

Elsbeth Dangel

»Sieh, ich stehe!« Blick und Bewegung der Geschlechter
in Hofmannsthals »Der Kaiser und die Hexe«
und Maeterlincks »Pelléas et Mélisande«

In ihren Memoiren »Mein Leben« schreibt Alma Mahler-Werfel über ihren ersten Mann Gustav Mahler:

Er war ein Zölibatär und fürchtete das Weib. Seine Angst, ›heruntergezogen‹ zu werden, war grenzenlos, und so mied er das Leben ... also das Weibliche.¹

In diesem Satz spiegeln sich die im Wien der Jahrhundertwende zirkulierenden Weiblichkeitstheorien. Da ist die große magische Chiffre der Zeit: das Leben, als eine untere, gefährliche Macht, der man erliegen kann. Da ist ferner der Dualismus, dessen vielfältige Varianten das Denken der Zeit bestimmen: Geist und Leben, Sittlichkeit und Sinnlichkeit, Über-Ich und Es sind die Antipoden, in denen die Jahrhundertwende die überkommenen Prinzipien der Moral und den kulturellen Bestand der Tradition den natürlichen, triebhaften Kräften des Lebendigen entgegengesetzt. Da werden schließlich diese Antipoden in einer räumlichen Opposition angeordnet und in einer simplen Gleichung auf die Geschlechter verteilt.² Man könnte meinen, Almas Urteil über Mahler sei inspiriert von Otto Weiningers »Geschlecht und Charakter« von 1903, besonders von dessen Vorstellung, daß das Leben den Mann von seiner Pflicht, von der Befolgung des kategorischen Imperativs abhalten könne und daß dieses Leben im Weiblichen inkarniert sei; dieses führt nach Weininger ein seelenloses, rein triebhaftes Dasein und zieht den Mann herunter, sofern er nicht zölibatär – in Weiningers Terminologie »keusch« – lebt.³ Genau dieselbe Raummetaphorik ver-

¹ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*. Frankfurt a.M. 1963, S. 40.

² Mit dieser Zuordnung wendet Alma Mahler-Werfel ein binäres Denkmodell an, das Hélène Cixous später als »partriarchalisches, binäres Denken« charakterisiert hat, wodurch im patriarchalischen Wertsystem feste Oppositionen auf die beiden Geschlechter verteilt werden. Die Raummetaphorik, die das ›heruntergezogen‹ impliziert, verweist zudem auf die negative Wertung, die das Weibliche in diesen Oppositionspaaren erfährt. Vgl. Hélène Cixous, *La jeune Née*. Paris 1975, S. 115.

³ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. München 1980 (Nachdruck der Erstausgabe von 1903), bes. S. 239ff.

wendet etwa August Strindberg in seiner emphatischen Zustimmung zu Weininger:

Ich war auf dem Wege aufwärts, aber ein Weib hat mich niedergezogen ...
Doch ich lebte weiter, weil ich zu finden glaubte, daß unsere Verbindung mit
dem Erdgeist Weib ein Opfer war [...].⁴

Es ist indessen gar nicht nötig, für Almas Satz eine direkte Quelle zu finden, die zudem wenig ihrem Geschmack entsprochen hätte. Ihre These ließe sich bei beliebig vielen männlichen Theoretikern und Literaten nachweisen; die Opposition von Oben und Unten durchzieht die Literatur der Jahrhundertwende, in der die Stimmen, die sich zur Weiblichkeit äußern, so zahlreich sind wie zuvor nur in der Frühromantik. Bei Schnitzler etwa, mit dem Alma befreundet war, konnte sie lesen, die Frauen seien »mit den Urelementen verwandter als die Männer«, sie seien »den Urgründen des Lebens, dort wo Wunsch und Erfüllung eines sind, näher.«⁵ Maurice Maeterlinck befindet in »Le trésor des humbles« (1896, dt. »Der Schatz der Armen«, 1898) die Frauen hätten noch »Beziehungen zu den Urgewalten«, die den Männern versagt seien.⁶ Die Häufung der Vorsilbe »Ur« in den genannten Beispielen lässt eine Weininger entgegengesetzte Wertehierarchie der räumlichen Opposition vermuten. Genau diese Umdeutung nahm Karl Kraus mit Weiningers Argumenten vor, die ja die lebens- und frauenverachtende Pflicht zum Telos hatten. Der berühmte Satz Weiningers: »Das Weib ist fortwährend, der Mann nur intermittierend sexuell«⁷ wurde von Kraus als Beitrag zur Befreiung der Frau von allem »ethischen Ballast« gefeiert.⁸

Ob nun positiv oder negativ gewertet wird: in der Literatur der Jahrhundertwende hat die Männerphantasie der sinnlichen, mit den

⁴ August Strindberg zit. nach ebd., S. 650.

⁵ Arthur Schnitzler, Der tote Gabriel und Das Tagebuch der Redegonda. In: Ders., Die Erzählenden Schriften, Bd. I. Frankfurt a.M. 1970, S. 974 und 989.

⁶ Maurice Maeterlinck, *Le trésor des humbles*. Paris 1901, S. 91f.: »Est-ce pour cette raison qu'elles ont toutes, avec les puissances primitives, des rapport qui nous sont interdits?« (Deutsch: *Der Schatz der Armen*. Jena 1906, S. 45).

⁷ Weininger (Anm. 3), S. 115.

⁸ Zur Reaktion von Karl Kraus auf Weiningers Buch siehe Nike Wagner, Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt a. M. 1982, bes. S. 153ff.

unteren Regionen in geheimer Korrespondenz stehenden Frau, die geradezu das Leben selbst verkörpert, eine erstaunliche Konjunktur.⁹

Wenn indessen der Frau derart ein Sinnlichkeits- und Vitalitätsvorsprung zugedacht wird, so hat das beunruhigende Konsequenzen. Zum einen steht ihre Bereitschaft, sich in die kulturellen und sittlichen Ordnungen einzufügen, in Frage, zum anderen bedeutet ihre versteckte und unauslotbare Vitalität eine Herausforderung für den männlichen Eroberungsdrang. Frauen werden zu den anziehenden und bedrohlichen Geheimsträgerinnen schlechthin, das Wesen der Weiblichkeit, das Klassiker und Romantiker zu bestimmen suchten, wird in der Jahrhundertwende zum »Rätsel der Weiblichkeit« umformuliert. Sogar so nüchterne Wissenschaftler wie Sigmund Freud schließen sich in ihrer Hilflosigkeit, über die weibliche Sexualität eine Aussage zu machen, die über die bloß negative Mangeldefinition hinausgeht, diesen Formulierungen an.¹⁰ Ja, gerade Freud hat dieses »Rätsel der Weiblichkeit«¹¹ mit Metaphern und Vergleichen umgeben, die der literarischen Rede über die Weiblichkeit um nichts nachstehen. Wenn er das Geschlechtsleben des erwachsenen Weibes einen »dark continent für die Psychologie«¹² nennt, so mischt er in dieser Metapher die von allen Kulturordnungen unberührte Exotik mit dem Reiz des Unerforschten, das zumindest auf der Landkarte unten angesiedelt ist. Mehr noch frappiert Freuds Vergleich der präödipalen Vorzeit der weiblichen Sexualität mit der »Aufdeckung der minoisch-mykenischen Kultur hinter der griechischen«.¹³ Er evoziert die Korrektur des klassischen Griechenbildes durch Nietzsches Kritik und seine Wiederentdeckung des vorklassischen Dionysoskultes und fügt damit der räumlichen Metaphorik eine zeitliche hinzu. Freuds Vergleich identifiziert die weibliche Sexualität mit der archaischen Vorzeit, die für die Jahrhundertwende paradigmatischen

⁹ Zum Frauenbild der Jahrhundertwende vgl. Nike Wagner, Geist und Geschlecht. (Anm. 8). Irmgard Roebling (Hg.), Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler 1989 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft 14). Carola Hilmes, Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990.

¹⁰ Zu Freuds Weiblichkeitstheorien vgl. ausführlich die Arbeit von Renate Schlesier, Konstruktionen der Weiblichkeit bei Freud. Frankfurt 1981.

¹¹ Sigmund Freud, Die Weiblichkeit. Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a.M. 1969ff. Bd. I, S. 545.

¹² Freud, Die Frage der Laienanalyse. StA Ergänzungsband, S. 303.

¹³ Freud, Über die weibliche Sexualität. StA Bd. V, S. 276.

Charakter hat, wie etwa Hofmannsthals Bearbeitung des Elektra-Stoffes zeigt. Dadurch erfährt sie eine ungeheure Aufwertung gegenüber dem männlichen Sexualleben, denn diesem verbleibt in dieser Metaphorik das zum Bildungsgut verkommene klassische Zeitalter, das der Zeit nur noch »verteufelt human« erschien.¹⁴ An diesem Punkt setzt die Literatur der Zeit ein. Sie bricht auf, den »dark continent« der Frauenpsyche zu erobern, die mykenisch-minoische Kultur der weiblichen Sexualität hinter der griechischen der Männer zu entdecken, und sie tut dies mit dem gleichen überschließenden Elan, mit dem die Machthaber und Wissenschaftler der Zeit die gesamte noch unbekannte Erde ausmessen und verteilen und die verborgenen Zeugnisse der Geschichte aufdecken wollen. Die Frau, die die Psychoanalyse ratlos behandelt, ist das unentdeckte Land, dem die Projektionen der männlichen Schriftsteller auf der Spur sind, mit dem sie ihre männlichen Figuren Erfahrungen machen lassen, die vom Dilemma einer unauflöslichen Ambivalenz gezeichnet sind. Denn wie die historischen Eroberungszüge in den »dark continent« bergen auch die literarischen zu den im Weiblichen inkarnierten »Urgründen des Lebens« unbekannte Gefahren, und »das weite Land« der Seele der Frau läßt sich nicht kolonialisieren. Die Literatur reflektiert aber auch, was diesem als vital und sinnlich phantasierten Weiblichen in der Konfrontation mit der männlichen sitzlichen Ordnung geschieht. Die vielen Frauenleichen, über welche sich der Vorhang oder der Buchdeckel schließt, zeugen davon, daß sich das Geheimnis nicht lüften läßt ohne die Zerstörung des Objekts, daß der Besitz des Erjagten erst durch den Tod definitiv gesichert ist. Für die Frauen ist in der kulturellen Ordnung kein Raum vorgesehen; wo die Unterwerfung und Integration mißlingt, droht ihr Ausschluß und Vernichtung.¹⁵ Insofern die Literatur

¹⁴ Goethe an Schiller über »Iphigenie« am 19. Januar 1802. In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Hg. von Emil Staiger. Frankfurt a. M. 1966, S. 929. Goethes Urteil wird von Hofmannsthal in seiner Aufzeichnung zur »Elektra« zitiert: »Als Stil schwebte mir vor, etwas Gegensätzliches zur »Iphigenie« zu machen, etwas worauf das Wort nicht passe: >dieses gräcisierende Produkt erschien mir beim erneuten Lesen verteufelt human< (Goethe an Schiller).« GW RA III, S. 452. In »Szenische Vorschriften zu »Elektra« möchte Hofmannsthal ausdrücklich »alle jene antikisierende Banalität« vermieden wissen und empfiehlt stattdessen für das Bühnenbild »jenen Anblick, welcher die großen Häuser im Orient so geheimnisvoll und unheimlich macht«. GW D II, S. 240.

¹⁵ Zu den vielen Frauenleichen in der Literatur vgl. u.a. Inge Stephan, »Bilder und immer wieder Bilder ...«. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Litera-

der Zeit die Frau zur Repräsentantin des unreglementierten Lebens macht, zeichnen sich ihr gegenüber zwei Verhaltensweisen der männlichen Protagonisten ab: einmal der Versuch, das in ihr Bild projizierte Bedrohliche durch Ausschluß und Zerstörung zu überwinden, wie es Hofmannsthals »Der Kaiser und die Hexe« darstellt, zum andern das Bestreben, dem Faszinosum auf den Grund zu gehen, des Geheimnisses habhaft zu werden, wie es Maeterlincks »Pelléas et Mélisande« gestaltet. Beide Dramen haben das männliche Verhalten der Frau gegenüber zum Thema, beide bleiben, obwohl jeweils eine Frau darin spricht und agiert, Selbstdokumentationen der Männer. In die in beiden Dramen maßgebende Metaphorik der Jagd lassen sich die Bewegungen zwischen den Geschlechtern so übersetzen: die Frau wird zum einen gejagt, um verstoßen zu werden, sie wird zum andern gejagt, um als Beute eingefangen zu werden. Beide Jagdformen enden tödlich für die Frauen.

I

Der Ausschluß oder – positiv gesehen – die Überwindung des Bedrohlichen der Frau findet in Hofmannsthals »Der Kaiser und die Hexe« von 1897 statt.

Zunächst einige Bemerkungen zur Forschungslage: Hofmannsthals kostbares, ganz in Grün, Gold und Purpur getauchtes Jugendstück ist höchst vielschichtig und hat ganz verschiedene Interpretationen erfahren. Die Forschung hat es häufig – gemäß Hofmannsthals eigenen Worten – als »Analyse der dichterischen Existenz« verstanden.¹⁶ Danach habe der Kaiser gegen die »Wort-magie« gefehlt im Versuch, die »magische Herrschaft über das Wort das Bild das Zeichen [...] aus der Prae-existenz in die Existenz« hinübernehmen zu wollen.¹⁷ Die Hexe – so Hofmannsthals eigene Deutungsanweisung – versinnbildliche diesen »zweideutigen und schrecklichen Zwischenzustand«¹⁸, aus

tur. In: Inge Stephan und Sigrid Weigel, Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. (Argument Sonderband 96). Berlin 1983.

¹⁶ Hugo von Hofmannsthal, Ad me ipsum. In: GW RA III, S. 608. Forschungsansätze, die den Hofmannsthalschen Deutungsansatz übernehmen, sind z. B. Peter Michelser, Zu Hugo von Hofmannsthals »Der Kaiser und die Hexe«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 83, 1963, S. 113-131, besonders S. 114 ff., ferner Karl Pestalozzi, Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal. Zürich 1958, S. 104 ff.

¹⁷ Ebd., S. 601.

¹⁸ Ebd., S. 602.

dem sich der Kaiser ins »wahre Leben« (505)¹⁹ hinüberrettet. Hofmannsthals lebenslange theoretische Auseinandersetzung mit dem Drama läßt bereits erkennen, daß diese Auslegung dem Stück nur unzulänglich gerecht wird. »Ein qual- und geheimnisvoller innerer Zustand ist diesem Gedicht mehr anvertraut als in ihm ausgesprochen« notiert er später²⁰ und spricht in einem Brief vom Schlußel zum Geheimnis des Stückes, der nicht völlig in das Schloß passe und es nicht sperre.²¹ Auch bei den meisten Interpreten bleibt ein Unbehagen gegenüber der von Hofmannthal gewiesenen Deutungsperspektive, die die Sprachthematik ins Zentrum stellt, bestehen.²² Das mag damit zusammenhängen, daß in ihr die Gestalten von Kaiser und Hexe rein allegorisch verstanden werden müssen, daß aber die dramatische Ausführung der erotisch-psychologischen Beziehung mit dieser allegorischen Bedeutung nicht immer zusammenstimmt.

