Schiller: Werke. Nationalausgabe. Bd. 16: Erzählungen. Hg. von Hans Heinrich Borchardt. Weimar 1954, S. 131f.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 132.

Hermann Bahrs Roman »Theater« von 1897 kannte Hofmannsthal aus einem Widmungsexemplar.<sup>41</sup> In diesem psychologischen Roman verliebt sich der Ich-Erzähler, ein Theaterschriftsteller, in eine launisch-dämonische Schauspielerin namens Mascha. Als er seine Geliebte zur Frühmesse begleitet, erlebt er eine befremdende Veränderung an der Betenden:

Da hatte ich plötzlich, während ich unbehaglich und nervöse auf und ab ging, ich möchte beinahe sagen: eine Vision. Ich war eben zur Thüre gegangen und wendete mich dort um, gewiß zwanzig Schritte von ihr: da sah ich sie plötzlich so nahe vor mir, daß ich erschrak, als ob ich gleich auf sie treten würde; aber es schien nicht ihre liebe und vertraute Miene zu sein, sondern ich glaubte ihre Mutter grinsen zu sehen, so sehr glich sie jetzt, in dem fahlen und dampfenden Lichte, dem verlebten und gierigen Gesicht der Alten. Es war so unheimlich, daß ich beinahe aufgeschrien hätte. Ich mußte mir erst langsam klar machen, daß ich im Finsternen stand, das ganze Schiff war finster und nur auf sie fiel ein gelber Strahl herab: daher kam sie mir so nahe vor und daher schien ihr gutes Gesicht so bleich und fremd.<sup>42</sup>

Die Verwandlung, die Bahrs Ich-Erzähler an seiner betenden Geliebten wahrnimmt, hält der Realitätsprüfung nicht stand. Die »Vision« wird den Wahrnehmungsbedingungen angelastet und zur Sinnestäuschung abgewertet.

Als Hofmannsthals Andreas die venezianische Kirche betritt, sieht er »eine anscheinend junge Frau aus den bescheidenen Ständen mit dem schwarzen Tuch über Kopf u. Schultern« (87, Z. 13f.) in einem »Betstuhl [...], der vorn gegen den Altar zu stand« (87, Z. 25f.). Um die Betende in ihrer Andacht und »schmerzvollen Einsamkeit« (87, Z. 32) nicht zu stören, will er die Kirche wieder verlassen:

Dabei ging sein Blick unwillkürlich nach jenem Betstuhl zurück und was er nun wahrnahm erstaunte ihn freilich so, daß er in den Falten des Vorhangs selber, und atemlos, stehen blieb: dort saß jetzt, genau an der gleichen Stelle, eine andere Person, saß nicht mehr sondern war im Betstuhl aufgestanden, kehrte dem Altar den Rücken und spähte auf Andres herüber, duckte sich nach vorne und sah sich dann wieder verstohlen nach ihm um. In ihrem Anzug unterschied sich diese Person nicht allzusehr von der früheren welche sich mit einer fast unbegreiflichen Schnelle u. Lautlosigkeit entfernt haben

<sup>41</sup> Vgl. Hermann Bahr: Theater. Ein Wiener Roman. Berlin 1897. Hofmannsthals Widmungsexemplar findet sich in seiner Bibliothek im Freien Deutschen Hochstift Frankfurt/M. Bahrs Roman blieb in der Hofmannsthal-Forschung bislang unberücksichtigt.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 74.

mußte. Auch die Neue trug sich in den gleichen bescheidenen dunklen Farben [...]. Aber diese hier hatte kein Kopftuch; ihr schwarzes Haar hing in Locken zu Seiten des Gesichtes: und ihr Gehaben war von der Art, daß es nicht möglich war, sie mit dem gedrückten und bekümmerten Wesen zu verwechseln, dessen Platz sie plötzlich und geräuschlos eingenommen hatte. Es war etwas Freches und fast Kindisches in der Art, wie sie sich mehrmals unwillig umblickte und dann geduckt über die Schulter, die Wirkung ihres zornigen Umblickens ausspähte. (88, Z. 15ff.)

Erst der Vergleich mit den Episoden Schillers und Bahrs zeigt, wie eigenständig Hofmannsthal die literarische Tradition im »Andreas« weiterentwickelt hat. Einerseits verbessert Hofmannsthal den Wirklichkeitsgrad der Episode deutlich: so werden die Wahrnehmungsbedingungen präzisiert, die Realitätsprüfungen perfektioniert, und an die Stelle eines projektiv überformenden Ich-Erzählers tritt ein scheinbar neutraler Er-Erzähler. Andererseits radikalisiert Hofmannsthal das poetische Wechselspiel von Halluzination und Wirklichkeit zu einem unauflösbaren Dilemma. Für Andreas und seinen Leser bleibt die Identität der beiden Frauengestalten in der Kirche unentschieden. Die Verringerung des »Irrealen« in Hofmannsthals Roman dient – so paradox das klingen mag – einer erkenntniskritischen Verabsolutierung der Subjektivität. Denn während die literarischen Vorbilder Schiller und Bahr die Verwandlung der rätselhaften Beterin übereinstimmend als Sinnestäuschung auflösen, hebt Hofmannsthal die Grenze zwischen subjektiver Wahrnehmung und objektiven Gegebenheiten auf.

