

Mathias Mayer

Zwischen Ethik und Ästhetik

Zum Fragmentarischen im Werk Hugo von Hofmannsthals¹

Hofmannsthals Fragmente sollen hier nicht nach Grenzen und Gründen ihres Status abgesteckt werden. Die Beleuchtung einer »Ästhetik des Fragmentarischen« wirft ihr Licht wohl weniger auf die sogenannten Fragmente Hofmannsthals als auf den Teil seines oeuvres, den man als das vermeintliche Werk von den Fragmenten abzusetzen pflegt. Damit hängt zusammen, daß von einer Ästhetik des Fragmentarischen wohl nur in Verbindung mit einer Ethik des Fragmentarischen im Werk Hofmannsthals die Rede sein kann. Es geht daher auch um die Ortung einer fragmentarischen Identität bei Hofmannthal. Die Gründe für eine solche, vielleicht paradox anmutende Umschreibung vom Ästhetischen zur Ethik, vom Fragment zum Werk scheinen gerade aufgrund auch editorischer Erfahrungen im Umgang mit Hofmannthal gerechtfertigt: Es ist zunächst die zwar angesichts der großen Torsi wie »Andreas«, »Silvia im »Stern«, »Timon« oder »Kaiser Phokas« verständliche Frage nach den Gründen für den Abbruch der Arbeit, aber dann gerade ihre immer nur unbefriedigend – kann man sagen: unvollständig? – ausfallende Antwort, die zu einer resignativen Einstellung führt. Im Fall des »Andreas«-Romans, um hier das wertvollste aller Fragmente stellvertretend anzuführen, sind schon von den ersten Lesern die unterschiedlichsten Versuche unternommen worden, den Abbruch, die Brüchigkeit durch eine eindeutige Antwort zu glätten und damit den Fragmentcharakter zu nivellieren. Man hat den Untergang der Donau-monarchie dafür verantwortlich gemacht, aber auch an Hofmannsthals erzählerischer Begabung gezweifelt. Statt nach dem Grund zu suchen, weshalb das vorliegende Fragment nicht Werk geworden ist, könnte man umgekehrt, und vielleicht nicht mit weniger Recht, danach fragen, ob nicht auch ein hypothetisch vollendeter »Andreas«-Roman zumindest

¹ Leicht bearbeitete Fassung eines Vortrags, der unter dem Titel »Die Identität des Fragments – Zum Werk Hugo von Hofmannsthals«, auf Einladung der Hofmannthal-Gesellschaft am 10. September 1994 in Marbach am Neckar während einer Tagung über Hofmannsthals »Ästhetik des Fragmentarischen« gehalten wurde.

innerlich Fragment hätte bleiben müssen: Denn etwa die amöbenhafte Identitätsvirtuosität des Protagonisten und die Implosion der Identität, wie sie bei Maria/Mariquita, aber auch beim Malteser zu beobachten ist, lassen die Ausbildung in sich ruhender Vollendung gar nicht zu.² Felix Braun spricht daher sehr glücklich in einer italienisch geschriebenen Rezension des Romans von ihm als einem frammento interno.³

So bruchstückhaft eine solche qualitative Ortung des Fragments sich ausnimmt, so wenig befriedigend fällt das Bemühen aus, aufgrund quantitativer Maßstäbe zu einer Berechnung von Fragment und Werk kommen zu wollen. Hofmannsthal ist zuweilen ein Meister des kleinen Werkes und des großen Fragments. Nicht selten bietet die Keimzelle von wenigen Notizen, wie im Fall von »Jupiter und Semele«, weit mehr Verknüpfungen und Perspektiven als der Riesentorso des »Emporkömlings«⁴ oder der »Kinder des Hauses«.⁵ In einem Brief an Rudolf Pannwitz schreibt Hofmannsthal 1917, daß er dessen Vorstellung einer »nackten« Tragödie ahnen könne und vielleicht »gerade in Fragmenten [...] einmal geben« könne.⁶ Und in der Einleitung zu den »Deutschen Erzählern«, die im »Andreas«-Jahr 1912 geschrieben wurde, heißt es beziehungsvoll über Chamisso:

Sein »Schlemihl« ist freilich wundervoll angefangen, die Erfindung ist von hohem Rang, doch fällt die Erzählung ab, wird trüb und matt. Wäre es auch äußerlich ein Bruchstück, wie es innerlich gebrochen ist, ich hätte eher gewagt, es den anderen anzureihen.⁷

Die Unentscheidbarkeit dieser Fragestellungen, das Versagen qualitativer wie quantitativer Messungen im Feld von Fragment und Werk scheint zu einer Folgerung zu führen: Es kann nur darum gehen, die Grenze zwischen Fragment und Werk aufzuheben, den Fragmentcharakter des Werkes und dessen Umkehrung, den Werkcharakter des Fragments, ernstzunehmen. Es bedarf dazu nicht notwendigerweise einer Anleihe bei der modernen französischen Texttheorie, die von

² Vgl. Vf.: Die Grenzen des Textes. Zur Fragmentarik und Rezeption von Hofmannsthals »Andreas«-Roman. In: *Etudes Germaniques* 49, 1994, S. 469-492.

³ Felix Braun: Rezension des »Andreas«. In: *Studi Germanici* 1935, S. 118-121, bes. S. 119.

⁴ SW XXII Dramen 20.

⁵ SW XIX Dramen 17.

⁶ BW Pannwitz 34.

⁷ GW RA I 428.

Harold Bloom auf die Formel gebracht wurde, daß es keine Texte gibt, sondern nur Beziehungen zwischen Texten. Der Gedanke der Intertextualität, wonach kein Text autark und begrenzt ist, sondern unabhängig vom Willen seines vermeintlichen Autors bereits einem Textuniversum eingeschrieben ist, indem er sich als Provokation, als Antwort anderer Texte liest oder zu lesen ist⁸ – dieser Gedanke muß im Fall Hofmannsthals auch als Fluktuation zwischen Fragment und Werk verstanden werden. Das scheint aber Hofmannthal selbst in einer Aufzeichnung von Anfang 1904 unter dem Titel »Über Kritik« sehr genau bedacht zu haben, wenn er sagt:

Falsch: jedes Kunstwerk als definitiv anzusehen, immer zu sagen: Er hat das aufgegeben, er wendet sich jenem zu, er sieht nur das; er meint also das und das; [...] Richtig: jeden Übergang und insbesondere alle unterirdischen Übergänge für möglich zu halten.⁹

Ein paar solcher unterirdischen Übergänge möchte ich im folgenden in vier Punkten nachgehen: 1. einer Betrachtung über die Fragmentarisierung als Prozeß, 2. der Kritik des Fragmentarischen, 3. der Ästhetik des Fragmentarischen und 4. der fragmentarischen Identität.

I

Zunächst also »Fragmentarisierung als Prozeß«. Damit ist der Umstand angesprochen, daß »Fragment« weniger einen Zustand als einen Vorgang bezeichnet, der bei Hofmannthal in allen Werkphasen und

⁸ Zum Stichwort Intertextualität sind vor allem folgende Titel zu berücksichtigen: Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969; Probleme der Poetik Dostojewskis. München 1971; Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt 1979. Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hgg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Jens Ihwe (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3. Frankfurt 1972, S. 345-375. Renate Lachmann (Hg.): Dialogizität. München 1982; Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt 1990. Wolfgang Schmid/Wolf-Dieter Stempel (Hgg.): Dialog der Texte. Wien 1983. Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hgg.): Das Gespräch. München 1984.

Zu Hofmannthal aus der Sicht der Intertextualität gibt es bislang auffallend wenig Studien: Benjamin Bennett: Hugo von Hofmannsthal. The Theaters of Consciousness. Cambridge u.a. 1988. – Karlheinz Stierle: Hugo von Hofmannsthals »Manche freilich...« ein Paris-Gedicht? In: Etudes Germaniques 45, 1990, S. 111-125. Jean Wilson: The Challenge of Belatedness: Goethe, Kleist, Hofmannsthal. Lanham, New York, London 1991.