Hofmannthal hat einer Deutung, die diese erotische Bildlichkeit beim Wort nimmt, mit dem Hinweis gewehrt, daß sich die »Verbindung des Kaisers mit der Hexe nicht im gemein Sinnlichen erschöpfen« könne.²³ Wenn aber der von ihm bestimmte Interpretationsschlüssel das Schloß des Stücks nicht sperren kann, so müssen andere, der Autorintention zuwiderlaufende, schlüssige Lesarten gesucht werden, die von der bildlichen und sprachlichen Gestaltung des Textes und nicht nur von deren möglicher Bedeutung ausgehen. Die Beziehung des Kaisers zu der Hexe, die – laut Regieanweisung – »jung und schön, in einem durchsichtigen Gewand, mit offenem Haar« (480) auf die Bühne tritt, läßt sich

¹⁹ Die Zahlen in Klammern beziehen sich im Abschnitt I über Hofmannthal auf: Hugo von Hofmannthal, Der Kaiser und die Hexe. In: Ders., GW GD I.

²⁰ Hugo von Hofmannthal, SW III Dramen 1, S. 706.

²¹ Ebd., S. 707f.: Brief an Georg Terramare von 1926.

²² Peter Szondi hat auf die mangelnde Verankerung der in nur einer Szene ausgeführten Sprach- und Wahrheitsthematik mit der Handlung und Symbolik des Dramas hingewiesen. Seine Interpretation will in der Hexe eine doppelbödige Allegorie der Wirklichkeitsflucht sehen, in der die reine, d.h. kinderlose Erotik mit der Imagination verknüpft ist. Die Befreiung des Kaisers werde demnach durch Menschen – gegenüber dem Phantom, der Phantasiegestalt – und durch die Kaiserin als Mutter – gegenüber der kinderlosen Hexe – ausgelöst. Peter Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen. Band 4. Hg. von Henriette Beese. Frankfurt a. M. 1975, S. 311 und 314. Auch Gerhart Pickerodt kritisiert die mangelnde Übereinstimmung von Intention und Bildlichkeit, d.h. dem dramatischen Leben der Hexe, das sich seiner allegorischen Bedeutung nicht füge: Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts. Stuttgart 1968, S. 92.

²³ Brief an Georg Terramare von 1926 (Anm. 21).

auch lesen als Beitrag zur Geschlechterbeziehung der Jahrhundertwende.²⁴ Mit der Hexe greift Hofmannsthal einen Frauentypus auf, der im 19. Jahrhundert eine positive Umwertung erfahren hat: wenn die einstige Unheilbringerin nun mit einer Aura der Leidenschaft und der pulsierenden Lebendigkeit umgeben wird, so entspricht das der literarischen Vorliebe für sinnlich-herausfordernde Frauenbilder, die gleichwohl – wie gerade Hofmannsthals Stück zeigt – mit einer zerstörerischen Ambivalenz einhergeht.²⁵

Der Einakter, der von der Befreiung des byzantinischen Kaisers Porphyrogenitus – des Pururgeborenen – von einer Hexe handelt, der er seit sieben Jahren verfallen ist und die er nun sieben Tage und Nächte nicht berühren darf, spielt in den Jagdgründen des kaiserlichen Waldes am Spätnachmittag des siebten Tages bis zum Sonnenuntergang. Der Jugendstildekor der Szenenarrangements stellt scheinbar unbefangen die großen alten Symbole – Wald, Abhang, Höhle – in einer Dichte und Verschränkung auf, in der sie geradezu auf die Freudsche Dechiffrierung zu warten scheinen. Doch bleibt die Sexualisierung der alten Sinnbestände so verhüllt wie der Höhleneingang in der Bühnenanweisung durch die Schlingpflanzen. Daß das sich unschuldig gebende Arrangement gleichwohl Sexuelles andeutet, wird durch die Jagdszenerie bekräftigt. Mit ihr übernimmt das Stück eine in der Literatur der Jahrhundertwende beliebte Bildlichkeit, die das Verhältnis der Geschlechter als das von »Jäger und Beute statt gleich und gleich« beschreibt²⁶, die vom »Halali der Hetzjagd auf die schöne Frau«²⁷ spricht und Titel wie »Freiwild«²⁸ als sexuelle Metapher verstanden wissen will.

²⁴ In diese Richtung geht auch die Interpretation von Marlies Janz, Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal. Königstein 1986, S. 163-179. Janz interpretiert den Einakter als patriarchalischen Diskurs, der die Frau unter dem Aspekt der Subordination unter die Herrschaft des Vaters exponiere (ebd. S. 175).

²⁵ Zur Neubewertung der Hexe vgl. Christina von Braun, Männliche Hysterie – weibliche Askese. Zum Paradigmenwechsel der Geschlechterrollen. In: Dies., Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte. Frankfurt a.M. 1989, S. 51-79, bes. S. 52. Christina von Braun belegt den Paradigmenwechsel des Hexentypus an Prosper Mérimées »Carmen« und an Jules Michelets »La sorcière«.

²⁶ Stefan Zweig, Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Gütersloh 1968, S. 76.

²⁷ Karl Kraus, Die Hetzjagd auf das Weib. In: Die Fackel, Anfang Sept. 1902, 115, S. 1-24. Wiederabgedruckt in: Kraus, Grimassen. Auswahl 1902-14. München 1977, S. 27.

²⁸ Vgl. das gleichnamige Stück Arthur Schnitzlers.

Wie alle diese Beispiele kombiniert auch Hofmannsthals Einakter Jagdterminologie und Erotik, nur mit der entscheidenden Variation, daß der Kaiser nicht nur Jäger, sondern auch Gejagter ist. Bereits mit seinen ersten Worten stellt er sich als Subjekt und Objekt der Jagd zugleich dar: »Wohl, ich jage! ja, ich jage!« (479) ist seine – durch Alliteration und Wiederholung bestärkte – Ichbehauptung. Aber dieser Versuch, sich als handelndes Subjekt zu bestätigen, bricht gleich wieder zusammen:

Nein, ich bin das Wild, mich jagt es,
Hunde sind in meinem Rücken,
Ihre Zähne mir im Fleisch,
Mir im Hirn sind ihre Zähne. (479)

Der Kaiser ist nicht auf Liebesjagd; nicht er verfolgt die Frau, sondern sie ihn, und die Jagdtätigkeit, die aktive Bewältigung der Dinge, soll ihn ablenken vom inneren Jagdgeschehen, das er als Passiver, Leidender auf sich wirken lassen muß. Im Bild der ihn jagenden und packenden Hunde sieht sich der Kaiser als einen, der Liebe als ein Geschlagen- und Besessen-Sein erleiden muß. Er steht zwischen zwei sich ausschließenden Welten: der aktiven Tagwelt der Jagd steht die Nacht der Liebeswelt gegenüber, vor der alle Versiegelungen und Schutzwälle, die der Tag aufbaut, versagen, denn: »... innen [/] ist die Tür, die nichts verriegelt!« (480).

Diese Metaphorik verrät auch noch in der Abwehr ihre Zugehörigkeit zu einer großen Tradition: der der absoluten Liebe, die in einem »Raumvorbei – Zeitvorbei«²⁹ die Welt und ihre Bedingungen vergißt. Doch kennt der Text nur noch die Verfallsform der rauschhaften, Welt ausschließenden Liebeseinheit. Daß er seine Geliebte als Hexe wahrnimmt – sie selbst übernimmt erst am Schluß diese Bezeichnung –, daß die Jagdhunde sein Hirn angreifen, betont nicht nur die Gewalt, mit der ihn die Leidenschaft angreift, sondern verweist zugleich auf den anderen Mangel, der die Beziehung von Kaiser und Hexe von der großen Liebe trennt. Denn sie ist nicht der Zwiegesang von zweien, sie entspringt vielmehr der Imagination des einen. Das wird bereits durch die Regieanweisung »Greift sich an den Kopf« (479) betont.

²⁹ Ernst Bloch, Der lange Blick. In: Ders., Spuren. Neue erw. Ausg. Frankfurt a. M. 1969, S. 85.

Ausschließlich der Kaiser, der ständig auf der Bühne bleibt und damit die innere und äußere Einheit des Einakters garantiert, kann die szenische Anwesenheit der Hexe provozieren. Der Kaiser hat es nicht mit einem gleichberechtigten, dramaturgisch selbständigen Gegenüber zu tun, sondern mit einer Projektionsgestalt, die erst seine Einbildungskraft zur dramatis persona macht.

In den Dialogen gibt der Kaiser vor allem über sich selbst Auskunft und substituiert seine Dialogpartnerin. Bereits bei ihrem ersten Auftritt übernimmt die Hexe nur das Stichwort des Kaisers:

Nicht besinnen? nicht auf mich?
Nicht auf uns? nicht auf die Nächte?
Auf die Lippen nicht? die Arme?
Auf mein Lachen, auf mein Haar? (480)

Der kaiserliche Hof und die Hexe bleiben streng getrennt, andere Menschen schützen den Kaiser vor ihr, die Hexe kann sich ihm nur nähern, wenn er allein ist und wenn er zuvor schon innerlich schwach geworden ist: es schwindelt ihm, er atmet wild, es wird ihm »heiß und bang« (492). Die Hexe ist geradezu die äußere Gestalt dieser inneren Schwäche und hat selbst keine andere Verführungsmacht als die ihr vom Kaiser zugestandene.

Damit erscheint sie als äußere Korrespondenz einer inneren Problematik des Mannes, als nach außen entlassenes Wunschbild einer triebhaft-anarchischen Natur in ihm, die sich keinen Gesetzmäßigkeiten des äußeren gesellschaftlichen Lebens fügen will. Mit diesem Gegenüber können keine Erfahrungen gemacht werden, vielmehr substituiert die Einbildungskraft die erfahrbare Realität.

Wie sehr der Kaiser von der Hexe abhängt, zeigt sich daran, daß er sie nur fliehen kann, wenn er sich verfolgt glaubt. Sobald die Hexe dagegen szenisch abwesend ist und nur ihre Stimme oder ihr Lachen die Phantasie des Kaisers beschäftigen, steigert sich seine enge imaginative Verbindung mit ihr zur Verlustangst. Dann beginnen alle Regeln der Eifersuchtsprojektion in Kraft zu treten; der Kaiser verfolgt nun die Hexe, von der er sich doch lösen will, hinter Ranken und Schlingpflanzen und phantasiert sie eifersüchtig in den Armen anderer. Daß es Fabelwesen sind, die er sich als Konkurrenten vorstellt, unterstreicht den Projektionsgehalt der Eifersucht, die somit jeder Realität entbehrft, es

verleiht zudem den anderen eine unerreichbare Gewalt, die selbst einen allmächtigen Kaiser ohnmächtig macht. Die Möglichkeit der Konkurrenten ist schlechthin unendlich. Die Furcht des Kaisers, seine Diener könnten die Hexe mit ihren Blicken »betasten« (494), verrät durch die drastische Synästhesie, daß er, wie alle Eifersüchtigen, so sehr um die Unantastbarkeit seines Besitzes bangt, der ihm die Einzigartigkeit seiner Person garantieren muß, daß sogar schon die Blicke der anderen – sogar der Niedrigsten – den Besitz beschädigen können.³⁰ Die alle Welt ausschließende Liebeseinheit, wie die Hexe sie beschwört – »ein Atemholen beide« (482) –, ist gestört durch die unendlich vielen anderen, die die Phantasie des Kaisers bevölkern und seine Einzigartigkeit bedrohen:

Hat sie alles noch mit andern,
Wie mit mir? Dies ist so furchtbar,
Daß es mich zum Wahnsinn treibt ... (488).

Erst durch Menschen, die von außen diese imaginären Gestalten verscheuchen, gelingt dem Kaiser die Überwindung der Liebesverzauерung.

Die Antipoden dieses Prozesses sind im sprachlichen Subjekt-Objekt Gegensatz von »ich jage« und »mich jagt es« festgehalten (479). Die zahlreichen Ichbeschwörungen des Kaisers – »ich bin der Kaiser« (483), »... und ich bleib hier!« (481) – werden zunächst jedesmal von einer Macht zunichte gemacht, von der er befürchten muß:

... dann [/] Wird es stärker sein als ich! (484)

Diese Macht benennt der Kaiser mit dem »unpersönlichen Fürwort«, von dem Freud später sagte, es sei besonders geeignet, »den Hauptcharakter dieser Seelenprovinz, ihre Ichfremdheit, auszudrücken«.³¹ Auf der Ebene der Ichbehauptung ist die Hexe nur noch das störende und beunruhigende Es, das sich der Ichfestigung widersetzt. Erst am Schluß verwirklicht sich, was der Kaiser zu Beginn der Hexe als seinen festen Willen entgegenschleudert: »War ein Kind, als es begann, [/] End es nun, da ich ein Mann!« (480).

³⁰ Vgl. dazu Sartres Blickanalyse in: Das Sein und das Nichts. Reinbek 1952. Kapitel »Der Blick«, S. 338-397: Sartre beschreibt den Blick des Anderen als einen, der mir meine Welt streitig macht, sie mir entfremdet, indem er sie sich selbst aneignet.

³¹ Siegmund Freud, Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. StA (Anm. 11). Bd. I, S. 510.

In der Klimax vom Es zum Ich kündigt sich – bereits Jahre bevor Freud diese Terminologie eingeführt hat – das spätere Programm der Psychoanalyse an: »Wo Es war, soll Ich werden«.

Die Übereinstimmung mit dem Freudschen Gebrauch dieser Terminologie zeigt sich schon daran, daß das Ich des Kaisers sich in der Vermittlung durch die Außenwelt und in der Wahrnehmung seines Amtes festigt, daß mithin die Überwindung der erotischen Imaginationswelt durch die Anforderungen der Tagwelt und die Ausübung der Pflicht geschieht.

Diese Behauptung des Ich wird in Bewegungen ausgetragen, die der eingangs erwähnten Opposition von Unten und Oben aufs Genaueste entspricht. Unter dem Blick der verführerischen Frau – »Sieh mich nicht so an« (481) – gerät der Kaiser immer wieder ins Schwanken und fällt in die symbiotische Abhängigkeit zurück, von der die Hexe sagt: »Hingest doch durch sieben Jahr [/] Festgebannt an diesen Augen« (506).

Der gestischen Agitation der Regieanweisungen ist abzulesen, wann er im Bann der Hexe in schwankende, untere Positionen gerät – er »horcht vorgebückt«, »sich zurückwerfend«, »die Arme sinken ihm herunter, seine Augen sind starr zu Boden gerichtet« (488/9) – und wann er, »sich ermannend« (481), eine selbständige Standfestigkeit trainiert: »Steh!« (480), »Ich steh hier!« (481). Am Schluß hingegen bleibt das gestärkte Ich in allen Versuchungen standhaft und kann dem Blick der Hexe widerstehen: »Willst du drohen? sieh, ich stehe! [/] Sieh, ich schaue! sieh, ich lache!« (506)

Im Triumph demonstriert der Kaiser den aufrechten Stand vor der Besiegten, deren Blick jetzt nur noch als Spiegel seiner Selbstvergewissereung dient und seine Männlichkeit konstituieren hilft.