Der Exkurs zum intertextuellen Zusammenhang der Kirchenszene, hat gezeigt, wie Hofmannsthal die literarische Tradition mit der Moderne vermittelt. Durch solche literarische Zitate, die vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart reichen, gewinnt der »Andreas« einen progressiven Pastiche-Charakter. Diesen Charakter bestätigen die vielen wörtlichen Übereinstimmungen mit dem »Buch der Freunde« (1922), einer Aphorismensammlung, ursprünglich als »Zusammenstellung von Fragmenten, Erzählungen und Aphorismen« (GW RA III, 646) konzipiert. Dieselben Motti und Zitate begegnen sowohl im »Andreas«-Konvolut als auch im »Buch der Freunde«. Diese Tatsache läßt vermuten, daß Hofmannsthal im »Andreas« Gestalten und Einsichten seiner Dichterfreunde bewußt in einer pastiche- oder collageartigen Technik zu integrieren suchte. In den späteren Entwürfen nimmt diese Tendenz



zur Literarisierung eher noch zu. So führte Hofmannsthal etwa den Armenier aus Schillers »Geisterseher« ein oder er skizzierte beispielsweise die Gestalt eines jungen Deutschen nach dem Vorbild Georg Büchners, wie die Lebensstationen Gießen, Straßburg und Zürich unschwer erkennen lassen. Für Hofmannsthals Bestreben, den Roman zu einem imaginären Treffen maskierter literarischer Gestalten zu machen, läßt sich ein Ende kaum denken. Denn den versammelten Freunden kann sich immer noch ein weiterer beigesellen. Den letzten intertextuellen Beweis der intendierten Fragmentarik liefert der Arbeitstitel für den Hauptentwurf: »Die Dame mit dem Hündchen«. Die gleichnamige russische Erzählung trug ihrem Verfasser Anton Tschechow seinerzeit den Vorwurf ein, »nicht mehr als eine Studie, und dazu noch eine fragmentarische [geliefert zu haben], die gleichsam den Anfang, die ersten Kapitel eines ungeschriebenen Romans darstellt«. <sup>43</sup> Diesen Vorwurf münzt Hofmannsthal durch sein Titelzitat in ein narratives Programm um.

### Zusammenfassung

Der »Andreas« ist von der Konzeption her, als Kompromiß zwischen Tradition und Moderne, zum Fragment und zur offenen Form prädestiniert. Dieser konzeptionellen Fragmentarik entspricht erzähltechnisch eine extreme Subjektivierung traditionellen Erzählens, ihr entspricht inhaltlich das Motiv der Halbheit und Unstimmigkeit, und gattungspoesitisch entspricht ihr der Rekurs auf die Tradition des fragmentarischen Bildungsromans; hinzukommt die unabschließbare Tendenz zum vielschichtigen literarischen Zitat und zum progressiven Pastiche. Während die zeitgenössischen Romanexperimente der expressionistischen Avantgarde sich vom radikalen Bruch mit der Tradition einen ästhetischen

<sup>43</sup> Darauf hat mich dankenswerterweise Horst-Jürgen Gerigk (Heidelberg) hingewiesen, von dem auch die Übersetzung der russischen Kritik von Viktor Petrovich Burenin vom 25. Februar 1900 in *Novoe vremja* stammt; zit. nach Bd. 10 der russischen Ausgabe von Tschechows Werken und Briefen. 30 Bände. Hg. von Nikolai Fedorovich Bëlikov u. a. Moskau 1974–1983. Hier Bd. 10, S. 430. Dort auch ein weiteres ähnlich lautendes Zeugnis. Der deutschen Rezeption tat der fragmentarische Erzählstil Tschechows keinen Abbruch, im Gegenteil: Alexander von Gleichen-Rußwurm: Tschechow. In: *Die Nation* 21 (1903/04), S. 714f., rühmt ihn als »Meister in edler Beschränkung«. Zur deutschen Tschechow-Rezeption vgl. Gerhard Dick: *Čechov in Deutschland*. (Diss. masch.) Berlin 1956.

Neuanfang versprochen und in ihrer forcierten Innovation heute eher antiquiert wirken, geht von Hofmannsthal's »Andreas«-Fragment noch immer ein großer ästhetischer Reiz aus. Freilich stellt das »Andreas«-Fragment an den Leser hohe kognitive Anforderungen. Denn ihm wird das Geschehen so bruchstückhaft und ungereimt präsentiert, daß die ›Gestaltschließungen‹, die er leisten muß, immer fragwürdig bleiben. Hofmannsthal erprobt im »Andreas« sowohl in produktions- als auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht – kongenial zu den Forschungsergebnissen der Gestaltpsychologie – das Fragment als Erzählform einer Moderne, die sich der Tradition verpflichtet weiß.