⁹ GW RA III 451.

Gattungen zu beobachten ist. Man könnte aber auch, wie an anderer Stelle geschehen,¹⁰ von einem Prozeß nachträglicher Fragmentarisierung sprechen, indem ein zumindest äußerlich abgeschlossen erscheinendes Werk im nachhinein seiner Vollständigkeit wieder beraubt wird. Im spektakulärsten Fall, der bei Hofmannsthal des öfteren begegnet, erscheint dem Autor offenbar die Summe der Teile eines Werkes von geringerem Ausdruck als die Aussagekraft eines einzelnen, oftmals nur des ersten Teils. Das führt zu der freilich paradoxen Konsequenz, daß das Fragment chronologisch gar nicht immer vor dem Werk liegen muß, vielmehr ist verschiedentlich zu beobachten, daß ein fertiges Werk schließlich seinen Platz als Fragment findet. Dieses beunruhigende Verhältnis zwischen Werk und Fragment, das auch das Werk noch in den Fluktuationsprozeß einer Fragmentarisierung einbindet, kann man an drei Beispieldokumenten sichtbar machen.

1. Einem mindestens zu Ende geschriebenen, bisweilen aber gar gedruckten oder aufgeführten Werk wird durch nachträgliche Fragmentarisierung die Vollständigkeit genommen, weil die umfangreichere Version offenbar poetisch weniger gelungen wirkt als einer ihrer Teile. »Das Bergwerk zu Falun« wurde 1899 niedergeschrieben. Der erste, umfangreichste Akt wurde in der Insel gedruckt und in die Kleinen Dramen übernommen; gelegentlich publizierte Hofmannsthal noch den 2., 4. und 5. Akt, aber nie das ganze Stück, das komplett erst postum, 1933, bekannt wurde. Der 3. Akt, in dem Elis die für Anna bestimmten Liebesworte an den Knaben Agmahd vergeudet, der ihre Gestalt angenommen hat, blieb unveröffentlicht.

Einen vergleichbaren Fall kann man bei der mühsamen Entstehung der Komödie »Florindos Werk« von 1908 beobachten. Hofmannsthal hielt diese Fassung für zumindest bühnenuntauglich,¹¹ für ein »uneigentliches Theaterstück«,¹² aber auch die gänzliche Umarbeitung zu »Cristinas Heimreise«, sogar in zweierlei Fassungen von 1909 und 1910, befriedigte nicht. Hofmannsthal kehrte 1921 zum Beginn der »Florindo«-Komödie zurück, indem er die Szenen zwischen Florindo und der Unbekannten und mit Cristina noch einmal drucken und aufführen

¹⁰ Vf.: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart und Weimar 1993 (Sammlung Metzler 273), S. 63.

¹¹ SW XI Dramen 9 809.

¹² SW XI Dramen 9 836.

ließ. Auch hier ist es der vielversprechende Anfang, dessen Verknüpfungen besser erraten als vorgeführt werden sollen.

Es ist daher der Rückschluß zu ziehen, daß für die Poetik Hofmannsthals die Vollständigkeit ein nachgeordnetes, die Initiativkraft des Textes aber ein vorrangiges Kriterium darstellt: »Man soll nie *geben*, was sich ohnedies erraten läßt«, schreibt er am 25. März 1910 an Ottonie Degenfeld.¹³ Fragmentarisierung stellt also einen Prozeß dar, der nicht zu begrenzen, schon gar nicht durch ein vermeintlich »fertiges« Werk aufzuhalten ist, sondern der jeden Text zu neuer Destillation zwingen kann. So ließ Hofmannsthal bekanntlich auch vom »Unbestechlichen« nach der Uraufführung nur den ersten Akt drucken, der bereits die Palastrevolte enthält und als Programm das komplette Stück vollgültig zu repräsentieren vermag. Am 29. November 1924 schreibt Hofmannsthal an Richard Strauss: »Das andere Lustspiel (das Pallenberg spielte) habe ich, als eine leichtere Arbeit, die ich vielleicht noch umarbeite, zunächst als Buch nicht erscheinen lassen«.¹⁴

Den 2. Fall, den ich als Prozeß einer anhaltenden Fragmentarisierung bezeichnen möchte, könnte man als den Widerruf des Werkes und seine Fortschreibung in anderen Texten und Kontexten bezeichnen. Dieser Fall ist in einem kleinen Stück gegeben, das zu den Höhepunkten des Jugendwerkes zählt und im ersten Band der Insel erschien, bald danach in einer der schönsten Buchpublikationen überhaupt: Die Rede ist von »Der Kaiser und die Hexe« von 1897, einem Text, der nicht umsonst in den Aufzeichnungen »Ad me ipsum« eine Schlüsselrolle einnimmt, wo er denn als »Analyse der dichterischen Existenz« angesprochen wird.¹⁵ Dieses virtuose Versdrama ist ein Paradigma für die Konfusion, die die Grenze zwischen Werk und Fragment, Geschlossenheit und Fortschreibung durcheinanderwirft. Daher beansprucht »Der Kaiser und die Hexe« in einer Diskussion des Fragments bei Hofmannsthal einen herausgehobenen Platz. Den besten Beleg dafür bietet der bekannte Brief an Georg Terramare von 1926:

Ich denke oft daran, nicht so, wie man an eine abgeschlossene Arbeit denkt, sondern eher wie an einen Plan oder Entwurf. Ich glaube zu verstehen, woher dies kommt. Daher, daß ich als recht junger Mensch in dieser Arbeit

¹³ BW Degenfeld (1986) 23.

¹⁴ SW XIII Dramen 11 248.

¹⁵ GW RA III 608.

einen sehr großen wahrhaft tiefen Stoff ergriffen habe, aber in halb traumwandlernder Weise, ohne ihm ganz gewachsen zu sein, nämlich, was es auf sich habe mit der Verschuldung des Kaisers, worin seine Verbindung mit der Hexe liege, die – das fühlt man wohl – im bloßen gemein Sinnlichen sich nicht erschöpft haben kann. Das wird in dem Stück nicht offenbar. Ja, ich muß, so seltsam Ihnen dies klingen wird, es aussprechen, daß dies mir selbst nie ganz offenbar geworden ist, obwohl ich weiß, es liegt irgendwo hinter dem Ganzen. Am ehesten geben noch die Reden des Kaisers an den jungen Kämmerer den Schlüssel zu dem Geheimnis, aber es ist ein Schlüssel, der nicht völlig in das Schloß paßt und es nicht sperrt.¹⁶

Schon im Jahr 1908 überliefert Kessler Hofmannsthals Selbstkritik des Stückes, dem er die »dritte Dimension« abspricht. Hofmannsthal meint, das Stück habe »nur eine abstrakte, moralisierende Voraussetzung«, die nicht in »ein subtiles, höchstpersönliches Schicksal« aufgelöst werde. Das »vollkommene Scenario«, das er angeblich 1907 von einer Umarbeitung geschrieben hat, ist jedenfalls nicht erhalten.¹⁷ Wohl aber gibt es Pläne aus dem Jahr 1918, »Kaiser und Hexe« nunmehr als Pantomime¹⁸ oder auch als Novelle¹⁹ neu zu schreiben, wobei Anregungen aus Calderón aufgegriffen werden, wie Ellen Ritter gezeigt hat. Der Gerichtstag, der über den Kaiser gehalten wird,²⁰ ist das Gericht über einen Dichter, dessen Muse und Inspiration sich in der Hexe verkörpert; Ibsens Wort vom Dichten als Gerichtstag halten über sich selbst steht dabei im Hintergrund. Hofmannsthals Notiz deutet denn auch die anhaltende Irritation durch die Frage: »Wie kommt der Kaiser eigentlich zu der Hexe?«²¹ mit der autobiographischen Reflexion an: »meine Rettung war die sinnliche Wirklichkeit der Worte«.²² Welch seltsamer Fall: Hofmannsthal ist dem traumwandlerisch gelungenen Werk schließlich nicht gewachsen und versucht, das daran als unbefriedigend Empfundene in verschiedenen Anläufen zu klären. So ist immer wieder gesehen worden, daß auch der Kaiser in der »Frau ohne Schatten« eine

¹⁶ SW III Dramen 1 707f.