Indem er die Liebeseinheit mit der Hexe zerstört und in der Vertikalen ausharrt, gewinnt der Kaiser auch seine Herrschaft wieder, deren inneren Verlust er zu Beginn durch das Zerbrechen seines goldenen Reifs angedeutet hat. Als einer, der sich »selbst zurückgegeben« (505) wurde, steht er am Schluß an der Spitze der sozialen und sittlichen Ordnung.

Auf die bedenklichen Züge dieser Ichbehauptung weist indessen die aggressive Metaphorik. Die spöttische Bemerkung der Hexe »Brauchst die Waffen, dich zu schützen, [/] Armer Kaiser, vor dir selber?« (483) verrät, daß sie ebenso dem Selbst des Kaisers zugehört wie die gegen sie

gerichteten Ichkräfte.³² Der Triumph der Ichbefestigung geht an die Grenze der Selbstzerstörung – »Wie soll dies aus mir heraus? [/] Nur mit meinen Eingeweiden!« (492) – und lässt auch die Verstoßung der störenden Hexe nicht ohne Verletzungen zu, wenn der Kaiser ihr ankündigt:

Abzureißen meinem Leben
Die Umklammrung deiner Arme
Sichrer als mit einem Messer? (480)

Ihre höchste Steigerung erfährt diese – durch die Jagdszenerie legitimierte – Tötungslust dort, wo zugleich eine erotische Metaphorik mitklingt, wie in der Jagdverherrlichung des Kaisers³³:

Jagen! Jagd ist alles! Schleichen
Auf den Zehen, mit dem Spieß
Eigne Kraft in eines fremden
Lebens Leib so wie der Blitz
Hineinschleudern ... Eine Taube! (492)

Erst durch die Zerstörung der schönen, verführerischen Frau ist die Ichbedrohung zu überwinden: als altes Weib humpelt die Hexe am Schluß davon; nun erst gibt sie sich selbst diesen Namen, den ihr der Kaiser von Anfang an zugesucht hat, nun erst ist sie wirklich zur Hexe entstellt, den Tierfratzen gleichend, die an mittelalterlichen Kirchen nach außen verbannt sind. Mit dieser Verbannung hat Hofmannsthal die positive Aufwertung der Hexengestalt zur Verkörperung leidenschaftlicher Lebendigkeit rückgängig gemacht; seine Hexe sammelt am Schluß »dürres Holz« (507), als gälte es, den eigenen Scheiterhaufen zusammenzutragen.³⁴ Zurück bleibt eine Männerwelt, in die der Kaiser

³² Die Scheidung der Begriffe Ich und Selbst nimmt die Ichpsychologie von Heinz Hartmann vor, um damit die Ichinstanz als »operatives Element« und als »Teilgebiet der Persönlichkeit« von der gesamten psychischen Persönlichkeit, dem Selbst, zu unterscheiden. Heinz Hartmann, Ichpsychologie. Stuttgart 1972, S. 120.

³³ Vgl. dazu Hartmut Scheible, Literarischer Jugendstil in Wien. München und Zürich 1984, S. 52. Scheibles dem Stück unterstellte Lehre überträgt allerdings Schnitzlersche Verhältnisse auf den jungen Hofmannsthal: »... wie der Kaiser, das ist die ziemlich handfeste Lehre, die das Stück vermittelt, so hat jeder junge Herr aus großem Hause der Liebelei mit dem süßen Mädel ein Ende zu machen, wenn es ernstlich ans Geld verdienen geht« (ebd. S. 53).

³⁴ Zum Paradigmenwechsel der Hexe vgl. Anm. 25.

durch sein Standhalten initiiert worden ist. Deutlich bietet sich der junge sterbewillige Kämmerer als Substitut für die Hexe an.

Innerhalb der Ordnung bleibt zwar noch eine Frau: die Ehefrau, die Kaiserin. Aber sie selbst tritt im Drama gar nicht auf; als hinter Schleieren verborgenes und stumpes Wesen versucht die verkleidete Hexe, den Kaiser in dieser Gestalt ein letztes Mal zu versuchen. Alles, was man über die abwesend-anwesende Kaiserin erfährt, kommt aus dem Mund des Kaisers, der auch diese Frau projektiv erstehen lässt.

Die Hexe hat so ausschließlich alle Sinnlichkeit des Kaisers an sich gezogen, daß für die Kaiserin nur noch der Bereich der Mutter und des Kindes ausgespart bleibt:

Laß uns von den Kindern reden!
Zwar du redest von nichts anderm ...
[...]
Welch ein Kind du bist, wie völlig
Aus dir selbst dies Kinderlächeln
Quillt. (504)

Nur die Formen der Weiblichkeit, in denen die Frau der männlichen Sexualität entzogen ist, sind der Kaiserin zugestanden; ihre Attribute der Keuschheit – Schleier und Lilie –, bezeugen die lebensferne Stilisierung: Mit dieser Kindfrau, die, wiewohl Kaiserin, nichts anderes zu tun hat, als die kaiserlichen Kinder zu baden (499/504), entwirft der Text ein idyllisches Familientableau, das sich widerspruchsfrei zur wiederhergestellten Ordnung fügt.

Aber die Befreiung, die sich einer Zerstörung verdankt, hat selbst Schaden genommen. Es ist auffällig, wie sehr alle elementaren Lebensfunktionen, wie das Kreisen des Blutes und das Atemholen, auf die Hexe bezogen sind:

Blut?... Mein Blut ist voll von ihr!
Alles: Hirn, Herz, Augen, Ohren!
In der Luft, an allen Bäumen
Klebt ihr Glanz, ich muß ihn atmen (479)

gesteht der Kaiser zu Beginn des Einakters. Ihre Annäherung empfindet er als »Hauchen lauer Luft« (492), und die Hexe beschwört vergangene Vereinigungen als »ein Atemholen beide ...« (482). Das von ihr befreite »wahre Leben« dagegen wird in einer Metaphorik abgeschildert, die der

Warnung der Hexe zu Beginn des Stücks, mit ihrem Verschwinden sei zugleich den Dingen »ihre Flamme ausgerissen« und »das Glühen alles fort« (483), recht zu geben scheint. Alle äußere Natur ist nämlich jetzt dem selbstherrlichen Ich des Kaisers unterworfen, und er hält in großartiger Selbstüberschätzung die Welt für den »große[n] Mantel«, »der von [s]einen Schultern fällt« (501).

Der Atem ist nur noch auf das Amt bezogen, das als »ein Schicksal / einzuschlucken« (501) definiert wird. Die Wahrnehmung seiner Herrschaft bedeutet für den Kaiser, die ganze Welt seinem Ich zu subsumieren, dem jetzt nichts mehr störend im Weg steht. Rührte zuvor der Glanz der Dinge von der Verbindung mit der Hexe her, so fällt jetzt das Licht durch die hierarchische Anordnung vom Kaiser selbst, der nun endgültig in der vertikalen Raumanordnung den höchsten Standpunkt einnimmt, auf die Welt:

... zuoberst
Ich: von dieser höchsten Frucht
Fällt ein Licht zurück auf alles
Und erleuchtet jede tiefre
Stufe; ... (501)

Doch der vom kaiserlichen Ich aus gestalteten Welt fehlt jede Vitalität und Dynamik. »Wie stille Rinder« sieht der Kaiser seine »gerechte[n] Träume« vor sich weiden (503) und setzt damit neben die Familienidylle mit der auf Mutter und Kind reduzierten Frau das Bild einer befriedeten, geschlechtslosen Natur. Das »wahre Leben« ist in den Traumbildern des Kaisers vollkommen beherrschbar und manipulierbar geworden. Seine hierarchische Vision dieser totalen Herrschaftsausübung gipfelt schließlich von selbst im Vergleich mit Grabdenkmälern:

Wunderbarer ist mein Leben,
Ungeheurer aufgetürmt
Als die ungeheuren Dinge,
Pyramiden, Mausoleen,
So die Könige vor mir
Aufgerichtet. Ich vermag
Auf den Schicksalen der Menschen
So zu thronen, wie sie saßen
Auf getürmten toten Steinen. (501/2)

In dieser Größenphantasie verrät sich die Aufrichtung der Herrschaft über der verstoßenen Frau als Verwandlung der lebendigen Welt in eine erstarnte Totenordnung.³⁵

Indessen ist dies auch nicht das letzte Wort des Textes. Kleine Zeichen, die Kaiserin betreffend, deuten an, daß eine endgültige Befriedung nicht möglich ist. Die Erinnerung des Kaisers an ihr allzu freigiebiges Lächeln, das ihn »blaß vor Zorn« werden ließ, weil jeder Diener »den gleichen Lohn davon« hatte wie er (504), macht die Diener erst – genau wie bei der Hexe – zu ebenbürtigen Konkurrenten, mit denen er sich vergleichen muß. Zwar überwindet er diese Aufwallung von Eifersucht durch die Einsicht, daß es eben ein »Kinderlächeln« (504) sei, das niemanden meinte. Daß er freilich nicht geheilt ist, beweisen seine folgenden Anläufe:

Ich bin so froh, zu denken,
Daß ... ich mein, daß du es bist,
die mir Kinder auf die Welt bringt. (504)

Was immer die Auslassung heißen mag – verschluckt bleibt der Vergleich mit der anderen, der Hexe, deren Kinder eben nicht unbedingt den Triumph gesicherter Vaterschaft zulassen, wie er im nachfolgenden Stoßseufzer zum Ausdruck kommt: »Meine Kinder, Helena – ...« (504 Hervorh. E.D). Nicht allein die Elternschaft – wie die Forschung immer wieder betont³⁶ – trennt das Verhältnis zur Hexe von dem zur Kaiserin, sondern auch die Sicherheit des ausschließlichen Besitzes einer beruhigten Sexualität.

Aber wer garantiert dem Kaiser, daß die Kaiserin so ist, wie er sie sieht? Seine Eifersucht, die im Vergleich mit Dienern und Fabelwesen Nahrung findet, enthüllt eine geheime Korrespondenz der beiden Frauen, die zudem den Urnamen aller schönen Frauen, Helena, teilen.³⁷ Wenn schon die Hexe sich in die Kaiserin verwandeln kann, mit ihren

³⁵ Marlies Janz spricht anlässlich dieses Zitats von »einer wahrhaft atemberaubenden Potenzphantasie«, die aber, in ihrer totalen Lebensbeherrschung, den Kaiser »unvermerkt selbst zum Toten, zur Statue auf dem Leichenberg unter ihm« mache. Marlies Janz, Marmorbilder (Anm. 24), S. 178f.

³⁶ Vgl. vor allem Peter Szondi (Anm. 22), S. 311 und 316.

³⁷ Die Kaiserin wird mit Helena angeredet (504), von der Hexe heißt es, mit Bezug auf die antike Helena: »... des Paris/ Arme halten sie umwunden« (483). Auf die Namensidentität der beiden Frauen weist schon Pickerrodt (Anm. 22, S. 84) hin, allerdings mit dem wenig einleuchtenden Hinweis, der identische Name solle die Differenz der Frauen andeuten.

Unschuldsinsignien ausgestattet, warum sollte in der Kaiserin nicht auch eine kleine Hexe schlummern?

Dieser Verdacht ist es, der in der Literatur der Zeit jede ruhige Gewißheit der Männer in Bezug auf ihre Frauen nachhaltig stört. Die rote und die weiße Schwester, die Hexe, die das Blut kreisen macht, und die lilienhafte, kindliche Kaiserin, haben mehr gemein, als es die Ordnung wahrhaben möchte.³⁸ Die Existenz der Hexe, der Hure, der Verführerin ist der Beweis dafür, daß auch die »anständige« Frau Kräfte in sich trägt, die sich mit der Hexe messen können. Kein Ausschluß der nicht gesellschaftsfähigen Frau, keine noch so strikte Trennung kann die Furcht bannen, daß die Frauen auf beiden Seiten dieselben sind: auf gefährliche Weise spiegeln sie sich ineinander. Die Literatur reflektiert und diskutiert diese Spiegelung in allen Facetten.³⁹ Sie stellt die strikte Trennung in der Gesellschaft zwischen den anständigen Frauen und ihren Komplementärfiguren immer wieder in Frage, und macht die berühmte Devise Arthur Schnitzlers »Sicherheit ist nirgends«⁴⁰ zum Ausdruck einer tiefen Furcht der Männer, die auch ein »Kinderlächeln« zum Anlaß der Beunruhigung und der Eifersucht werden läßt.

II

In Maeterlincks Drama »Pelléas et Mélisande« von 1893 führt die Eskalation eifersüchtiger Auseinandersetzung zum Brudermord. Es geschieht in der Konkurrenz um eine Frau, die – als eine andere Variation des »Rätsels der Weiblichkeit« – ein unergründliches Geheimnis inkarniert, dem die Männer des Stücks ebenso beharrlich wie vergeblich auf der Spur sind.

Hofmannsthals und Maeterlincks Dramen, so verschieden sie in ihren Bühnenarrangements sind – der Freiluftszenerie im grüngoldenen Jugendstildekor steht das düstere, symbolträchtige Schloß mit unterirdischen Gewölbten gegenüber –, lassen sich doch vergleichen im Hinblick auf die Bewegung und die Blicke zwischen den Geschlechtern. Dabei

³⁸ Vgl. zur roten und weißen Schwester Klaus Theweleit, Männerphantasien. Frankfurt a.M. 1977. Bd. 1, S. 121 ff.

³⁹ Vgl. dazu meine Arbeit: Wiederholung als Schicksal. Arthur Schnitzlers Roman »Therese. Chronik eines Frauenlebens«. München 1985, besonders S. 131 ff.

⁴⁰ Arthur Schnitzler, Paracelsus. In: Ders., Die Dramatischen Werke. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1972, S. 498.

gewinnen die Frauengestalten als stilisierte Fabelwesen aus einer Märchen- und Legendenwelt hier wie dort nicht durch Selbstdarstellung Kontur, sondern verdanken ihr Bühnenleben der Imagination der männlichen Figuren, die sich in beiden Dramen in genau gegensätzlicher Entsprechung auf sie beziehen.

Maeterlincks Drama hat eine Dreiecksgeschichte zum Thema, wie sie um 1900 zu Dutzenden geschrieben wurden. Golaud, Prinz des Phantasiereiches Allemonde, findet im Wald die weinende Mélisande, die er wenig später heiratet und auf das königliche Schloß bringt. Dort entspinnst sich eine Liebesgeschichte zwischen der jungen Frau und Golauds jüngerem Bruder Pelléas, die damit endet, daß Golaud seinen Bruder erschlägt und Mélisande kurz nach der Geburt eines zu früh geborenen Kindes stirbt.

Diese an sich banale Handlung, die Märchenelemente und Motive der Weltliteratur – z. B. »Marienkind«, »Tristan und Isolde« etc. – wie Versatzstücke zusammenstellt, bleibt aber ganz im Ungewissen. Das Eifersuchtsdrama, das weder dramatische Höhepunkte noch Lösungen zu verzeichnen hat, hält streng die Männerperspektive des eifersüchtigen Golauds ein, der bis zum Schluß im dunkeln tappen muß. Die Handlungslogik wird ständig durch widersprüchliche Gefühlsäußerungen gebrochen und die häufigste Beteuerung der Beteiligten ist die ihres Nichtwissens. In Maeterlincks Dramenkonzeption wird die Unberechenbarkeit des Lebens und das Unvorhersehbare des Schicksals dramaturgisches Prinzip, das sich im Stück zu einer Stimmung der Vergeblichkeit allen Wissens und Handelns verdichtet, der sämtliche Figuren unterworfen sind.⁴¹

Nach einer ersten Szene, in der die Mägde auf dem Schloß das Tor aufschließen lassen, und damit symbolisch den Bühnenraum eröffnen, beginnt auch »Pelléas et Mélisande« mit einer Jagdszene im Wald, die ebenso deutlich sexualisiert ist wie bei Hofmannsthal. Doch im Unterschied zum Kaiser in »Der Kaiser und die Hexe«, der in seinen Ichbeteuerungen einen Erfolg erzwingen will, kündigt Golaud mit den ersten Worten seine Hilflosigkeit an, die dann die ganze Szene durchhält.

⁴¹ Zu Maeterlincks Dramaturgie vgl. seine eigene »Préface« zu den drei Bänden Théâtre, Paris 1903, ferner Marianne Kesting, Maeterlincks Revolutionierung der Dramaturgie. In: Akzente 10, 1963, S. 526-544.

Je ne pourrai plus sortir de cette forêt. – Dieu sait jusqu'où cette bête m'a mené. Je croyais cependant l'avoir blessée à mort; et voici des traces de sang. Mais maintenant, je l'ai perdue de vue; je crois que je me suis perdu moi-même – et mes chiens ne me retrouvent plus – ... (8).⁴²

Damit ist die gegensätzliche Ausgangskonstellation skizziert: nicht weil er als Jagender zugleich gejagt wird, scheitert Golauds Jagd, sondern weil das gejagte Tier sich nicht erjagen läßt.

Die Symbolik spricht für sich: die Blutspuren des Tieres sind Golauds Wegweiser zu einem kleinen weinenden Mädchen, dessen Krone in den Brunnen gefallen ist. Diese Zeichen können als Virginitätsverlust gelesen werden: Mélisande, das vom Himmel gefallene Marienkind⁴³, ist nicht mehr »unschuldig« in dem präzisen Sinn, in dem die Zeitgenossen dieses Wort verstehen. Sprachliche Indizien des Dialogs geben deutliche Hinweise auf die Mutation Mélisandes:

Oh! oh! qu'y a-t-il là au bord de l'eau? ... Une petite fille qui pleure à la fontaine? (il tousse.) – Elle ne m'entend pas. Je ne vois pas son visage. (Il s'approche et touche Mélisande à l'épaule.) Pourquoi pleures-tu? (Mélisande trésaille, se dresse et veut fuir.) – N'ayez pas peur. Vous n'avez rien à craindre. Pourquoi pleurez-vous, ici, toute seule? (8).

Im Übergang vom neutralen »il« zum »tu« des kleinen Mädchens und dann zum »vous« verwandelt sich Mélisande in eine Frau, was durch Golauds nächsten Ausruf »Oh! vous êtes belle!« (8) vollends bekräftigt wird. Doch haftet ihr das ganze Stück über ihre Herkunft an: »pauvre petit être mystérieux« (113), »un oiseau pourchassé« (83), »un oiseau qui n'est pas d'ici« (49) sind die Bezeichnungen, mit denen die Männer ihren geheimnisvollen, nicht ganz menschlichen Ursprung zu erfassen suchen. Mélisande, von der man nicht weiß, ob sie aus dem von Golaud verletzten Tier verwandelt worden, als Undine dem Brunnen entstiegen oder von einem fremden Stern gefallen ist, erscheint plötzlich in der Menschenwelt, die für sie – genauso wie für die Hexe in Hofmannsthals Stück – eine reine Männerwelt ist. Die einzige Frauenfigur neben ihr, die Königin, verschwindet nach einem einmaligen Auftritt beim Empfang im Schloß völlig aus dem Drama.

⁴² Die Zahlen in Klammern im Abschnitt II über Maeterlinck verweisen auf Maurice Maeterlinck, Pelléas et Mélisande. In: Ders., Théâtre. Band II. Paris 1902, S. 3-113.

⁴³ Vgl. dazu das gleichnamige Märchen der Brüder Grimm.

Der Ort dieser Menschen-Männerwelt ist das königliche Schloß, dessen lichtlose Wälder und finstere Gärten immer wieder Gegenstand der Dialoge sind. Es entspricht Maeterlincks Dramaturgie, daß nicht Regieanweisungen die Örtlichkeiten beschreiben, sondern daß die Personen des Dramas selbst darüber Auskunft geben, wodurch weniger der Ort als die durch ihn hervorgerufene Stimmung geschildert wird. Mélisandes erste Worte bei der Ankunft im Schloß gelten dem düsteren Gebäude, das sie von nun an wie Kerkermauern umschließen wird. Nur Mélisande kommt im Stück von außerhalb dieses hermetischen Raumes, dessen Bewohner alt (34) und vom Todeshauch umweht sind (75). Man könnte in ihm die kulturelle Ordnung und ihre erstarrten Lebensformen symbolisiert sehen, in die etwas Lebendiges hineingebracht wird, das bei den Bewohnern Verlangen nach dem neuen, belebenden Element auslöst. Alle Männer des Schlosses – auch der greise König Arkel – begehrten das kleine Wesen, dessen Reiz wie bei der Kaiserin in der Kindlichkeit liegt, wie ein Lebenselixir, sie wollen es besitzen und seines Geheimnisses habhaft werden.

Das äußert sich vor allem in den unablässigen Fragekaskaden, die über Mélisande hereinbrechen. Golaud fragt sie von der ersten Begegnung an aus, aber auch Pelléas stellt eine Frage nach der andern, die von Mélisande fast nie beantwortet werden. Schon der erste Satz Golauds an sie ist eine Frage: »Pourquoi pleures-tu?« (8). Mélisandes erste Worte dagegen eröffnen leitmotivisch ihr Verhalten gegenüber den Männern: »Ne me touchez pas! Ne me touchez pas!« (8). Die Bewegungen der Geschlechter verlaufen hier genau umgekehrt wie in Hofmannsthals Stück: nicht der verfolgte Mann, sondern die vom Mann bedrängte Frau spricht das Berührungsverbot aus.

Es bleibt nicht ohne Folgen, daß dieses Verbot von den Männern einem so schwachen kleinen Wesen gegenüber bedenkenlos übertreten wird. Sogar der alte Arkel will Mélisande küssen, um aus dieser Berührung neue Lebenskraft zu schöpfen. Die Annäherung Golauds ist zärtlich-brutal: »Voyons, donne-moi ta main; donne-moi tes deux petites mains. (Il lui prend les mains.) Oh! ces petites mains que je pourrais écraser comme des fleurs ...« (34). Golaud, dem es nicht zur Warnung dient, daß Mélisande »entflohen (enfuie)« ist, daß sie die Krone, die ihr ein unbekannter »Er« gab, ins Wasser fallen ließ (9/11), muß erleben, daß sie seinen Ring ebenso ins Wasser wirft: Mélisande verliert regelmä-

ßig die goldenen Abzeichen, mit denen die Männer sie als ihr Eigentum kennzeichnen wollen. Daß sie sich aber derart einer festen Zugehörigkeit entzieht, bewirkt eine für die Jahrhundertwende charakteristische Veränderung der Fragen. Anfangs gelten sie hauptsächlich der Identität Mélisandes und wollen – völlig ohne Erfolg – das fremde Wesen durch Ort und Zeit, und damit durch eine Herkunft und Geschichte festlegen. Sie spitzen sich aber schließlich immer mehr zu auf die eine große Männerfrage: schuldig oder unschuldig? Sogar noch auf ihrem Totenbett verfolgt Golaud Mélisande mit seinen eifersüchtigen Fragen. Doch diese Befragung wird für ihn zur verzweifelten Vergeblichkeit, denn selbst die Anrufung Gottes und die Beschwörung des nahenden Todes vermögen nicht, Mélisande ein Schuldgeständnis abzuzwingen, ja, sie versteht seine insistierende Frage: »As-tu ... Avez-vous été coupables?« nicht einmal (106). Indem er ihre verneinende Antwort nur für eine Lüge hält – »Ne mens pas ainsi, au moment de mourir!«. »Il nous faut enfin la vérité, entends-tu?« (106) –, legt Golauds Reaktion eine Struktur der Eifersucht frei: daß nämlich die Frage nach der Schuld überhaupt nur durch eine bejahende Antwort zufriedenzustellen wäre, die indessen gerade die gefürchtetste aller Antworten darstellt, weil sie das Ende des Fragens bedeuten würde. Die Ambivalenz, die mit dem nicht akzeptierten Nein eine ständige Erneuerung der inquisitorischen Fragen erlaubt, wäre zerstört, wodurch das Spannungsgefüge des Textes zerbrechen müßte, und den Männern jeder Handlungsspielraum benommen wäre. Der sich mit Sicherheit betrogen wissende Instetten in Fontanes »Effi Briest« zum Beispiel steht am Beginn einer Reihe von Zwangshandlungen, die er nicht mehr in der Hand hat und die er als »tyrannisierendes Gesellschafts-Etwas« erfährt.⁴⁴ Dennoch: bei einem Nein auf die Schuldfrage kann sich kein Text der Jahrhundertwende beruhigen: im Zweifelsfall wird bei dieser Frage immer gegen die Angeklagte entschieden.

Und dieser Zweifelsfall ist immer gegeben. Zwar wird Mélisande oft als Kind bezeichnet (75 f.), auf dem Totenbett liegt sie da, »comme si elle était la grande soeur de son enfant« (113), auch sie, wie die Kaiserin bei Hofmannsthal, Mutter und Kind in einem. Und genau wie der Kaiser seine Eifersucht überwindet, indem er die Kaiserin zum sexualitätslosen

⁴⁴ Theodor Fontane, Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe. Komm. von Kurt Schreinert, zu Ende geführt von Annemarie Schreinert. Bd. 12, S. 240.

Kind erklärt, versucht Golaud mit dem Ausruf »Vous êtes des enfants ...« (54) seiner Eifersucht Herr zu werden und das sich anbahnende Liebesverhältnis zwischen Pelléas und Mélisande herunterzuspielen.

Doch die zerstörerische Kraft dieser Kindfrau kann es mit jeder »femme fatale« aufnehmen. Sie stiftet Bruderzwist und -mord, den sie dann – wie alle Verführerinnen der Jahrhundertwende – mit ihrem eigenen Tod bezahlen muß. Auch besitzt Mélisande die äußersten Abzeichen – Haare und Blick – der Verführerin.⁴⁵

Ihre Haare, die länger als ihre Arme sind (25), bezaubern die Männer ebenso wie das Haar der Hexe den Kaiser. Sie blenden Pelléas geradezu bei der nächtlichen Begegnung am Turm: »C'est là ce que je vois sur le mur? ... Je croyais que c'était un rayon de lumière ...« (49). In dieser Szene am Turm, in der Elemente aus »Rapunzel«, »Romeo und Julia« und »Tristan und Isolde« verschmolzen sind, bilden die Haare das Medium der Liebe zwischen Pelléas und Mélisande: »Je t'embrasse tout entière en basant tes cheveux, et je ne souffre plus au milieu de leurs flammes ... Entends-tu mes baisers? ...« (53).⁴⁶ Aber auch diese Liebesvereinigung kennt kein »gleich zu gleich«⁴⁷, auch sie ist noch geprägt von den Übergriffen des Mannes: »Non, non, non, je ne te délivre pas cette nuit ... Tu es ma prisonnière cette nuit; toute la nuit, toute la nuit ...« (52). Mélisande dagegen setzt allen feurigen Liebesannäherungen des Mannes nichts als Abwehrbekundungen entgegen, die höchstens durch ihre Zweideutigkeit eine heimliche Zustimmung verraten: »Laisse-moi! Laisse-moi! ... Tu vas me faire tomber! ...« (52).

Das wörtliche wie übertragene »Fallen« der Frau deutet sich an in den vornüberfallenden Haaren der sich aus dem Turmfenster oder über den Brunnenrand beugenden Mélisande, die damit Pelléas jedesmal in höchste Unruhe versetzt: »Ne vous penchez pas ainsi [...] Oh! votre chevelure! ...« (25). Im Triumph, daß dieses Attribut der Sünde ihm ausgeliefert ist, schleift Golaud in einer Eifersuchtsraserei seine Frau an den langen Haaren auf dem Boden hin und her, und bringt sie damit in die Position, in die sie – ob sie nun »gefallen« ist oder nicht – in der

⁴⁵ Vgl. dazu Catherine Clément, Mélisande à la question, ou le secret des hommes. In: L'Avant Scène Opéra 9. Pelléas et Mélisande. 1977, S. 15-19.

⁴⁶ Ganz entsprechend sollen die Haare in Hofmannsthals »Frau im Fenster« (1897) dem Geliebten den Weg weisen: Vgl. GW GD I, S. 345f.

⁴⁷ Stefan Zweig, Die Welt von Gestern (Anm. 26), S. 76.

binären Opposition von Oben und Unten immer schon hingehört:
»Jusqu'à terre! Jusqu'à terre!« (78).

Auch Mélisandes große Augen (77) üben eine Faszination auf die Männer aus, der diese kaum gewachsen sind. »Je regarde vos yeux. Vous ne fermez jamais vos yeux?« (12) fragt Golaud sie bei der ersten Begegnung, und Pelléas gesteht später: »Je ne pouvais pas regarder tes yeux ...« (88). Alle Männer des Stücks versuchen Mélisandes Blick zu interpretieren, aber nur der greise König Arkel sieht darin »une grande innocence« (77). Für den eifersüchtigen Golaud dagegen wird Mélisandes Blick zum Prüfstein, ja geradezu zum Gottesurteil, in dem endlich die Schuld sich verraten soll, die der Mund verschweigt. Doch so verborgen bleibt Gott, daß Golaud sich in seiner Wut auf Mélisandes Augen zur Blaspemie hinreißen läßt:

Ils sont plus grands que l'innocence!... Ils sont plus purs que les yeux d'un agneau ... Ils donneraient à Dieu des leçons d'innocence! Une grande innocence! Ecoutez: j'en suis si près que je sens la fraîcheur de leurs cils quand ils clignent; et cependant, je suis moins loin des grands secrets de l'autre monde que du plus petit secret de ces yeux! [...] On dirait que les anges du ciel s'y baignent tout le jour dans l'eau claire des montagnes! (78).