¹⁷ Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig. Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthals. Mitgeteilt von Werner Volke. In: HB 35/36, 1987, S. 50-104, hier S. 59.

¹⁸ SW XXIX Erzählungen 2 388-390.

¹⁹ SW XXIX Erzählungen 2 209-212.

²⁰ SW XXIX Erzählungen 2 211.

²¹ Unterwegs mit Hofmannsthal (s. Anm. 17), S. 59.

²² SW XXIX Erzählungen 2 388.

spätere Manifestation des jungen Kaisers ist. Beide müssen den Weg nach Hause finden und ein Bluturteil verantworten.²³ Noch die Entstehung der Efrit-Szene im Märchen verdankt neue Impulse der Wiederaufnahme von »Kaiser und Hexe« im Jahr 1918. Aber auch weiter entlegene Texte der 20er Jahre fügen sich in den Versuch ein, das Werk des 23jährigen einzuholen. Es sind Bemühungen, in denen Fragmentarisierung und Totalisierung ebenso ineinander übergehen wie der verzweifelte Versuch, diesem Text die Legitimation des eigenen Dichtens einzuschreiben. Der Kaiser wird zum Dichter, der Dichter zum Sprachsünder.²⁴ In einer späten Notiz zum »Turm« wird ausdrücklich vermerkt: »Analogie des Schlusses mit dem Schluss von ›Kaiser und Hexe‹«,²⁵ wobei auch in diesem politischen Trauerspiel von dem Verbrechen die Rede ist, das »durch das Wort«²⁶ begangen wurde. Auch für die H»erbstmondnacht«, eines der wichtigen Fragmente, erwägt Hofmannsthal, »in wie fern hier das Grundthema von Kaiser und Hexe: die Creation der Frau aus dem Mann wieder aufgenommen« werde,²⁷ und zu »Kaiser Phokas« notiert er: »Verbogene Verwandtschaft dieses Stoffes mit Kaiser u. Hexe. – Durch den frevelnden Gebrauch den er vom Wort machte (als dem menschenverbindenden) hat sich der Kaiser vergangen. Sprachsünde«.²⁸ Die Sünde wider das Wort ist nicht nur die Schuld des Kaisers Porphyrogenitus, sondern ist auch der ethische Imperativ, der Hofmannsthal in einer einzigartigen Unruhe immer wieder zu gerade diesem Text zurückkehren ließ. Er ist Matrix und Palimpsest, Werk und Fragment in einem. Wie ernst Hofmannsthal sich dieser Herausforderung gestellt hat, belegt vielleicht am deutlichsten die Einlassung auf einen vergleichbaren Fall in der Biographie von Brentano, wo von der unaufrechten Übertreibung der Sprache die Rede ist,²⁹

²³ SW XXVIII Erzählungen 1 292; SW XXIX Erzählungen 2 211.

²⁴ Vgl. dazu »Ad me ipsum«: »Die magische Herrschaft über das Wort das Bild das Zeichen darf nicht aus der Prae-existenz in die Existenz hinübergenommen werden«; GW RA III 601.

²⁵ SW XVI.1 Dramen 14.1 465.

²⁶ SW XVI.1 Dramen 14.1 321.

²⁷ SW XIX Dramen 17 68.

²⁸ SW III Dramen 1 707; SW XVI.1 Dramen 14.1 613.

²⁹ GW RA III 615.

Vom Prozeßcharakter des Fragmentarischen kann schließlich auch in einer dritten Weise die Rede sein: »Jedermann« und das Märchen »Die Frau ohne Schatten« scheinen mir, um es provokant zu pointieren, bislang die deutlichsten Beispiele dafür zu sein, daß Anlagen aus den oftmals sehr frühen Arbeitsnotizen im Verlauf der Werkgenese untergehen oder eingeebnet werden, daß also in mancher Hinsicht das schließlich publizierte Werk die Impulse seiner Konzeption aufgegeben hat. Beim »Jedermann« ist es das Verhältnis von Unendlichkeit und Endlichkeit, von Totalität und menschennotwendiger Fragmentarik, das den Anfang dieser Werkgenese prägt, aber im endgültigen Text weitgehend verloren gegangen ist. Daß dabei das Moment des Todes, daß die Bewältigung der Endlichkeit im Mittelpunkt dieser Geschichte vom Sterben des reichen Mannes steht, scheint kein Zufall. Das Unendliche nicht durch materielle Häufung des Endlichen, sondern im Symbol zu fassen,³⁰ wie es in einer der Notizen heißt, läßt die endliche Existenz als zwangsläufig nicht vollständige zur spezifisch menschlichen Identität des Fragments werden. Nicht die gehortete und tote, sondern die immer wieder neue und lebendige Endlichkeit, die ständig vergeht, kann Unendlichkeit stiften. »Und weil kein einziges der Unendlichkeit genug thun kann, so müssen immer wieder neue auf die Welt kommen. Die Kinder! die Kinder!« Von diesem Zusammenhang, den die Notizen des Jahres 1903 formulieren, ist im Text von 1911 allenfalls indirekt noch etwas zu spüren. Werkgenese und Ausführung der fragmentarischen Notizen müssen daher nicht zwangsläufig ein Prozeß der Komplettierung sein; im Fall des »Jedermann« wie der »Frau ohne Schatten« kann die Werkentstehung auch als Reduktion und Konzentration verstanden werden. – Die dichte Vernetzung der Motive und Symbole im Märchen der »Frau ohne Schatten« ist aus den Notizen und Varianten deutlicher zu rekonstruieren als aus dem Text der Erzählung selbst. Etwa der Zusammenhang zwischen dem ungelösten Knoten des Herzens bei Kaiserin und Färberin ist motivisch eng verzahnt mit dem Ineinander-verschlungensein von Anfang und Ende im Brief der Kaiserin und im Teppich der ungeborenen Tochter. In denselben Zusammenhang gehören aber auch Halbmond und Kreis als Zeichen von Endlichkeit und Unendlichkeit, von Anfang und Ende beim Gastmahl des vierten

³⁰ SW IX Dramen 7 137.

Kapitels. Im Text hat Hofmannsthal ferner den deutlichen Bezug zwischen dem Opfer der Kaiserin und dem Lamm Christi wieder gelöscht. – Während hier die Werkgenese in Einzelheiten als Reduktion des Entwurfs und seiner Offenheit erscheint, gibt es auch das gerade Gegenteil: So erscheint die Subtilität des »Schwierigen« aus den Notizen kaum zu erahnen. Hier ist das vollendete Werk in der Ausdifferenzierung vor allem seiner Dialoge allen Vorstufen haushoch überlegen und die teleologische Metaphorik einmal – ausnahmsweise – gerechtfertigt. Wie wohl bei keinem zweiten Werk kommt es beim »Schwierigen« ja auf die Nuancen des Gesprächs an, die sich erst im größeren Textzusammenhang entwickeln lassen, daher in den Notizen höchstens vorgebildet sind. Daß es bei Hofmannsthal oft genug anders der Fall ist, sollte der Blick auf »Kaiser und Hexe«, auf das »Bergwerk« und den »Jedermann« zeigen.