Daß zwischen dem Blick und dem Innern keine Korrespondez zu bestehen scheint, daß auch der Blick kein Zeichen gibt, steigert Golauds Irritation in einem Maße, dem nicht mehr menschliche Dimensionen, nur noch überirdische Gewalten und hyperbolische Wendungen gerecht werden können. In Bildern von erhabener Vergeblichkeit – »comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan!...« (64) – vergleicht sich Golaud wiederholt mit einem Blinden und bindet damit das Wissen an das Sehen, dem aber erst in der Gegenseitigkeit des Blicks die Augen aufgehen. Das »Je vois tout, je vois tout« ist nichts als die Vorstufe zu einem letzten Versuch, von Mélisande eine Bestätigung zu erhalten: »Et je voudrais savoir ...« (105). Golauds metaphysische Verzweiflung ist vollkommen, als er – ebenso wie das Publikum und die Lesenden – auch am Schluß des Stücks nicht in Erfahrung bringen kann, was zwischen Pelléas und Mélisande geschehen ist: »Je ne saurai jamais!... Je vais mourir ici comme un aveugle! ...« (107), ruft er – der soeben Genesende – am Bett der sterbenden Mélisande aus, als ob diese Frage alle Erkenntnis und allen Lebenssinn aufgesogen hätte und vor ihr das restliche Leben zu einem Nichts zusammenfiele.

Aber nicht nur der eifersüchtige Golaud, auch der glücklichere Konkurrent Pelléas wird gehalten und umgetrieben von dem Geheimnis, das ihm Mélisandes Blick zu verbergen scheint:

Et je n'ai pas encore regardé son regard [...] Il faut que je la voie une dernière fois, jusqu'au fond de son cœur... (82).

Dem hybriden Vorhaben des Mannes entspricht seine Angst vor dem Verlust Mélisandes. »Où sont tes yeux? – Tu ne vas pas me fuir?« (87). Nur das Festgebanntsein der Blicke kann die Liebe bestätigen. Als ob das »aus den Augen, aus dem Sinn« notwendig Allgemeingültigkeit haben müßte, bricht mitten in die Begegnung die Verunsicherung ein und mit ihr schwindet jede Gewißheit des Liebenden: »Tu ne songes pas à moi en ce moment« (87).

Während Hofmannsthals Kaiser seine Ichbehauptung in der Vertreibung der Frau gewinnt, können diese Männer eine Vergewisserung ihrer selbst nur in der Annäherung an die Frau erhalten. Während der Kaiser sich losöst vom Blick der Hexe und diesen nur noch für die Demonstration seiner Herrlichkeit als Spiegel gebraucht, hängen die Prinzen von Allemonde wie Süchtige am Blick der Frau, der ihnen Belebung, Selbstsicherheit und Orientierung schenken soll. Ohne diese Bestätigung sind sie in ihrer Männlichkeit bedroht und – gleichsam blind – einer vollkommenen Hilflosigkeit und Desorientierung ausgeliefert. Golaud: »Ah! misère de ma vie! ... je suis ici comme un aveugle [...] Je suis ici comme un nouveau-né perdu dans la forêt« (64). Und während der Kaiser im aufrechten Standhalten den Triumph der Männlichkeit über die Frau auskostet, fällt Golaud nach der tödlichen Auseinandersetzung mit Pelléas – auch was den aufrechten Gang betrifft – wieder in das Stadium des Säuglings zurück: »On le soutenait comme s'il était ivre. Il ne peut pas encore marcher seul« (97), so das unverhohlene Urteil der Mägde über ihn am Schluß. Mit dem aufrechten Gang ist auch seine Lebenskraft gebrochen, sich zu Mélisandes Bett schleppend »(se traînant vers le lit)«, fleht er: »Mélisande, as-tu pitié de moi, comme j'ai pitié de toi? ...« (104).

Aber Mélisande läßt sich nicht festhalten, sie ist nicht zu fassen, so wenig wie ihr Blick. Sie steht nicht Rede und Antwort, entzieht sich bis zum Schluß allen Befragungen und stirbt schließlich an einer kleinen Wunde, »qui ne ferait pas mourir un pigeon« (97). Zurück bleiben die

überlebenden Männer; die Summe ihrer Ohnmachtserfahrung faßt der alte König zusammen: »Je n'ai rien vu«, »Je n'ai rien entendu«, »Mon Dieu! Mon Dieu! ... Je n'y comprendrai rien non plus ...« (112f.).

Dieses triadische Scheitern aller Verstehensversuche im Augenblick des Entzugs der Frau macht noch einmal deutlich, wie sehr in diesem Stück das Geheimnis der Frau zum unergründlichen Geheimnis des Lebens selbst stilisiert wird, über das gebeugt die Männer jeden Halt verlieren.⁴⁸ Die gegensätzliche Entsprechung zu Hofmannsthals Stück ist evident: wenn dort in der erstarrter Totenordnung der geretteten Männlichkeit am Schluß die Vertreibung der Frau mit dem Verlust des Lebendigen einhergeht, so bricht hier mit dem Eintritt der Frau eine subversive Kraft des Lebens die hermetische, vom Todeshauch umwehte (75) Schloßordnung auf – die letzte Liebesszene zwischen Pelléas und Mélisande spielt nicht zufällig vor dem Tor – und bringt sie ins Wanken, wie das respektlose Gerede der Mägde über mögliche Verbrechen der Herrschaft am Schluß andeutet. In beiden Stücken stehen die aufgerichtete kulturelle Ordnung und das mit den vitalen Urgründen verwandte Leben der Frau in einem unversöhnlichen Gegensatz, der das eine nur um den Preis des anderen zuläßt. Aber dieses resignative Fazit, das durchaus paradigmatisch ist für die Literatur der Jahrhundertwende, behält in beiden Dramen doch keine letzte Gültigkeit. Denn wie in Hofmannsthals Stück durch die merkwürdige Allianz der Hexe mit der zurückbleibenden Kaiserin heimlich der lebendigen Unordnung wieder die Tür geöffnet ist, so wird der schicksalshafte Lebensreigen in »Pelléas et Mélisande« durch Mélisandes kleine Tochter garantiert, der – als Hoffnung oder Fatalität? – die letzten Worte des Dramas gelten: »Venez; il ne faut pas que l'enfant reste dans cette chambre ... Il faut qu'il vive, maintenant, à sa place ... C'est au tour de la pauvre petite ...« (113).

⁴⁸ Vgl. dazu Hofmannsthals Gedicht »Weltgeheimnis«, in dem ein Mann – über den tiefen Brunnen gebückt – etwas vom Weltgeheimnis begreift und dann irr redet, während eine Frau ihr einstiges kindliches Begreifen später in der Liebe weitergibt. GW GD I, S. 20.

Lorenz Jäger

Politik und Gestik bei Hugo von Hofmannsthal

Für Renée Dale

Rudolf Kassner schrieb in einem »Avis für die künftige Philologie Hofmannsthalscher Texte«, der Dichter habe das Wort »Wirklichkeit ... fast nie« gebraucht: »Um so häufiger die Worte: Gebärde, Ton, Sprache, Leben ...«.¹ Was hier als aperçu ausgesprochen wird, hat inzwischen die Qualität methodischen Verfahrens gewonnen; eine kulturwissenschaftlich geöffnete Germanistik, die den Leibraum nicht nur dichtererischer, sondern selbst diskursiver Texte anvisiert, wird gerade bei Hofmannsthal auf eine Prägnanz und zugleich auf einen Variantenreichtum von Gebärden stoßen, die, auch nach den Arbeiten von Mauser und Austin, weitere Erforschung lohnen.² Bezieht man in die Lektüre nicht nur die abgeschlossenen Texte, sondern auch die im Rahmen der Kritischen Ausgabe vorgelegten Dramen- und Erzählungsfragmente ein, dann wird zudem deutlich, daß Hofmannsthal mit gestischen Mustern arbeitete, die in den unterschiedlichsten narrativen Kontexten eine gewisse Stabilität bewahren und sich damit für die Beantwortung der Frage, welche schriftstellerische Strategie denn eigentlich die auseinanderstrebenden Fragmente noch zusammenhält, geradezu anbieten. Aus der Vielzahl jener Muster soll im folgenden ein relativ elementares vorgestellt werden, das seine textstrukturierende Kraft über weite Teile des Werks verbreitet.

In der frühen Erzählung »Das Glück am Weg«, die mit einem Minimum von Handlung auskommt – fast alles ereignet sich in der Phantasie des Erzählers, in seinen Erinnerungen und Tagträumen – bleiben als Handlungsrest, als Rahmen des inneren Erlebens, zwei

¹ Rudolf Kassner, Erinnerungen an Hugo von Hofmannsthal. In: Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Hg. von Helmut A. Fiechtner. 2. veränd. Aufl. Bern 1963, S. 242–251, hier S. 246.

² Vgl. Wolfram Mauser, Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals. Graz, Wien und Köln 1961, und Gerhard Austin, Phänomenologie der Gebärde bei Hugo von Hofmannsthal. Heidelberg 1981.

Gesten einer Frau, die der Erzähler durchs Fernglas auf einem Schiff beobachtet. »Ob sie schließt?« (GW E, 34) fragt er sich, dann sieht er: »Sie schließt nicht. Sie schlug die Augen auf und bückte sich um ein heruntergefallenes Buch.« Und gegen das Ende der Erzählung hin, nachdem er sich seine Vorstellungen von ihr ausgemalt hat, sagt er: »Sie war aufgestanden und sah gerade zu uns her. Und da war mir, als ob sie leise, mit unmerklichem Lächeln den Kopf schüttelte.« (37) Schließlich sieht er, wie sie eine Treppe heruntersteigt. Symbolische Erniedrigung und Erhöhung, wie sie sich in diesen Gesten aussprechen, sind für Hofmannsthal höchst charakteristisch und charakteristisch ist auch, daß die Souveränität der Frau, die im Lächeln ebenso angedeutet ist wie in ihrem biegsamen Gang, in der symbolischen Erniedrigung nicht deminiert wird, sondern sich erhält. Zu erinnern wäre an die Deutung des Brutus in dem Vortrag »Shakespeares Könige und große Herren«, in dem Hofmannsthal *den* Moment herausgreift, da Brutus sich bückt, um dem Knaben Lucius, der eingeschlafen ist, die Laute unterm Arm wegzunehmen; Hofmannsthal spricht von einer »bürgerliche(n), weibliche(n) kleine(n) Handlung« (GW RA I, 49), die das Gesicht des Brutus verwandelt: »es ist ein Gesicht, das er nie vorher hatte, ein zweites wie von innen heraus entstandenes Gesicht, ein Gesicht, in dem sich männliche mit weiblichen Zügen mischen«. Und dann entwirft Hofmannsthal der kleinen Szene einen Kontext europäischer Kultur; er spricht von Ottiliens Sich-Bücken in den »Wahlverwandschaften«, das seinerseits auf eine Anekdote über Karl I. von England zurückweist, der sich, als er enthronzt ist, zum ersten Mal im Leben bücken muß. Stellen wie diese sind es, die blitzartig eine Ahnung davon vermitteln, wie Hofmannsthal gelesen hat.

Auch an den Kaufmannssohn im »Märchen der 672. Nacht« mag man denken, den sein böses Geschick bei eben jener Geste trifft: »Er bückte sich, das Pferd schlug ihm den Huf mit aller Kraft nach seitwärts in die Lenden, und er fiel auf den Rücken.« (GW E, 61) Und schließlich ist das »Weltgeheimnis«, von dem das Gedicht gleichen Titels spricht, nur mehr denen erfahrbar, die sich bücken:

Der tiefe Brunnen weiß es wohl;
In den gebückt, begriffs ein Mann,
Begriff es und verlor es dann.

Und redet' irr und sang ein Lied
Auf dessen dunklen Spiegel bückt
Sich einst ein Kind und wird entrückt. (GW GD I, 20)

In seinem sozialen Sinn wäre das Sich-Bücken zu verstehen als Gestus, der die Hierarchien des Alters und der Macht für einen Moment humanisiert, und es ist diese Szene, die Hofmannsthal zeitlebens beschäftigt hat: von dem Gedicht »Gespräch« an, in dem der Ältere von dem Jüngeren Belehrung empfängt, bis zu der Situation am Ende des ersten »Turm«, wo der Kinderkönig seinen älteren Bruder Sigismund belehrt. Es findet sich aber auch der umgekehrte Fall: die Nötigung zur gebückten Haltung etwa in der »Hochzeit der Sobeide« – »Ei, bück dich doch!« (GW GD I, 427, vgl. auch 431) – akzentuiert die sozialen Abstände um so schärfer.

Der erste Überblick zeigt: Hofmannsthals Gestalten gewinnen eine gesteigerte Flexibilität in der Vertikalen, sie werden beweglicher, und in dieser Bewegung entscheidet sich nicht selten ihr Schicksal. Meist wird das vertikale Intervall bereits in den ersten Szenen exponiert; sei es direkt räumlich, wie in der Erzählung »Erlebnis des Marschalls von Bassompierre« – Bassompierre, hoch zu Pferde, wird von einer Schönen begrüßt, die sich »tief neigte« (GW E, 132) –; sei es, wie im »Geretteten Venedig«, im Aufbau der Bühne – das Zimmer liegt niedriger als die Straße –; sei es schließlich, im »Turm«, in der Diskussion um die Anredeform: Olivier schickt einen Rekruten, ihm Feuer für seine Pfeife zu holen. Der antwortet: »Ja, Herr. Will weg. Olivier Zu Befehl, Herr Gefreiter, hast du zu sagen! Verstanden!« (GW D III, 257) Bildet die Spannung des vertikalen Intervalls die Ausgangssituation, so bildet die zugleich leibliche und soziale Orientierung der Protagonisten in jener Spannung einen Leitfaden zumal für die Analyse der Erzählungen.

Dies lässt sich zunächst an der »Soldatengeschichte« erweisen, die aus dem großen Kosmos sozialer Über- und Unterordnung den Ausschnitt herausgreift, in dem sie sich in der ungedämpften Form einer Befehls hierarchie darstellen und die aus jenem Bereich wiederum eine Szene isoliert, die sein Wesen gewissermaßen noch einmal potenziert. Der Dragoner Moses Last ist schwachsinnig, seinen Vorgesetzten nicht nur in der Befehls hierarchie untergeordnet, sondern auch intellektuell unterlegen; weder militärische Grußformen noch die Namen der Offiziere kann er sich merken, und wegen seiner Feigheit ist er militärisch nicht

verwendbar außer dazu, kniend Tag für Tag die Pferdehufe mit einem fettigen Lappen blankzupolieren. An ihm lassen nun zwei Korporale mit laut wieherndem Lachen ihren Sadismus aus; sie unterhalten sich damit, ihn um die »Namen des Herrn Brigadiers und des Herrn Korpskommandanten zu fragen.« (GW E, 70) Zitternd steht er vor seinen Quälern, »er quetschte Worte hervor, und im Eifer schob er sich dem einen Korporal auf den Leib, und er faßte ihn mit einer beweglichen Gebärde bei den Knöpfen der Uniform. Dann brüllte der Korporal irgendein Kommando, und Schwendar – die Hauptfigur dieser Erzählung – sah noch das aufgedunsene Gesicht vor einer geballten zum Schlag ausholenden Faust zurückfahren.« (71) Nachdem er Zeuge dieser Szene wurde, die alle Möglichkeiten der Demütigung in sich zu konzentrieren scheint, bricht Schwendar in die Stadt auf und erinnert sich nun seinerseits mit einem »Gefühl von Demütigung«, daß der vermeintliche Freund Thoma ihm seine Uhr gestohlen hat. Der zweite Abschnitt zeigt Schwendar im Wald, es kommt zu einem sinnlosen Gewaltausbruch: er schlägt mit den Füßen gegen den Waldboden, drischt mit dem Säbel auf Büsche und Bäume ein und gerät in einen Zerstörungsrausch, versinkt dann aber wieder vor den hohen Bäumen in ein Gefühl von Unterlegenheit und Schwäche. Wut und Demütigung verbinden sich im Schlußbild dieses Abschnitts mit einem verzerrten Körperschema: die »tollgeworden(e) Messnergestalt« (75) Schwendars sieht man »mit den Sprüngen eines Wilden, Helm und Säbel in langen Armen krampfhaft schwiegend, zwischen den Bäumen«.

Der dritte Abschnitt führt in den Schlafsaal der Kaserne, es ist Mitternacht. Schwendar kann nicht schlafen und betrachtet seine Kameraden. In der Beschreibung ihrer Schlafstellungen erscheinen vier typisierte Verhaltensweisen der Herrschaft gegenüber: da ist zunächst der joviale Korporal Taborsky, er liegt kerzengerade auf dem Bett, auch die Arme sind ordentlich ausgestreckt. Aber seine Jovialität ist zweideutig, wir hören von diesem Mann nämlich auch, daß er sich gern im Spiegel betrachtet, also eitel ist, und daß er sich wegen seiner Lektüre von Kolportageromanen zu den gebildeten Menschen rechnet und gern seinen Unterschied von den Ungebildeten, dem »liebe(n) Vieh« (76) herausstreichet. Schwendar sieht ihn mit Angst an. Mit Liebe betrachtet er den Zweiten, den kindischen, immer lachenden Dragoner Cypris; auch dessen soziales Verhalten bildet sich in der Haltung des Schlafen-

den ab: »Dieser Cypris war in seine Decke eingerollt wie ein Kind.« (77) Er, der Schwache schlechthin, hat von vornherein auf jeden Machtanspruch verzichtet. Seine Gegenfigur ist der Dritte, der schlechthin Starke, der »starke Nekolar« wird er genannt:

Er lag, das Gesicht in dem Kopfpolster eingegraben, und seine großen Glieder waren über das Bett geworfen, als wäre es ein großes, mißfarbiges Tier, mit dem er ränge und das er mit der Spannkraft seines jungen riesigen Körpers gegen den Boden drückte. (77)

Ihn sieht Schwendar mit »düsterer Verwunderung«. Der Vierte scheint einen Gegenpol zum jovialen Ersten zu bilden. Es ist Karasek. »Häßlich und gemein war sein Gesicht und häßlich lag er im Bett, die Decke unter sein fettes Kinn hinaufgerissen, die Knie in die Höh gezogen, gleichzeitig feig und unverschämt.« Unverschämt wegen des Machtanspruchs, den das Kinn andeutet, feig in der hochgezogenen Stellung der Knie, die auf ein Sich-Ducken weist.

Mit keinem von ihnen kann sich Schwendar identifizieren, keines dieser Arrangements mit der Herrschaft kann tauglich für ihn sein, wenn ihm auch der Kindliche am nächsten steht. Er muß seine eigene Stellung finden, und er findet sie in einer Art von gestischem Experiment:

Stumpfsinnig stützte er sich erst auf einen Arm dann auf den andern. Dann mehr in einem Fieberdrang die Stellung zu verändern, als mit einer inneren Absicht, warf er die Decke ab und kniete in seinem Bette nieder. (78)

Diese Haltung löst eine religiöse Erleuchtung oder Konversion bei ihm aus, die ihre eigene, hier nicht im Einzelnen zu diskutierende Problematik hat – es läßt sich nämlich nicht mit Sicherheit feststellen, ob er nicht in Wahrheit einem religiösen Wahn verfällt³. Nur auf das Experiment mit der Körperstellung sollte hingewiesen werden, das wir bei Hofmannsthal so oft finden. Ganz ähnlich wie Schwendar verhält sich ja der Bergmann aus dem »Märchen von der verschleierten Frau«: »Das Fortsehnen: er legt sich plötzlich, auf einen Arm oder auf den Rücken, und diese Stellungen geben ihm die Ahnung von Möglichkeiten uner-

³ Die Erzählung berichtet, daß Schwendars Tante »aus Angst vor der ewigen Verdammnis und dem Feuer der Hölle« sich ertränkte, indem sie »mit der geheimnisvollen eisernen Willenskraft der Schwachsinnigen« ihren Kopf in ein Regenfaß tauchte (GW E, 68). Schwendars Mutter dagegen hatte sich im Sterben aufgerichtet und gesagt: »Es ist die heilige Jungfrau Maria, sie winkt mir mit einem Licht (...).« (72–73). Auch die Gesten dieser Schwestern stehen in einem Spannungsverhältnis.

hörter Erlebnisse.« (GW E, 152) Und wiederum ähnlich heißt es in dem Erzählungsfragment »Das Fräulein und der Berühmte«: »Die Reihe der Offenbarungen fängt damit an, dass sie im Bett eine ungewohnte Stellung annimmt, auf die Hände gestützt und auf einmal ein durchdringendes Gefühl ihres Selbst gewinnt.« (SW XXIX, 125).

Ein ausführliches Gegenstück zur »Soldatengeschichte« bildet das Erzählungsfragment »Der Park«, an dem Hofmannsthal zwischen 1903 und 1905 arbeitete. Zunächst betritt ein Dichter den Park, den sein Vater angelegt hatte; für einen Moment erfährt er die mystische Einheit mit dem Dämon des Ortes, aber er kann das Gefühl nicht festhalten und fällt in den Alltag zurück. Der andere, der in dem Park etwas erfährt, ist ein alternder, hypochondrischer, innerlich erstarrter Hofrat; auch ihm wird eine Erleuchtung zuteil. Er sitzt auf einer Bank, dann wird er unruhig: »abermaliges Aufstehen« notiert Hofmannsthal (160). Sein Körper beginnt sich zu lockern:

Er spürt, nachdem die Sonne unter dass seine Seligkeit an rhythmisches Auf u Abgehen gebunden (...).

endlich die Bucht völliges Alleinsein. Bezogenheit: des Lichtes des Dunkels, des Windes. Die Gestalt löst sich, die Stimme ist weicher, die Finger werden länger. Die Luft spricht es aus: dies ist ein Mensch. Ein Punkt im Dasein, der ihn grenzenlos beglückt: der Punkt ist oben im Zenith, scheint von dort Wellen auszusenden, sinkt selbst herab, ihm ins Herz. (159–160)

Aber die Lösung des Körperschemas ist noch nicht am Ziel; sie wird weitergetrieben in einen tierischen Tanz, der den Hofrat als einen Verwandten der Elektra erkennbar macht: »dies [die Seligkeit] zu steigern lässt er sich endlich auf alle 4, schlägt mit dem Kopf in feuchte Zweige« (159), »er hüpfst auf allen vieren wie ein Hund um den Baum da kommt ein Wächter« (158). Eine andere Notiz setzt den Gedanken fort:

vergl. jenen Traum von de Quinzey: eine ungeheure Entscheidung irgendwo die irgendwie von ihm abhängig ist. (Mit Triumphen, Abschieden etc) Aber – dass er dabei Stellungen annimmt und wechselt, ganz unbewusst demüthige Stellungen – schließlich eine hündische Stellung auf allen vieren – das thut er wie wenn es das unwichtigste wäre – wie wenn er sich auch schämen müsste das zu thun – und doch hängt gerade davon alles ab. (161)⁴

⁴ Das spielerische Verwandeln und Versetzen gestischer Muster von Werk zu Werk wird an der Beschreibung einer Brunnenfigur in der Erzählung »Der Goldene Apfel« evident: »(..) der alte [Brunnen] war mit einem Steindeckel verschlossen, auf dem eine steinerne Gestalt hockte, einem nackten Menschen nicht unähnlich, aber in der Stellung eines Tieres auf allen

Wie bei der »Soldatengeschichte« lässt sich auch hier ein sozialer Sinn der Gestik identifizieren. Als der Hofrat noch in dem Zug sitzt, der ihn zu dem Park bringen soll, heißt es: »Er denkt sich in die römische Kaiserzeit hinein, und dass er über die Slaven so reden würde:« (158) Zwar erfährt man den Inhalt seiner Rede nicht, es liegt aber nahe, zwischen seiner demütigen Stellung als Hund und seinen Gedanken über Sklaverei eine Verbindung anzunehmen, eine Korrespondenz in der Idee völliger Unterwerfung. Ein kurzer Blick in andere Werke könnte diese Vermutung weiter stützen: »Sklave ! Hund !« ruft der Kaiser in »Der Kaiser und die Hexe« (GW GD I, 492), »Hund und Sklave / auf die Knie vor mir !« (GW D III, 230; vgl. auch 231) herrscht Sigismund in »Das Leben ein Traum« den Clotald an.⁵ Maxima von Herrschaft und Unterwerfung hat Hofmannsthal in immer neuen Versuchen umkreist; der Band der Dramenfragmente ist voll von Stichworten wie »Caesarenwahnsinn« (SW XVIII, 10), »Caesarenwahnwitz« (339) oder »wahnwitzige Tyrannen« (33) einerseits, »Sklavische Demuth« (48, 64) oder »Sklavische Unterwürfigkeit« (33) andererseits. Ganz offensichtlich waren Stoffe, die in öffentlichen wie in intimen Beziehungen die Darstellung extremster, intensivster Asymmetrien der Macht erlaubten, für ihn von hohem Interesse; Stoffe, in denen Identitätsbildung nicht als ruhiges Wachstum, sondern – bis in die physisch durchschlagend – als Erwachen bedrohlicher, tabuisierter Wünsche erschien.

Dieses vergleichsweise allgemeine, aber in sich bewegliche Strukturmuster wird in der Erzählung »Dämmerung und nächtliches Gewitter« als Frage nach der väterlichen Autorität ausgelegt. Der Knabe Euseb, ein uneheliches Kind, kennt seinen Vater nicht, ist aber von Vaterbildern geradezu eingekreist: er trifft auf den Soldaten, der seine schwangere Geliebte verstößt, auf den Kaufmann, der seinen Sohn »Gott aufopfern« will (GW E, 194) – die Kreuzigung des Sohnes ist ein zentrales, von Euseb selbst in der Kreuzigung des Sperbers wiederholtes Motiv –, und er gedenkt des »barmherzige(n) (...) Vater(s) aller Kreaturen« (196). Auch hier orientiert sich die Identitätssuche an einer vertikalen Achse.

Füßen.« (GW E, 110) Die Erzählung datiert von 1897; die später konzipierte Figur des Hofrats erscheint als Ausschnittvergrößerung; ein peripheres Requisit gewinnt eine eigene Geschichte.

⁵ Die Entstehungszeit von »Das Leben ein Traum« (1901–1904) überlagert sich z.T. mit der Park-Erzählung.

Der Knabe läuft durch die Straßen; als er die Kleider der Frauen streift, meint er, »weich und demütig dahinzusinken« (189), und zugleich spürt er, wie »etwas in ihm sich dabei gewaltsam aufbüümte«; seine Gestalt ist nicht eine, sondern »dieses Doppelte«:

minutenlang war er klein wie die Wiesel, wie die Kröten, wie alles was da an der zitternden Erde raschelte und lauerte; im andern Augenblick war er riesengroß, er reckte sich zwischen den Bäumen empor, und er war's, der in ihre Wipfel griff und sie ächzend niederbog; er war der Schreckliche, der im Dunkeln lauert und am Kreuzweg hervorspringt (...). (189–190)

Wie genau die Identität dieses Knaben der Gebärde verknüpft ist, erfahren wir aus einer fragmentarischen Notiz:

in dem Knaben ein grandioses Einteilen des Chaos, manchmal: dies unten, dies oben, dies rechts, dies links: damit wird er Herr über das Chaos. Dies unterstützt er durch Stellungen im Liegen; Aufstehn, steif knien. Nimmt er absurde Stellungen an im Bett so wird er schnell zur Chimäre, endet im Schlangenschweif u.s.f. dies in diesem Ton: ich darf nicht so liegen, sagte sich Euseb: sonst werde ich zur Schlange (192)

Als Hofmannsthal diese Sätze schrieb, hatte er die Arbeit am »Andreas« schon begonnen, und auf diesen Roman als das vielleicht vollständigste Archiv der Gebärden in seinem Werk möchte ich im folgenden eingehen. Die verschiedenen Stellungen, mit denen Euseb, ein Knabe, Schwendar, ein Mann und der Hofrat, ein Alternder noch für sich selbst als Möglichkeiten experimentiert hatten, in denen sie versuchsweise Identitäten annahmen oder abstreiften – sie finden sich hier auseinandergelegt zu einer Bilderfolge von Gesten der Herrschaft und der Unterwerfung, die dem Helden dieses Abenteuer- und Bildungsromans begegnen und die er selbst einnimmt oder phantasiert.

Auf einer der ersten Reisestationen will sich dem Andreas ein Diener aufdrängen. Das ist das chronologisch Frühste, das wir von der Reise erfahren, und zugleich führt es in den Gehalt des Romans ein. Andreas weist den Mann ab, verfällt ihm aber schon fast im selben Moment; der Diener erkennt sich als den Stärkeren und gewinnt am nächsten Morgen seine Anstellung mit einem Trick. Schnell macht er sich zum Herren über Andreas; seine Reden lassen erkennen, daß er die Demütigung anderer genießt – wenn er etwa von der Gräfin Porzia erzählt, die er auf allen Vieren kriechen sah (GW E, 210), oder wenn er über Andreas flucht, »als wäre das vorn nicht sein Herr, sondern einer, mit dem er

lebenslang die Säu gefüttert habe.« (211) Andreas wird zunehmend schwächer und erkennt seine Unterlegenheit: »Geschieht mir recht. Da ist halt ein gewisses Ding um einen solchen großen Herrn, vor dem hat ein Lakai Respekt. Bei mir ists nichts, wollte ichs da erzwingen, es stünde mir nicht an.« (212) Der Bediente Gotthelff stellt sich bald als ein Schurke heraus; auf dem Finazzerhof, den beide erreichen.