II

Daß gleichwohl dem Moment des Fragmentarischen eine »kritische« Kapazität eignet, zeigt sich dort, wo Hofmannsthal weniger als Dichter denn als Leser, als Kritiker von Literatur auftritt. Als zweite Station ist daher die »Kritik des Fragmentarischen« zu untersuchen, die aber bezeichnenderweise wiederum nicht entlang der Grenze von Werk und Fragment verläuft, sondern diese Linie schneidet und somit den Vorwurf des non-finito weniger an Fragment gebliebene Texte richtet als über innerlich unzulängliche, äußerlich abgeschlossene Werke urteilt. Ein Beispiel dafür war die oben zitierte Kritik an Chamissos »Schlemihl«. Nachdem zuerst der Totalitätsanspruch des Fragments sichtbar geworden ist und die Grenze zum sogenannten Werk eingerissen hat, tritt das Fragment nunmehr ins Zeichen einer Destruktion des literarischen Werkes. Aufgabe des dritten Schrittes wird es dagegen dann sein zu zeigen, daß dem Fragment ein für das Kunstwerk existentieller Wert zukommt. Die Verschränkung von Kritik und Anerkennung des Fragments soll im abschließenden vierten Teil unter dem Begriff der fragmentarischen Identität aufgewiesen werden.

Um zeigen zu können, inwiefern nachher das Fragment als Bestandteil des Kunstwerks zu werten ist, muß zuvor die Kritik des Nicht-völlig-Gelungenen dargelegt werden. Beispielhaft wird sie bereits in der

Habilitations-Schrift über Victor Hugo entwickelt, wenn Hofmannsthal über die Figuren in den großen Dramen der 1830er Jahre schreibt:

Könnte sich einer von ihnen jemals umwenden, so müßte er sehen, daß die anderen alle nur von vorne bemalte Figuren sind und nach der Breite keinen Durchschnitt haben; daß es Figuren von Papier sind.³²

Was hier als Vorwurf papierener Flächenhaftigkeit formuliert wird, kehrt auch in Hofmannsthals selbstkritischen Urteilen als Antinomie von flächenhafter Zweidimensionalität und eigentlich anzustrebender Dreidimensionalität wieder, so etwa in seiner Verurteilung von »Kaiser und Hexe« aus dem Jahr 1908, die Kessler überliefert hat. Das Stück sei »blos zweidimensional«, sagte Hofmannsthal, »und ein Stück müsse dreidimensional sein: ihm fehlt sozusagen die Dritte Dimension. [...] Damit das Stück die dritte Dimension bekäme, müsste man die ›Sünde‹ in ein subtiles, höchstpersönliches Schicksal auflösen, oder die Vorgeschichte geben«.³³ Auch der Efrit aus der »Frau ohne Schatten« wird defizitär als »etwas phantomartiges, [...] nur zweidimensional« charakterisiert, das noch nicht Gestalt sei.³⁴ Was bei dieser Kontrastierung des Visuellen und des Plastischen als Maßstab im Hintergrund steht, wird schon in der Hugo-Schrift deutlich, wenn es über seine Figuren weiter heißt: »Eine einzige nach allen Dimensionen »reale« Gestalt, eine Gestalt wie Hamlet, eine Figur wie Götz, müßte, wenn sie in eines dieser Dramen verwickelt würde, durch ihr bloßes Dabeisein die ganze Handlung zersprengen«.³⁵

Es ist die Realität der Bühne, dann aber auch im barocken Sinn der Lebensbühne, die der dritten Dimension Boden gibt. Zweidimensionale, flächenhafte Bühnenwerke versagen sich der theatralischen Präsentation und dienen daher auch selbstkritischer Einsicht. 1916 schreibt Hofmannsthal an Käte Riezler-Liebermann, nachdem sie von einer Sternheim-Komödie (»Das leidende Weib«, nach Klinger) auf der Bühne enttäuscht war, die ihr beim Lesen gefallen hatte:

Ich kann gut verstehen, daß Sie das Stück auf dem Theater enttäuscht hat, ohne daß es darum als Stück weniger gut zu sein braucht, glaube ich. Sternheim ist halb unwillkürlich dem Stil von Klinger und dessen Zeitgenos-

³² GW RA I 286.

³³ Unterwegs mit Hofmannsthal (s. Anm. 17), S. 59.

³⁴ BW Pannwitz 254.

³⁵ GW RA I 286.

sen gefolgt, und dieser Stil hat etwas Flächenhaftes, und diese Stücke, wenn man sie aufs Theater bringt, verlieren mehr als sie gewinnen. (Auch Clavigo gehört zu dieser Art von Stücken) Z.B. die Nebenfiguren, der Bruder Franz und seine Freundin, das ist ganz in der Fläche componiert, ich spürte beim Lesen, daß es geistig reizvoll, aber im dramatischen Sinn wie nicht vorhanden ist. Das sind Dinge, die man schwer ganz klar machen kann, man spürt sie, wenn man selbst Ähnliches versucht hat. Meine eigenen Jugendsachen sind wieder in einer anderen Weise flächenhaft, reine Gedichte, darum gehören sie auch nicht auf die Bühne.³⁶

So schwierig es ist, den hier herangezogenen Vorstellungen der Realität und Lebendigkeit im Unterschied zur unlebendigen Flächenhaftigkeit einen konkreten Sinn zuzuweisen, so eindeutig ist der Bezug zu einem ethischen Bereich, den ich für die Formulierung einer Identität des Fragmentarischen reklamieren möchte. Das flächenhafte Werk versagt durch seine Abstraktheit vor der Dreidimensionalität, die durch ein ethisches Moment ausgewiesen ist. So heißt es 1922 in einem Brief an Carl Jacob Burckhardt:

Alles, was Menschen ohne Herz aufschreiben, sei es noch so wahr und deutlich beobachtet, entbehrt der Tiefe; die Tiefdimension kommt aus dem Herzen.

Die Notizen über Napoleon sind keine bloßen Excerpte; sie schweben im Medium einer tiefen ehrfurchtsvollen Anteilnahme des Gemütes, darum sind sie nicht flächenhaft, sondern sie bilden einen Raum.³⁷

Und noch eindringlicher äußert sich Hofmannsthal 1926 gegenüber Willy Haas über einen Roman von Otto von Taube:

es fehlt wohl dem Ganzen an dem was aus der Fläche in die dritte Dimension führt wie ich mir das Plastische (im Dichterischen) überhaupt nur aus der Gerechtigkeit ableiten kann.³⁸

Der eher handwerklich gemeinte, flächenhafte Begriff des Fragmentarischen bleibt demnach ohne Tiefe, die letztlich nur aus der Plastizität des Lebens und damit einem ethischen Bereich entstammen kann. Das

³⁶ Leonhard M. Fiedler: Eine Molière-Ausgabe von Hofmannsthal und Sternheim. Begegnungen und gemeinsame Pläne. In: HB 4, 1970, S. 262.

³⁷ BW Burckhardt (1991) 100.

³⁸ BW Haas 69.

Plastische ist gegenüber dem Visuellen nicht nur »ein mehr«,³⁹ sondern auch ein Tieferes. Aber es gehört zu den Paradoxien Hofmannsthalschen Weltverständnisses, daß die Dimension der Tiefe wesentlich, wie zu zeigen sein wird, mit einem künstlerischen Begriff des Fragmentarischen zu tun hat, in dem sich Ästhetik und Ethik treffen. Wie sehr indes die dritte Dimension eine Sache des Lebens, die Fläche dagegen unzulänglich bleibt, sei noch an zwei Momenten verdeutlicht. In einem wichtigen Brief an Rudolf Borchardt, zu dem er sogar einen Entwurf niedergeschrieben hat, heißt es Anfang August 1912 über ein vorangegangenes Wiedersehen in Italien:

Alles was man ausgesprochen hat, und gelegentlich noch aussprechen würde, scheint wenig: das eigentliche Erlebnis unausschöpflich – dieses – den Freund so lebendig gefunden zu haben, so vielseitig, allseitig ins Leben eindringend, allseitig vom Leben berührt – die Vorstellung ist dagegen immer unzulänglich, flächenhaft. So sind mir die kleinsten Zwischenäußerungen aus unseren Gesprächen, Reflexe, Seitenblicke auf dies und jenes im Leben, so wert: weil sie jenes Drei-dimensionale verbürgen, das wie in der Kunst so im Leben, Wunder des Wunders ist, das eigentliche Mysterium, wodurch sich schöpferische Natur hervortut.⁴⁰