Dieser Hof erscheint wie die Utopie einer glückten sozialen Ordnung. Nicht als ob die Hierarchien hier eingebnet wären – aber mit einer minimalen Verwandlung ist alles ins Rechte gesetzt:

Die Leute so gut, so zutraulich, alles so ehrbar und sittlich, arglos, das Tischgebet schön vorgesprochen vom Bauer, die Bäuerin sorglich zu dem fremden Gast wie zu einem Sohn, die Knechte und Mägde bescheiden und ohne Verlegenheit, ein freundliches offenes Wesen hin und her. (213)

Hier also sind die sozialen Hierarchien von Herrschaft und Knechtschaft so gestaltet, daß Demütigung in ihnen keinen Ort hat – »ohne Verlegenheit« wissen die Untergebenen sich zu verhalten –, und eine andere Szene bestätigt den Befund noch einmal für die familiale Hierarchie. Andreas und Romana sitzen auf der Hosbank zusammen, der Abend kommt. Andreas ist von der Unbefangenheit des Mädchens bezaubert, da sieht er durchs Fenster ihre Mutter herabschauen und wird unruhig.

Romana nickte nur froh und frei, zog ihn an der Hand, er solle sitzen bleiben, die Mutter nickte dazu und ging vom Fenster weg. Das war Andreas fast unbegreiflich, er wußte nichts anderes gegenüber Eltern und Respektspersonen als gezwungenes und ängstliches Betragen; er konnte nicht denken, daß der Mutter ein solcher freier Umgang anders als mißfällig wäre (...). (219)

Auch hier also ein soziales Verhältnis ohne Demütigungen, ein »freier Umgang«, der sich in zauberischer Weise innerhalb der patriarchalischen Herrschaft entfaltet.

Von solcher Zwanglosigkeit bei gleichzeitig stabiler Tradition ist Andreas weit entfernt. Vielmehr begegnen in seinen Phantasien Szenen extremer Demütigung und auch hier wiederum die Demutsgebärde schlechthin, die des Hundes:

Er sah sich als zwölfjährigen Knaben, sah das Hündlein, das ihm zugelaufen war, ihm auf Schritt und Tritt folgte. Die Demut, mit der es in ihm (...)

seinen Herrn erblickte, war unbegreiflich (...). Meinte es, sein Herr zürne, so warf es sich auf den Rücken, zog die Beinchen angstvoll an sich, gab sich ganz preis, mit einem unbeschreiblichen Blick von unten her. Eines Tages sah es Andreas in der gleichen Stellung vor einem großen Hund, die er geglaubt hatte, es nehme sie einzig gegen ihn ein, um seinen Zorn zu beschwichtigen und sich seiner Gnade zu empfehlen. Die Wut stieg in ihm auf, er rief das Hündlein zu sich. Schon auf zehn Schritte wurde es seine zornige Miene gewahr. Und es kam kriechend heran, den zitternden Blick auf Andreas' Gesicht geheftet. Er schmähte es eine niedrige und feile Kreatur, unter der Schmähung kam es näher und näher. Ihm war, da habe er den Fuß gehoben und traf das Rückgrat von oben mit dem Schuhabsatz. Das Hündlein gab einen kurzen Schmerzenslaut und knickte zusammen, aber es wedelte ihm zu. Er drehte sich jäh um und ging weg, das Hündlein kroch ihm nach, das Kreuz war gebrochen, trotzdem schob es sich seinem Herrn nach wie eine Schlange, bei jedem Schritt einknickend. (232–233)

Diese Szene der Erinnerung tritt im Roman in unmittelbaren Kontrast mit einer anderen Gebärde der Demut – nicht der hündischen, sondern der religiösen –: Andreas sieht, aus seinen quälenden Tagträumen erwacht, einen Kapuzinermönch auf der Straße; an einem Kreuz kniet der Mönch nieder. »Er flüchtete mit seinen Gedanken in die Gestalt«, heißt es dann von Andreas, »bis sie ihm an einer Wendung der Straße entschwand. Dann war er wieder allein.« (233) Wiederum also ein Experiment mit der Gestalt; das demütige Knien des religiösen Menschen erscheint als Möglichkeit, wird aber im nächsten Moment schon wieder durch neue Phantasien abgelöst; Andreas denkt sich in den Onkel Leopold hinein, einen »gewalttätigen unglückseligen Menschen« (231); er sieht sich faunisch durch den Wald springen, die Frau sich unterwerfend. Auf die Gewaltphantasien folgt erneut eine Demutsgebärde: »Aber er verstand sich zu retten – ein Fußfall vor der Kaiserin ...« (233). Überwältigung des Anderen und Unterwerfung sind hier noch unmittelbar einander benachbart, nur durch einen Moment getrennt; beide liegen der Phantasie des Andreas gleich nah, mit beiden ist die Identifikation gleich möglich.

Das Geschehen auf dem Finazzerhof, das den Bildungsgang des Andreas in nuce bereits enthält, wird noch einmal verkürzt abgebildet in seinen Träumen. Der erste führt ihn in seine Vergangenheit als Knabe zurück:

Alle Demütigungen, die er je im Leben erfahren hatte, alles Peinliche und Ängstigende war zusammengekommen, durch alle schiefen und queren Situationen seines Kindes- und Knabenlebens mußte er wieder hindurch. (225)

Die Erinnerung erlittener Demütigung ist eine wesentliche Station der inneren Entwicklung von Hofmannsthals Figuren; Andreas teilt sie mit Schwendar, auch mit dem Teppichhändler in der Erzählung »Der Goldene Apfel« (GW E, 105).

Auch in diesem Traum vermischen sich die Bilder erfahrener und angetaner Gewalt: Andreas sieht Romana vor sich, mit abgerissenen Kleidern; dann sieht er die Katze wieder, der er als Kind das Rückgrat gebrochen hatte: »kriechend mit gebrochenem Kreuz, wie eine Schlange kommt sie ihm entgegen« (GW E, 226); als er über sie hinwegsteigen will, »trifft ihn der Blick des verdrehten Katzenkopfes von unten, die Rundheit des Katzenkopfes aus einem zugleich katzenhaften und hündischen Gesicht, erfüllt mit Wollust und Todesqual in gräßlicher Vermischung«. Er will schreien, der Traum führt ihn in den Wand-schrank seiner Eltern, dort findet er die abgetragenen Kleider wieder – die vergangenen Selbstbilder und Identitäten –, er windet sich schweißtriefend hindurch; seine eigene Bewegung hat noch etwas von der schlängelnden Katze, und hier könnte man an Euseb erinnern, der ja auch in manchen seiner Stellungen der Schlangengestalt nahe war.

Der zweite Traum führt in die Gegenwart; Romana, die im ersten sich entzogen hatte, ist näher gerückt; die Bilderwelt ist verwandt, aber prägnanter geformt. Zunächst fällt Romana, sie rutscht Andreas auf den Knien nach – erneut eine Demutsgeste –; in einer zweiten Traumszene kommt sie ihm aufrecht entgegen, scheint einen Kuß zu erwarten; als er sie umfassen will, schlägt sie nach ihm; Andreas erwacht. Die Gewalt ist hier fast spielerisch und übermütig geworden, es ist ein Glückstraum.

Bei der Abreise vom Finazzerhof sieht Andreas einen Adler über den Bergen kreisen. Die Abfolge der Tierbilder vom kriechenden, am Boden sich windenden zum schwebenden gibt noch einmal eine Spiegelung der Gesten von Herrschaft und Demütigung; beim Anblick des Adlers spürt Andreas »diese Macht, dies Empordrängen, diese Reinheit« (238). Aber der Schluß dieses Abschnitts schenkt ihm die Tagtraumvision einer neuen Gebärde, die symbolische Erniedrigung und Erhöhung ohne Gewalt zeigt: er sieht im Geist Romana »niederknien und beten: sie bog

ihre Knie wie das Reh, wenn es sich zur Ruhebettet, die zarten Ständer kreuzt, und die Gebärde war ihm unsagbar.« (239) Entscheidend ist hier, daß in der Abfolge der symbolischen Tiere nicht der Adler das letzte ist – also nicht die absolute Herrschaft –, sondern daß sein Bild wiederum abgelöst wird durch das des Rehs: des Tiers, das sich beugt, ohne an Würde dabei zu verlieren. Die männliche Figur des Adlers wird sozusagen balanciert durch die weibliche des Rehs; man wird an Hofmannsthals Deutung des Brutus, an die weibliche Geste eines Mannes, erinnert.

Ich habe mit der Analyse der Kärntener Episode begonnen, obwohl der Roman in Venedig einsetzt. Nun also zum eigentlichen Anfang. Andreas trifft am frühen Morgen in Venedig ein und ist orientierungslos – nicht nur räumlich, sondern, wie sich sogleich zeigt, auch sozial. In seiner Verlegenheit wendet er sich an einen Mann, der »nach seinen Bewegungen und Manieren« (198) den besten Ständen anzugehören scheint, aber unter seinem Mantel nur Hemd und Strümpfe trägt – das erkennt Andreas bei der formellen Begrüßung, als der Mantel des Fremden vorne aufgeht, und er ist nun so verlegen, daß er seinerseits »unwillkürlich (...) den Reisemantel vorne auseinanderschlug« (199). Denkt man bei dieser Szene die sozialitätsstiftende Kraft der Begrüßung mit – Hofmannsthal hat sie immer wieder virtuos eingesetzt –, dann erkennt man in der Verlegenheit des Andreas ein neues Element von Würde: er schlägt den Mantel auseinander, um dem Anderen die Demütigung zu ersparen, um einer Symmetrie willen.

Mit dem Angebot des Fremden, Andreas zu Diensten zu sein, wird das im Kärntener Teil angeschlagene Thema fortgesetzt; auch die Konversation bezieht sich in der Folge zu einem erheblichen Teil auf Dienstangebote, Hinweise, wo gute Dienste zu finden seien und Reflexionen über Dienstverhältnisse. Charakteristisch für den venezianischen Teil ist nun, daß die soziale Ordnung nicht mehr unmittelbar zu identifizieren ist. Gegenüber dem Finazzerhof, wo sie in einem utopischen Sinne heil war, und gegenüber dem Verhältnis Andreas – Gott helfff, wo sie schlechthin verkehrt war, werden nun Ordnungserwartungen an die soziale Hierarchie sehr schnell fragwürdig. Das gilt für die Szene zu Anfang – der Vornehme erweist sich als ein Verarmerter –, es gilt für das Haus, in dem Andreas Unterkunft findet, das ein »vornehmes, aber recht verfallenes Ansehen« hat (199). Auch die Erwartungen an eine

soziale Physiognomik zerfallen schnell: ein Mann, der zunächst sehr verwegn erscheint, wird im nächsten Moment von einem Mädchen ausgeschimpft, so daß man ihn für einen Bedienten halten muß, kurz darauf aber stellt sich heraus, daß es sich um den Grafen Prampero handelt, den Vater jenes Mädchens; kontrastierend zum ersten Eindruck von Männlichkeit erkennt Andreas die Hand des Grafen, die wohlgeformt ist, »nur zu klein für einen Mann und dadurch unerfreulich« (241) – aber dann spricht der Graf mit Andreas und zeigt dabei eine Würde, die jedenfalls für einen Moment seine Unzulänglichkeit vergessen macht. Überhaupt scheint das Verhältnis von Unzulänglichkeit und Würde im venezianischen Teil die Menschen in ein gegenüber der Kärntener Bergwelt diffuseres und differenzierteres Licht zu stellen; den Andreas selbst, dann aber vor allem den Malteser, der sein spiritueller Lehrer wird.

Bevor Andreas diesem Mann begegnet, wird er zum Zeugen einer neuen Szene von Herrschafts- und Demütigungsgebärdēn: vor einem Café sieht er einen »plumpe(n) Mann mit bläulicher Rasur in mittleren Jahren, der einen fremdartigen Rock mit Verschnürung trug« (245); dieser

hörte in bequemer Stellung und mit unbewegter Miene einem jungen Mann zu, der in ihn hineinredete, dabei nicht wagte, seinen Stuhl an den Tisch zu ziehen, ja sich kaum wirklich niederzusitzen getraute, daß Andreas ihn nicht anschauen konnte, ohne Mitleid und Unruhe zu spüren.

Sein Begleiter klärt ihn über die beiden auf – es handelt sich um einen reichen Griechen und seinen verschuldeten Neffen – und weist ihm die Szene noch einmal:

Sehen Sie unauffällig hin: der Alte würdigt ihn kaum eines Blickes, geschweige denn einer Antwort. Er raucht und läßt ihn reden – bemerken Sie, wie der unglückselige Bettler sich krümmt (...). (...) am Schluß wird der Junge vor ihm auf die Knie fallen, der Alte wird so wenig darauf achten, als wenn es ein Hund wäre. Er wird sich an sein Gewand hängen, der Alte wird ihn abschütteln und seines Weges gehen, als wenn er allein wäre. (246)

Dies geschieht dann tatsächlich:

Der reiche Griechen und sein bettelarmer Neffe standen auf – die plumpe Herzenshärte des einen, die hündische Demut des anderen waren abscheulich. In beiden schien die Menschennatur entwürdigert. (...) als nun beide gegeneinander, in einer Art von Fauchen der eine und Winseln der andere,

ihrer Stimme erhoben, meinte [Andreas] dazwischen springen und sie mit dem Stock zur Ruhe bringen zu müssen. (247)

Beziehungsreich kehrt in dieser Szene das Bild des Hundes wieder – der Kärntener Traum findet hier eigentlich seine Deutung –, aber die Stellung des Andreas ist verwandelt; er ist nicht mehr selbst involviert, sondern will Gerechtigkeit stiften, auch um den Preis der Gewalt, des Schlagens – eine Versuchung, die im »Salzburger Großen Welttheater« und im »Turm« wiederkehrt.

Während der unwürdigen Begebenheit zwischen dem Onkel und dem Neffen ist Andreas auf einen dritten Gast des Cafés aufmerksam geworden, und zwar wegen *dessen* Stellung. Es ist der Malteserritter Sacramozo, von dem die einen vermuten, daß er Jesuit, die anderen, daß er Freimaurer sei; Naphta und Settembrini sozusagen in Personalunion. Andreas ist von seiner Erscheinung offensichtlich fasziniert; sie beschäftigt ihn so sehr, daß er den Erklärungen seines Begleiters kaum Gehör schenkt.

Es war ein überlanger, schmaler Körper, der sich schreibend über das kleine Tischchen bog, unter welchem die langen Beine keinen Platz fanden als durch Bescheidenheit, überlange Arme, die sich notdürftig unterbringen konnten, überlange Finger, die den schlechten, ächzenden Federkiel führten. Die Stellung war unbequem und beinahe lächerlich, aber nichts hätte das Wesentliche des Mannes schöner enthüllen können als diese Unbequemlichkeit und wie er sie ertrug, besiegte, ihrer nicht gewahr wurde. Er schrieb hastig, die Zugluft zerrte an dem Blatt, er hätte müssen ungeduldig sein, und doch war eine Beherrschung in allen seinen Gliedern, eine – so seltsam das Wort klingen mag – Verbindlichkeit gegen die toten Gegenstände, die ihm so mangelhaft zu Dienst standen, ein Hinwegsehen über die Unbequemlichkeit der Lage, das unvergleichlich war. (246–247)

Charakteristisch für diese Stellung ist, daß in ihr die auseinanderfallenden, ins Unwürdige verzerrten Elemente der Stellungen von Onkel und Neffe aufgehoben sind: dieser hatte sich kaum zu sitzen getraut, jener seine soziale Überlegenheit durch bequemes Sitzen demonstriert. Der Malteser sitzt unbequem und gebeugt, behält aber dabei seine Würde. Die Beziehung zwischen Andreas und dem Malteser bildet sich an einem kleinen Dienst, den der Jüngere dem Älteren leistet: von der Zugluft wird ein Blatt des Maltesers heruntergeweht; Andreas greift es und reicht es ihm, der sich selbst schon gebückt hatte. Später taucht ein

weiteres Blatt auf, Andreas trägt es dem Malteser nach, und nun wird Sacramozo sein neues gestisches Vorbild:

Er stand vor dem Fremden wie entseelt, sein Körper kam ihm plump und seine Haltung bärisch vor. Aber jedes Glied seines Körpers wußte um jedes Glied und führte das Bild der hohen, in nachlässiger Bestimmtheit, in herablassender Verbindlichkeit sich leicht gegen ihn neigenden Gestalt ins Innere, wie eine Flamme auf Flamme bebte. (248)

Das Verhältnis von Andreas zu dem Malteser wird als Alternativmodell zu dem Verhältnis Onkel–Neffe entwickelt; es hat ein höheres Maß an Symmetrie als jenes. Die Überlegenheit in Stand und Alter wird von dem Malteser nicht zur Demütigung des Andreas genutzt⁶, vielmehr bestimmen wechselseitige Respektbezeugungen die Szene.

Eine Stelle aus den fragmentarischen Teilen des Romans bestätigt, daß es sich bei dem Bildungsgang des Andreas um Lehrjahre einer Souveränität handelt, die die Demut zwanglos in sich aufgenommen hat:

Malteser: »knien? – wie einer kniet, um von einem göttergleichen Lehrer Belehrung zu empfangen, – diese Gebärde, ich werde gestorben sein, ohne sie auf meinem Lebensweg gefunden zu haben. Wird dieser Junge der sein, der zu knien vermag?« (307–308)

Auch im »Andreas« kann eine Teleologie auf das Knie hin zumindest vermutet werden, schon der Schluß des Kärtner Teils hatte das nahegelegt. Was Schwendar in der »Soldatengeschichte« eher zufällig findet, bei seinem Stellungswchsel im Bett, wird für Andreas zum Ziel des Bildungsromans.

Hofmannsthals Plan mündet in Notizen zu der »Reise des Maltesers nach Persien« (310–319) und nimmt damit das Thema von Herrschaft und Demütigung variierend wieder auf. Hier nämlich hätte dem Roman eine »Novelle von einem Schah« (310) eingeflochten werden sollen. Angedeutet wird die despatische Herrschaftsform: »Der Herrscher: außerordentlich Selbst-idolisierung. (...) Einmal tritt er an einen Juwelier, der Waren ausbreitet, heran, statt diesen zu sich zu winken: Er *fühlt* den Akt der Herablassung selbst mit außerordentlichem Staunen.« (311)

⁶ Noch nicht. Eine spätere Notiz lautet: »Sagredo besucht manchesmal Andreas nur um ihn zu erniedrigen.« (SW XXX, 200; vgl. auch GW E, 300). Das Stufenmodell der Entwicklung wird von zyklischen Tendenzen durchbrochen; ältere Verhaltensmuster kehren wieder.

Dem Schah als dem despotischen Herrn steht gegenüber die jüdische Sklavin Leah, die ihrerseits Herrschaftsambitionen hat. Der Roman nähert sich einer Philosophie der Politik⁷ und von daher wird es verständlich, daß seine späteren Metamorphosen und Verzweigungen immer weiter in die Richtung des politischen Romans gehen, daß Disraeli »Lothair« als verwandte Möglichkeit auftaucht, der im durchsichtigen Gewand des Abenteuer- und Bildungsromans eine Allegorie der englischen Politik gibt (vgl. BW Redlich, 68), daß Andreas selbst einer politisch-diplomatischen Karriere zugeführt wird, ja daß der Frühsozialismus und die demokratisch-revolutionären Bewegungen zu Themen des Romans werden. Im Zusammenhang mit dem späten Plan eines Romans über den Herzog von Reichstadt, in den Teile des Andreas-Stoffes eingehen, notiert Hofmannsthal:

Schneider Weitling 1842. Der Hilferuf der deutschen Jugend. Herausgegeben und redigiert von einigen deutschen Arbeitern. behandelt u.a. die Misshandlung der deutschen Handwerksburschen durch die Passbureaus – das ewige »Halt's Maul«, die Entwürdigung (...). (SW XXX, 260)

Hier wird eine Kontinuität faßbar, ein Motiv, das sich über Werkgrenzen hinweg durchhält: in der Figur des Erniedrigten treffen sich der Drago-ner Moses Last und die Handwerksburschen des Vormärz. Der Gehalt, den bereits die ersten Abschnitte des »Andreas« implizierten, tritt in den späten Notizen nach außen: Hofmannsthal war der Leser nicht nur von Keats und Novalis, sondern auch von Georg Büchner. An den Historiker und Parlamentarier Josef Redlich schreibt Hofmannsthal im Februar 1907, kurz vor dem Beginn der Arbeit am »Andreas«:

Seien Sie versichert, daß es bei mir häufiger Begegnungen nicht bedarf um eine Antheilnahme an Ihrer Thätigkeit, sowohl der gelehrten als auch der aktiv politischen, lebendig zu erhalten. Ich möchte wenigstens für meine Person und soweit die Kräfte reichen eine Klasse zu repräsentieren trachten, welche in keinem Lande ungestraft fehlen darf, in Österreich aber wenn ich nicht irre all zu lange gefehlt hat: die Klasse der zugleich politisch interessierten und desinteressierten, das heißt in Bezug auf nächste Zwecke unabhängigen Menschen. Hoffentlich giebt es noch irgendwo einige von dieser Sorte,

⁷ Vgl. Hofmannsthals Aufzeichnung vom November 1927: »Roman. Müßte ein Kompendium sein. Philosophie der Politik – bis in ihre feinsten Verästelungen in die Biologie – Verhältnis der Lebensalter zueinander, die Berufe und ihre Erfahrungen, und wie sie auf die Menschen zurückwirken – das Gleichgewicht im Sozialen trotz der Ungleichheiten und Spannungen, worin das Ausgleichende liegt.« (GW RA III, 591)

denn auf ihrer Existenz stützt sich eigentlich erst die Möglichkeit nicht ganz meskiner politischer Thätigkeit. (BW Redlich, 7)

Als dieser Klasse zugeschichter Bildungsroman kann der »Andreas« gelesen werden.⁸ Er ist bisher weitgehend als erotischer Bildungsroman verstanden worden – zum ersten Mal magistral von Richard Alewyn⁹ – und hat dabei auf die Frage nach den erotischen Schicksalen des Andreas, Romanas und Maria-Mariquitas die unterschiedlichsten Antworten provoziert. Tatsächlich ist die politische Schicht von den erotischen nicht völlig abzulösen: auch die erotischen Verhältnisse sind beständig von Gewalt- und Demütigungsstrukturen durchzogen und ebensosehr geht Triebhaftes in den Willen zur Herrschaft ein. Will man die beiden Linien auf einen Begriff bringen, dann könnte man von der Bildung zu einer integralen Männlichkeit sprechen.

Nun lassen sich auch die Grenzen von Hofmannsthals Politik relativ einfach bestimmen; nicht nur von heute aus gesehen, sondern bereits vom Kenntnisstand der zeitgenössischen Soziologie her. Er geht prinzipiell von dem aus, was Max Weber als den Typus der traditionalen Herrschaft beschrieben hat: »Reinster Typus ist die patriarchalische Herrschaft. Der Herrschaftsverband ist Vergemeinschaftung, der Typus des Befehlenden der ›Herr‹, der Verwaltungsstab ›Diener‹, die Gehor-chenden sind ›Untertanen‹.«¹⁰ Allerdings kennt Hofmannsthal auch die prophetische Erschütterung der traditionalen Herrschaft – die Figur des Ninyas (vgl. »Die beiden Götter« GW D III, 567–587) und die des Kinderkönigs im ersten »Turm« stehen dafür ein, und eigentlich weist schon die Geste des Sich-Bückens in diese Richtung –, von daher war er erstaunlich offen für anarchistische Tendenzen, etwa für die Initiativen Gustav Landauers. Aber auch sie haben immer eine spezifisch gemeinschaftliche Prägung; abstrakte Vergesellschaftungen verfallen entweder der Kritik – so vor allem das Geld –, oder sie treten nicht in Hofmannsthals Blickfeld – so vor allem die bürokratisch-legale Herrschaft. Ande-

⁸ Insofern scheint mir die These von Ursula Renner-Henke, daß es sich bei der Reise des Andreas um eine »isolierende voyage intérieure« handele, um eine »narzißtisch geprägte Suche nach seinem ›wahren Selbst‹« (HF 8, 1985, S. 239), ergänzungsbedürftig.

⁹ Richard Alewyn, Andreas und die »wunderbare Freundin«. – In: R. A., Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen 1958, S. 131–167.

¹⁰ Max Weber, Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft. – In: M. W., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Hg. von Johannes Winckelmann. Tübingen 1973, S. 478.

rerseits sollte man sich von der traditionalistischen Stoffschicht nicht täuschen lassen: in ihrem Innern hat sich bereits eine Verwandlung vollzogen, despotische oder feudale Herrschafts- und Demutsgesten sind in ihrem Sinn nicht mehr traditional bestimmt, sondern tabuisierten Triebabteilen dienstbar geworden; sie werden als Erweiterung der expressiven Möglichkeiten eingesetzt. Hier ist der Ort, von einem anderen politisch-gestischen Postulat zu sprechen; von dem des aufrechten Ganges, das die bürgerliche Emanzipation begleitet hatte. Es betonte die Egalität, die symbolische Erniedrigung wurde fallengelassen oder auf ein Minimum reduziert: so trat um 1800 an die Stelle des Verneigens das gedämpftere Abnehmen des Hutes.¹¹ Wenn man Hofmannsthal abstrakt an diesem bürgerlichen Haltungsideal mißt, scheint er zunächst rein feudalistisch. Man sollte aber in einem weiteren Analyseschritt auch die historischen Schicksale dieser Geste im 19. Jahrhundert mitbedenken und in Rechnung stellen, daß hier eine Dialektik der Aufklärung am Werk war, die den Charakter des aufrechten Gangs verwandelte: er wurde zu einem autoritären Haltungspostulat, zu einer Selbstbehauptungs- und Repräsentationsgeste¹²; als Beleg sei verwiesen auf die oft Foltergeräten so ähnlichen, für Kinder gedachten Stütz- und Korrekturapparate, die Schreber entwickelte, der Vater des großen, von Machphantasien besessenen Paranoikers Daniel Paul Schreber. In diesem Moment springt die Humanität zu anderen Gesten über; die Entdeckung des Kniens nicht nur bei Hofmannsthal, sondern auch in der zeitgenössischen Kunst – stellvertretend sei Camille Claudel genannt – deutet an, daß die Krisen der menschlichen Beziehungen in einem strikt aufrechten Schema nicht mehr lösbar sind. Wo die zeitgenössischen instituierten Muster der Körperhaltung nicht mehr tragen, vollzieht sich der Rückgriff auf ältere.

Hofmannsthal spannt die Geste maximal, er steigert die Intervalle des Ausdrucks und erreicht die Grenze der Konvention, zugleich aber bleibt er innerhalb der hochkulturellen europäischen Gebärdensprache von symbolischer Erhöhung und Erniedrigung. Die wie auch immer erweiterten und expressiv gesteigerten Muster des antiken und des christli-

¹¹ Vgl. Bernd Jürgen Warneken, Bürgerliche Emanzipation und aufrechter Gang. Zur Geschichte eines Haltungsideals. In: Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften. 179, 32. Jg. 1990, H. 1, S. 39–52.

¹² Vgl. ebd. bes. S. 47 ff.

chen Abendländs geben den Rahmen ab, in dem die Konflikte der Macht und der Liebe ihm lösbar erscheinen: die gefalteten Hände am Schluß von »Cristinas Heimreise« und der »Frau ohne Schatten«, das nahezu ubiquitäre Knen vor- oder miteinander; und selbst wenn Elektra über die Bühne kriecht und tanzt, bleiben ihre Gebärden benennbar. Hofmannsthals historische Situation erlaubte ihm, noch für seine kühnsten Versuche auf die Tradition zurückzugreifen. Bereits der Knabe, der in »Age of Innocence« beschreibt, wie er die gestischen Normen der Sozialisationsinstanzen zurückweist und in seinen Bewegungen »heftiger und häßlicher« wird (GW E, 19) – auf zwei Seiten wird in diesem Text schon nahezu vollständig das gestische Repertoire der späteren Figuren entworfen –, vermag sich doch zugleich selbstbewußt kulturell zu situieren. Diese Möglichkeit war den nach ihm Kommenden verschlossen. So teilt der junge Kafka mit Hofmannthal die Sensibilität für Machtstrukturen und ihre gestischen Ausprägungen, aber der Horizont der Darstellung hat sich bei ihm entscheidend verschoben. Die folgende Szene aus »Beschreibung eines Kampfes« dürfte entstanden sein, als Hofmannthal am »Andreas« arbeitete:

Als ich noch nach einem Mittel suchte, um (...) bei meinem Bekannten bleiben zu dürfen, fiel mir ein, daß ihm vielleicht meine lange Gestalt unangenehm sein könnte, neben der er seiner Meinung nach klein erschien. Und dieser Umstand quälte mich (...) so sehr, daß ich meinen Rücken gebückt machte, bis meine Hände im Gehen meine Knie berührten. Damit aber mein Bekannter die Absicht nicht merkte, veränderte ich meine Haltung nur ganz allmählich (...). Aber mit plötzlicher Wendung sah er mich an – ich war noch nicht ganz fertig – und sagte: ›Ja, was ist denn das? Sie sind ja ganz krumm! Was treiben Sie da?‹ ›Ganz richtig, sagte ich, den Kopf an seiner Hosennaht, weshalb ich auch nicht ordentlich aufschauen konnte. ›Sie haben ein scharfes Auge.‹¹³

Diese Geste ragte in eine andere Zeit, für sie findet sich im Repertoire Alteuropas kein Name mehr. Sie weist auf subkulturelle Randzonen, vielleicht auf die Welt des Zirkus oder auf die Narren, denen Kafka so viele Überlegungen widmete, und die Hofmannthal nur einmal gestreift hat, in der Figur des Furlani im »Schwierigen«.

¹³ Franz Kafka, Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß. Hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1976, S. 14.