Und in den Notizen zum »Turm« heißt es einmal über die Figur des Clotald: »Nicht zu kühn. Ihm fehlt die dritte Dimension wodurch erst der Mensch mächtig wird der Dinge. So ist mir selbst da ich nicht handeln durfte alles Schatten u. Traum geworden. (Plastik) Jetzt erst wieder Mensch!«⁴¹

Blieb am Ende der ersten Betrachtung die Grenze zwischen Werk und Fragment so unscharf, daß vorgeschlagen werden kann, auf die strenge Kontrastierung der Begriffe zu verzichten, sie vielmehr nur instrumental zu handhaben, so ist nunmehr die Kritik des Fragmentarischen als ein Defizit letztlich ethischer Tiefe sichtbar geworden. Das flächenhafte Werk, wie etwa »Kaiser und Hexe«, entbehrt dramatisch-theatralischer Realität ebenso wie einer inneren, ethischen Tiefe. Manche Werke, die äußerlich abgeschlossen sind, bleiben flächenhaft, fragmentarisch;

³⁹ SW XXX Roman 165.

⁴⁰ Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt. Unbekannte Briefe, mitgeteilt von Werner Volke. In: JDSG 1964, S. 23.

⁴¹ SW XVI.1 Dramen 14.1 256.

Plastizität wird zu einer Marke, die sowohl ästhetischen wie ethischen Gesichtspunkten genügen muß.

III

Bestand die »Kritik des Fragmentarischen« im Vorwurf einer Defizienz, die dem theatralischen Leben oder der ethischen Dimension nicht genügt, so darf daraus nicht geschlossen werden, daß das Erreichen der dritten Dimension etwas mit bloßer Totalisierung oder Vervollständigung zu tun hätte. Das als flächenhaft kritisierte Fragment unterscheidet sich wesentlich von jenem Werk, das sich aufgrund einer vergleichsweise künstlerischen oder inneren Fragmentarik als lebendig und ethisch verantwortlich erweist. Im dritten Punkt der Erörterung steht daher nicht das Fragment als Defizit, die Fläche gegenüber der Dreidimensionalität im Blick, sondern das Fragment als Existenzform und Möglichkeit des Kunstwerks. Es geht gerade nicht um ein naives Verständnis von Totalität, das schon zu Beginn desavouiert wurde, wenn Hofmannsthal auf die vollständige Publikation eines Textes zugunsten eines seiner Teile verzichtete. Jetzt steht vielmehr die notwendigerweise fragmentarische Struktur des Kunstwerks zur Diskussion, das sozusagen den Schritt aus der Fläche zur Plastik schon geleistet hat.

Fragmentarisierung sei daher kein Vorwurf, keine Kritik im Hinblick auf ein besseres Modell, etwa wie im Vergleich zwischen Victor Hugo und Shakespeare, sondern sie sei als Konturierung, Begrenzung und Formung des ungehemmt fließenden Lebensstromes verdeutlicht. Brennpunktartig hat Hofmannsthal diesen Sachverhalt in sein »Buch der Freunde« versammelt, wenn er dort den Satz von Rudolf Pannwitz aus dessen Kommentaren zu Hofmannsthals Frühwerk⁴² aufnimmt: »Das Lebendige fließt, aber das Fließende ist nicht die Form des Lebens«.⁴³ In diesem Satz scheint mir für die Ästhetik des Fragmentarischen Zentrales ausgesagt. Das Leben ist lebendig nur als verströmendes, als hemmungsloser, unbegrenzter Fluß. Soll es aber in der Kunst dargestellt und interpretiert werden, muß es in einer Form aufgegriffen werden, die sich notwendigerweise von der Formlosigkeit des Lebensflusses unterscheidet. Das Kunstwerk bekommt damit die Aufgabe

⁴² BW Pannwitz 735.

⁴³ GW RA III 269.

zugesprochen, das fließende Leben zu gestalten und als geformtes wiederzugeben, eben in *der Form*, zu der das bloße Leben als lebendig strömendes nicht in der Lage ist. – Welche prekäre Konsequenz damit verknüpft ist, hat Hofmannsthal unmittelbar zuvor zu bedenken gegeben, wenn er den Denkspruch aufstellt: »Die Formen beleben und töten«. Hier ist doch angesprochen, daß die Kunstwerdung des Lebensstromes diesen belebt, indem sie ihm Gestalt und Dauer verleiht, daß sie ihn aber zugleich tötet, mortifiziert, indem sie seine Lebendigkeit begrenzt und um der Form willen anhält. Maurice Blanchot hat in seiner denkwürdigen Abhandlung über »Die Literatur und das Recht auf den Tod« darauf aufmerksam gemacht, daß schon beim frühen Hegel ein entsprechender Gedanke formuliert wird, wenn er sagt: »Der erste Akt, wodurch Adam seine Herrschaft über die Tiere konstituiert hat, ist, daß er ihnen Namen gab, d.h. sie als Seiende vernichtete«.⁴⁴ Mit diesem Gedanken, mit dessen Hilfe man auch Hofmannsthals bedeutenden Beitrag zu einer Poetik des Todes erfassen kann, ist nun ein Angelpunkt seiner Ästhetik des Fragmentarischen bezeichnet. Das wird sofort sichtbar, wenn man die aus dem »Buch der Freunde« angeführten Sätze dahingehend zusammenfaßt, daß das ungehemmte Verströmen des Lebensflusses zwar lebendig, aber gerade dadurch kontraproduktiv, gegenkünstlerisch ist. Produktiv im Sinne der Kunst ist nicht nur, wie die Frühromantiker, namentlich Novalis, wußten, und wie es später Thomas Mann im Licht Schopenhauers verbreitete, künstlerisch produktiv ist nicht gerade allein der Tod, sondern, so Hofmannsthal, das gehemmte Verströmen, die gehemmte Bewegung. Der Begriff der »Hemmung« ist für die Ästhetik Hofmannsthals vielleicht noch nicht genügend beachtet worden. In den Blütenstaub-Fragmenten des Novalis fand Hofmannsthal die Notiz, die er sich für den »Schwierigen« notierte: »Gewisse Hemmungen gleichen den Griffen eines Flötenspielers, der um die Musik hervorzubringen bald diese bald jene Öffnung zuhält«.⁴⁵ Und in »Glauben und Liebe« heißt es bei Novalis: »Wer recht viel Geist hat, den hemmen Schranken und Unterschiede nicht; sie reizen ihn vielmehr«.⁴⁶

⁴⁴ Maurice Blanchot: Die Literatur und das Recht auf den Tod. In: Ders.: Von Kafka zu Kafka. Übersetzt von Elsbeth Dangel. Frankfurt a.M. 1993, S. 31.

⁴⁵ SW XII Dramen 10 203f.

⁴⁶ Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 2. München 1978, S. 293.

Die Hemmung der Lebensbewegung wird für Hofmannsthal zur Voraussetzung seiner Kunstwerdung, oder, so könnte man sagen, das Lebendige könne nur als Fragment, nicht in toto, dargestellt werden. »Mehr oder weniger improvisiert und fragmentarisch ist alles, was wir von uns geben, das ist das Lebendige daran«, schreibt Hofmannsthal 1906 an Hugo Heller.⁴⁷ Shakespeare wird ihm dann Bürge dafür, daß das Dramatische nicht aus bloßer Bewegung bestehen dürfe, sondern aus »gehemmter Bewegung«,⁴⁸ einer Synthese von Treibendem und Beharrendem.⁴⁹ Poetisches Kraftfeld dieser Experimente ist dann, nicht zufällig, das frammento interno des »Andreas«, dessen Titelfigur sich durch den Anblick ihres Spiegelbildes lähmen läßt: »Er ahnt nicht«, heißt es, »wie sehr der wahrhaft Lebende aus Hemmungen Verdunkelungen besteht«.⁵⁰ Die gespaltene Psyche von Maria/Mariquita ist der Schauplatz dieses Konfliktes: Hemmungslosigkeit ist das Wesen von Mariquita, Hemmung als Wesen von Maria festgehalten.⁵¹

Kronzeuge für die Kapitulation vor der Totalität des Lebens, für die Unfähigkeit zur Gestaltung und Formung wird schon für den 17jährigen Hofmannsthal Henri-Frédéric Amiel:

Amiels Versinken in die Unendlichkeit der Ursachen; verwandt damit das willenlose Hinfluten des modernen Menschen in der Empfindung. Demgegenüber Pflicht sich zu beschränken, im Schaffen und Denken mit dem Fragmentarischen sich zu begnügen, auch das Gefühl zu begrenzen. (Hebels Tagebücher im Gegensatz zu Amiels Journal).⁵²

Wenig später verläßt er die Lektüre mit »unsäglicher Sehnsucht nach Begrenztem, nach scharfen Konturen, nach greifbarer, gemeiner Deutlichkeit«.⁵³

Zum dichterischen Bild gerinnt diese Ästhetik des Fragmentarischen in der Gestalt des Fremden, der als Goldschmied im »Kleinen Welttheater« von der steinernen, d. h. unveränderlich fixierten Brücke aus in den immer sich wandelnden Fluß des Lebens hinabblickt, in dem er ver-

⁴⁷ GW RA I 377.

⁴⁸ GW RA II 216.

⁴⁹ GW RA II 217; BW Kessler 252; BW Strauss 655.

⁵⁰ SW XXX Roman 38.

⁵¹ SW XXX Roman 118.

⁵² GW RA III 321.

⁵³ GW RA III 332.

meint, »Geschmeide hingestreut zu sehen«. Es ist aber die schöpferische Gestaltungskraft seiner Phantasie, die dem ungehemmten, amorphen Strom Bilder, Körper, Zeichen zu entnehmen vermag. Der Künstler ist derjenige, der sich konzentrieren, der auswählen kann:

nur ist es viel zu viel, und alles wahr:
eins muss empor, die anderen zerfliessen.
Gebildet hab ich erst, wenn ich's vermocht
vom grossen Schwall das eine abzuschliessen.

In einem Leibe muss es mir gelingen
das Unaussprechlich-reiche auszudrücken,
das selige In-sich-geschlossen-sein:
Ein-Wesen ist's, woran wir uns entzücken!⁵⁴

Auch die von Carlpeter Braegger beleuchtete Kategorie des Dürerschen *Herausreißen* ist in diesem Zusammenhang zu sehen, wenn Hofmannsthal notiert: »Das Schöne *Herauszureißen* aus der Natur«.⁵⁵ Die notwendige Fragmentarisierung des Lebens als Gesetz seiner poetischen Darstellbarkeit: Diesen Gedanken, in dem sich Hofmannsthals Ästhetik des Fragmentarischen bezeugt, hat er explizit in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1911 ausgeführt:

Wir sind überall, immerfort gehemmt und immerfort kommen wir über Hemmungen hinweg. Sie gehören mit zu unseren fruchtbarsten Lebensbedingungen. S'ingénier pour les vaincre. Das Meer trennend, aber verbindend. Der Berg dräuend, aber kräftigend. Überall der partielle Tod die Wurzel des Lebens. Aus Hindernissen Belebung.⁵⁶

Hier öffnet sich die Poetik des Fragments für eine Ethik fragmentarischer Identität, für den partiellen Tod als Impuls des Lebens. Dabei ist an Goethes Sonett vom Mächtigen Überraschen zu denken, wo Wirbelwind und Felssmasse das Herabströmen des Flusses aufhalten:

Die Welle sprüht, und staunt zurück und weicht,
Und schwillet bergen, sich immer selbst zu trinken;
Gehemmt ist nun zum Vater hin das Streben.

⁵⁴ SW III Dramen 1 140.

⁵⁵ GW RA III 613; vgl. Carlpeter Braegger: Das Visuelle und das Plastische. Hugo von Hofmannsthal und die bildende Kunst. Bern und München 1979, S. 103ff.

⁵⁶ GW RA III 509.

Sie schwankt und ruht, zum See zurückgedeichert;
Gestirne, spiegelnd sich, beschaun das Blinken
Des Wellenschlags am Fels, ein neues Leben.⁵⁷

Ein spätes und besonders schmerzliches Versagen vor der produktiven Fragmentarisierung der Lebenstotalität bezeugt sich in Hofmannsthals Versuch, das Andenken Eberhard von Bodenhausens, seines besten Freundes, zu gestalten. In Briefen aus dem letzten Jahr, 1929, an Ottone Degenfeld und Rudolf Borchardt, klagt er über sein Unvermögen, hier »vom grossen Schwall das eine abzuschließen«. »Es fehlt«, schreibt er, »an allem was Farbe, an allem was Contur gibt. Da ist keine Anekdoten, kein prägnanter Zug, keine Sonderbarkeit; kein Gelingen nach außen, kein Höhepunkt, keine Entscheidungen. Alles rund, ohne Contur; alles ausweichend dem Erfolg, dem Erreichen – und darin so ergreifend; und vorbildlich. Aber wie das wiedergeben?«⁵⁸ Das Ergebnis dieser Irritation ist ein unausweichliches Paradoxon: Die Unfähigkeit, das Runde und Ganze des Lebens zu formen, zu fragmentarisieren und zu begrenzen, schlägt sich in einer Reihe von Aufzeichnungen, von – Fragmenten nieder.⁵⁹ Anders gewendet, wird hier das Fragmentarische zur Struktur des Werkes, so daß auch von dieser Richtung die Entgegensetzung von Fragment und Werk sich als revisionsbedürftig erweist. Die vielberufene formidable Einheit des Werkes⁶⁰ besteht nicht zuletzt darin, daß Texte nur in *statu nascendi* möglich sind, mit fließenden Übergängen und untergründigen Verbindungen.

Mit das Erstaunlichste ist dabei vielleicht, wie früh bei Hofmannsthal auch dieses Bewußtsein von der Notwendigkeit des Fragmentarischen einsetzt. Eine beiläufige, überdies gestrichene Notiz, publiziert im Nachlaßband der Gedichte, gibt bereits 1892 das Verhältnis zwischen Totalität und Darstellung zu bedenken:

Welt = Totalität der einander kreuzenden Ideen das beste, eigenste lässt sich nicht geben, hat keinen Namen, gerade Gegenwart ist öd. Schale nothwendig, Erinnerung, Zusammenfassung, Antithese, Kunstwerk schön.⁶¹

⁵⁷ Goethe: Weimarer Ausgabe, I.2, S. 3. Ich folge hier einem Hinweis von Friederike Mayer.

⁵⁸ BW Degenfeld (1986) 513; BW Borchardt 199f.

⁵⁹ GW RA III 155-169.

⁶⁰ GW RA III 620.

⁶¹ SW II Gedichte 2 315.

Und noch ein Jahr früher begegnet in den Tagebuchaufzeichnungen unter der allerdings schillernden Überschrift »Berufsdilettantismus« die Formulierung, »jedes Gewordene, Feste [sei] Lüge«. Und weiter:

Das Halbe, Fragmentarische aber, ist eigentlich menschliches Gebiet: Beruf, Gesinnung, Neigung, Gewohnheit, Eigenart, Geschmack, ja Kultur und Epoche, alles dies macht uns einseitig und beschränkt uns in gewissem Sinne, aber diese Beschränkung ist uns wohltätig.⁶²

Man könnte also von einem Humanismus der Fragmentarik sprechen, aber auch von einer Ästhetik der Begrenzung und einer Ethik des Fragments, die Hofmannsthal im Widerspruch zu einer Figur wie Amiel entwickelt hat. Die Pflicht, sich »im Schaffen und Denken mit dem Fragmentarischen zu begnügen«, mündet in eine Konzeption, die man als die *Identität* des Fragments bezeichnen kann. Ihr soll die vierte und letzte Betrachtung gewidmet sein.

IV

Daß bei Hofmannsthal die Ästhetik des Fragmentarischen wohl nur in Verbindung mit einer Ethik des Fragments zu beschreiben ist, hängt damit zusammen, daß zwar das Kunstwerk gegenüber der Rundung und Ganzheit des Lebens sich notwendigerweise bruchstückhaft ausnimmt, zugleich aber die vermeintliche Totalität des Lebens in einer anderen, existentiellen Perspektive sich als eine zutiefst endliche Totalität ausweist. Mit anderen Worten: Das Verhältnis zwischen der Ästhetik des Fragmentarischen und der Komplexität der Lebenswelt wird noch einmal überformt durch das Verhältnis zwischen der Begrenztheit des Lebens und dem unerreichbaren Ideal einer Unendlichkeit. Kein Gedanke, so wird man wohl sagen dürfen, habe Hofmannsthal von Anfang an mehr beschäftigt als der Gedanke der Zeitlichkeit, der Vergänglichkeit und des Todes. Schon 1893 heißt es im Tagebuch: »Der tragische Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden«.⁶³ Der Tod erscheint auch im Frühwerk nicht nur als eine ethisch-moralische Größe, als memento mori, sondern zugleich als ästhetischer Impuls. Wie durch hohe, schlanke Gitter bleiben die *Tizian*jünger von der Erfahrung

⁶² GW RA III 321f.

⁶³ GW RA III 359.

ihres Meisters ausgeschlossen, der noch dem Tod die Begegnung mit dem großen Pan abtrotzt und aus dem Todesaugenblick eine lebendige Schöpfungsphantasie zu entwickeln vermag: »Indes er so dem Leben Leben gab, / Spach er mit Ruhe viel von seinem Grab«.⁶⁴ Während die Jünger das Leben »haben und doch sein vergessen!«, entgleitet es Tizian zunehmend, indem er sich seiner umso konzentrierter erinnert.

Eine Schlüsselszene von Hofmannsthals paradoxer Poetik des Todes, die man füglich als eine Identität des Fragments beschreiben kann, ist dann das Ende des Dramoletts »Der Tor und der Tod« von 1893. Die Gestalt des Todes fungiert hier in einer bezeichnenden Doppelrolle, zunächst als jener unwillkommne Gast, der ein Leben, das sich selbst als ungelebt und unvollständig begreift, frühzeitig abbricht, sodann aber auch als Regisseur und Künstler, als Geiger und Tänzer, der den Sterbenden zwingt, nunmehr das Leben zu ehren.⁶⁵ Im Moment des Todes wird Claudio in gut platonischer Tradition Erkenntnis ungeteilt zu eigen. Der Tod, der das Leben begrenzt, kann es zugleich komprimieren und es, wie der Goldschmied des »Kleinen Welttheaters«, dadurch bilden, daß er vom großen Schwall das eine, vom leeren Leben die erfüllte letzte Stunde, abschließt. Claudio anerkennt denn auch die durch und durch künstlerische Qualität des Todes. »In eine Stunde kannst du Leben pressen, / Mehr als das ganze Leben konnte halten«.⁶⁶

Später, in »Ad me ipsum«, legt sich Hofmannsthal selbst über diese Zusammenhänge Rechenschaft ab, wenn er »das Ich der Sterbenden« mit der »présence de l'univers«⁶⁷ verknüpft und den »Aspekt der letzten Stunde als Steigerung« versteht.⁶⁸ Die Gebrochenheit des Lebens wird hier mit seiner Unendlichkeit verquickt, Fragment und Totalität auf eine faszinierende Weise aneinander verwiesen. Ein weiterer Kronzeuge dieser Erfahrung ist dann natürlich Claudios jüngerer Bruder, »Jedermann«, der aus der Einsicht in die Endlichkeit: »Hie wird kein zweites Mal gelebt!«⁶⁹ den Wert der Einmaligkeit erkennen kann. Der Tod soll hier nicht nur der Bote sein, »dessen Nähe schöner und erhabener

⁶⁴ SW III Dramen 1 50f.

⁶⁵ SW III Dramen 1 73.

⁶⁶ SW III Dramen 1 79.

⁶⁷ GW RA II 38; RA III 613.

⁶⁸ GW RA III 614.

⁶⁹ SW IX Dramen 7 84.

macht«,⁷⁰ sondern er ist auch der dionysische »Gärtner der weiß wie die Wohlgerüche gemischt werden müssen«.⁷¹ 1925 hat Hofmannsthal den Literaturhistoriker Walther Brecht wissen lassen, daß seinen Figuren nichts zustößt, »als daß sie sich ihrem Tod entgegen enthüllen«.⁷²

Den prekären Versuch, einen erhöhten Zustand, wie er ihn im Frühwerk vorgeführt hat, »durch Supposition des quasi-Gestorbenseins« zu wahren, hat Hofmannsthal in »Ad me ipsum« problematisiert. Beispielhaft stellt er »Das kleine Welttheater« zwischen die Bemühung um »Totalität« einerseits, die er aber als Nachteil wertet, und die Schwierigkeit, »demgegenüber [...] zum einzelnen durchzudringen«.⁷³ Dennoch scheint mir mit der Formel von der Supposition des Quasi-Gestorbenseins ein Angelpunkt beschrieben, um den sich die Identität des Fragments bewegt. Das zeigt das fragmentarische »Gespräch zwischen einem jungen Europäer und einem japanischen Edelmann« von 1902: »Jeder Mensch«, heißt es da, »muss seine wirkliche Welt finden diese liegt noch tiefer als die Stimmungen Ein Weg sie zu finden, ist wenn man schon einmal gestorben ist«.⁷⁴ – Auch das zentrale Gespräch des »Schwierigen« ist ein solcher Austausch von Erfahrungen des quasi-Gestorbenseins, wenn Hans Karl das dreißigsekündige Verschütten »vis à vis dem Tod«⁷⁵ »nach innen« als ein anderes Maß erlebt hat: »Für mich war's eine ganze Lebenszeit, die ich gelebt hab'«.⁷⁶ Auch für Helene Altenwyl »ist ja der Moment gar nicht da«, sondern die brennenden Lampen sieht sie in sich »schon ausgelöscht«.⁷⁷

Im »Turm«-Trauerspiel wird die Identität des Fragments dann zum Zeugnis der Erkenntnis, wenn Sigismund vor seinem Tod sagt: »Ihr sehet nicht wie die Welt ist. Nur ich, weil ich schon einmal tot war«.⁷⁸ Eine Vorstufe des 5. Aktes sieht denn auch den Auftritt jenes »Volks der

⁷⁰ SW IX Dramen 7 33.

⁷¹ SW IX Dramen 7 146.

⁷² JdFDH 1930, S. 342.

⁷³ GW RA III 605.

⁷⁴ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe 42.

⁷⁵ SW XII Dramen 10 18.

⁷⁶ SW XII Dramen 10 102.

⁷⁷ SW XII Dramen 10 100.

⁷⁸ SW XVI.1 Dramen 14.1 135.

Todten« vor, das von sich sagen kann, sie seien die, »die den Tod einbezogen haben und ihn nicht fürchten«.⁷⁹

Meister Eckart, Novalis und Kierkegaard scheinen mir die drei Autoren zu sein, denen Hofmannsthal mit der so beschriebenen Identität des Fragments am nächsten steht. In der Ausgabe von Eckarts »Mystischen Schriften«, die Gustav Landauer 1903 herausgegeben hat, fand Hofmannsthal den nur auf den ersten Blick kryptischen Satz: »Es ist niemand Gottes voll als wer im Grunde tot ist«.⁸⁰ Und bei Novalis las er im zweiten Teil des »Ofterdingen«-Fragments auf die Frage: »Warst du schon einmal gestorben?« die entwaffnende Antwort: »Wie könnt' ich denn leben?«⁸¹ Und schließlich ist es Kierkegaard, der mit der Kategorie des Sich selbst Wählens nicht nur die ethische Basis des »Schwierigen« geschaffen hat, sondern auch mit dem Gedanken vom Vorlaufen in den je eigenen Tod das wahre und wirklich gelebte Leben ermöglichen will.

Bildet die Fragmentarisierung der Lebenstotalität die Basis der »Ästhetik des Fragmentarischen«, so ist die Einsicht in die endliche, wie auch immer fragmentarische Verfassung des Lebens die Basis einer fragmentarischen »Identität«, die Hofmannsthal in einem seiner wertvollsten Fragmente, dem »Sohn des Geisterkönigs«, zu gestalten unternommen hat. Es ist der 1916 begonnene, ehrgeizige Versuch, eine Adaption von Ferdinand Raimunds »Diamant des Geisterkönigs« in die Höhe barocken Welttheaters zu heben. Die Anklänge an »Faust II« sind dabei nicht zu überhören. Der »Sohn des Geisterkönigs« ist eine Parallelaktion zur »Frau ohne Schatten«, wenn der unsterbliche Geisterkönig Longimanus im leidgeprüften Erdendasein seines Sohnes noch einmal der geliebten Menschlichkeit teilhaftig werden will. Er lässt sich, um den Zusatz Büchnerscher Langeweile gegenüber Raimund noch vertieft, seinem Diener gegenüber so vernehmen:

⁷⁹ SW XVI.1 Dramen 14.1 407.

⁸⁰ Meister Eckarts mystische Schriften. In unsere Sprache übertragen von Gustav Landauer. Berlin 1903, S. 219.

⁸¹ Novalis (s. Anm. 46), Bd. 1, S. 373.

Schafskopf! kann unsreiner sterben! ist es nicht das prae, was sie vor uns voraushaben, dass sie sich ihr Stückerl Ewigkeit mit einer hinten vorgehaltenen Grablaterne farbig durchleuchten können – wenn ich hätt sterben können dann lebet ich ja noch!⁸²

Mit diesem wohl über Landauer vermittelten Brentanozitat⁸³ promoviert Hofmannsthal den Geisterkönig-Stoff nicht nur »ins ganz Grosse, Faustische«, wie er an Pannwitz schreibt,⁸⁴ sondern macht das leider Fragment gebliebene Werk zum Triumph des Fragmentarischen, zur Allegorie des Humanen, um hier die Selbstcharakteristik der »Frau ohne Schatten« abzuwandeln.

»Das Halbe, Fragmentarische aber, ist eigentlich menschliches Gebiet«, hatte der 17jährige geschrieben. Die Darstellung dieser Identität des Fragmentarischen ist das übergreifende Thema in der Dichtung Hofmannsthals, in Werken wie in Fragmenten wohl gleichermaßen. Daß aber das Fragment in einer expliziten Weise *Thema* wird, macht Hofmannsthal zu einem modernen Dichter höchsten Anspruchs. Hier ist eine Verwandtschaft mit der »Ästhetik der Abdankung«, die Fernando Pessoa skizziert hat, nicht zu übersehen:

Es siegt nur, wer niemals sein Ziel erreicht. Es ist nur stark, wer immer den Mut verliert. Das beste und purpurste ist es abzudanken. Das höchste Imperium ist das des Kaisers, der abdankt von jedem normalen Leben, von den anderen Menschen, auf dem die Sorge um die Überlegenheit nicht wie eine Last von Juwelen drückt.⁸⁵

Auch die postmoderne zeitgenössische Situation eines ethisch indifferent scheinenden Spiels der Zeichen ist in die Diskussion um die Ethik des Erzählens, des Lesens, um die Ethik der Gabe und den Zusammenhang von Gewalt und Gerechtigkeit eingetreten. Die Identität des Fragments könnte als Antwortversuch auf den Verlust eines gesamtgesellschaftlichen Paradigmas gelesen werden. Sie trägt dem Bewußtsein von der zerbrechlichen Einrichtung der Welt und ihrer Bewohner mit Texten Rechnung, die sich innerlich und äußerlich als Fragmente kundtun.

⁸² SW XXI Dramen 19 94.

⁸³ Vgl. HB 19/20, S. 68, und SW XXI Dramen 19 301.

⁸⁴ BW Pannwitz 180.

⁸⁵ Fernando Pessoa: Dokumente zur Person und ausgewählte Briefe. Aus dem Portugiesischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Georg Rudolf Lind. Zürich 1988, S. 23.

Identität scheint in ihnen nicht unversehrt, sondern als gezeichnet von Schmerz, Vergänglichkeit und Tod. Das Leben Cladios ist nur ein »Chaos toter Sachen«, das unfruchtbar geblieben ist, »ohn' Sinn, ohn' Glück, ohn' Schmerz, ohn' Lieb, ohn' Haß!«⁸⁶ Es ist aber die Erfahrung des Schmerzes, der Verletzung, der Zeichnung von Körper und Seele, die das Leben der Mutter, des verlassenen Mädchens und des ermordeten Freundes sinnvoll gemacht hat, während Claudio keinem etwas war und keiner ihm. Wer, wie Claudio, nie »von wahrem Schmerz durchschüttert« war,⁸⁷ hat die »wahre Einführung ins Dasein« versäumt, wie in der Habilitationsschrift über Hugo der Schmerz bezeichnet wird.⁸⁸ Auch der Kaiser des großen Märchens muß erfahren, daß »Verwirrungen nötig [sind] und die Scham und die Beschmutzung«,⁸⁹ bis der Knoten des Herzens gelöst werden kann. »Es sei alles zu erreichen«, heißt es, »aber durch den Tod«.⁹⁰ Von daher wird verständlich, welchen Anstoß Hofmannsthal von Büchners Wort auf dem Totenbett empfing, so daß er es ins »Buch der Freunde« aufnahm: »Wir haben nicht zu viel, wir haben ihrer zu wenig, denn durch den Schmerz gehen wir zu Gott ein. Wir sind Tod, Staub und Asche – wie dürfen wir klagen?«⁹¹

Es ist die Zeichnung durch den Schmerz, die das Werk Hofmannsthals zum Ort jener Verletzung und jenes Bruches macht, von denen der Vierzeiler »Inschrift« vieldeutiges Zeugnis ablegt:

Entzieh Dich nicht dem einzigen Geschäfte!
Vor dem Dich schaudert, dieses ist das Deine:
Nicht anders sagt das Leben was es meine,
Und schnell verwirft das Chaos Deine Kräfte.⁹²

Von Hofmannsthal in keine Gedichtsammlung aufgenommen, aber immer wieder wie eine anonyme Textintarsie im späteren Werk zitiert, weist »Inschrift« die Existenz des Menschen als Ort einer schaudernden Einschreibung aus, als Verletzung und Schriftzug, der das Dasein zeichnet. Hofmannsthal greift das Diktum von Alexander Herzen auf:

⁸⁶ SW III Dramen 1 73.

⁸⁷ SW III Dramen 1 65.

⁸⁸ GW RA I 287.

⁸⁹ SW XXVIII Erzählungen 1 308.

⁹⁰ SW XXVIII Erzählungen 1 305.

⁹¹ GW RA III 256.

⁹² SW I Gedichte 1 67.

»wir sind nicht die Ärzte, wir sind der Schmerz«.⁹³ Nicht zur Gänze zu verstehen, sondern als Fragment wird Sinn, auch der Sinn des Lebens, lesbar: »Das Halbe, Fragmentarische aber, ist eigentlich menschliches Gebiet«.

⁹³ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe 438.