

Continuität in der Vergänglichkeit – »... von nichts ausgeschlossen«²

|

Über Vergänglichkeit

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglipt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.³

entstanden am 25. Juli 1894

»Noch spür ich ihren Atem ...«. Das Selbstverständliche vertrauter Nähe hat sich entfernt, unversehens ist es er-innert; das überraschte, erstaunte »Noch« führt zu dem fragend beklommenen »Wie«; vielstimmig abschattiert erweist sich dieser Übergang; die bedeutsame Fermate vor der Frage verrät das wortlose Beben und aufkeimende Grauen, das Unfaßbare; als Widerhall zittert das soeben betörend Zauberhafte nach, nur als Hauch

¹ Gerhart Baumann starb am 19. August 2006 (Nachruf S. 450). Der hier abgedruckte Text ist die vom Autor verfaßte Studie über die »Terzinen«, welche er in verkürzter Form als Vortrag im Studium generale der Universität Freiburg am 13. November 2004 gehalten hat.

² Aufzeichnungen aus dem Nachlaß. In: GW RA III, S. 376.

³ Terzinen. In: GW GD I, S. 21.

noch ist es zu spüren, ungreifbar und dennoch unvergeßlich; das Gefühl des Unwiederholbaren bricht unerbittlich hervor, bestätigt sich in jener dumpfen Frage, die verhüllt bereits die Antwort birgt, denn dieses Fragen dient mehr oder weniger nur zum Vorwand, das unmittelbar grauenvoll Gewisse abzudämpfen, jenes »Fort [...] für immer fort, und ganz vergangen [...].« Aber auch die Frage vermag das Unausdenkbare nicht zu verzögern oder aufzuhalten, vielmehr führt es unausweichlich tief in das Abgründige.

Die Spur des Atems hinterläßt etwas unsäglich Bedeutsames, deutet auf vieles: dem Hauch ist bei Hofmannsthal noch das ursprünglich Magische eigen, lebensschaffendes und lebenerstörendes Vermögen; am spürbarsten vollzieht sich das am Ich-Selbst; damit aber ist das auslösende Erlebnis berufen, aus dem die Terzinen-Folge einsetzt, das Ich-Gefühl, das sich in ihr erschließt. »Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück«.⁴ Jede Begegnung, wie jede »neue bedeutende Bekanntschaft bewirkt Auseinanderfallen und neue Integration.«⁵ Jeglicher Anhauch berührt das Selbst-Gefühl, durchweht das Ich, Sein und Schein; aber auch die Tage, die Erlebnisräume werden von dem Fluch der Vergänglichkeit behaucht, alles von unaufhaltsamer Auflösung betroffen, »weil eine eigene, mit jedem Atemzug des Lebens sich vollziehende Chemie das Leben immer mehr und mehr zersetzen wird, so daß selbst die Enttäuschungen, der Verlust der Illusionen, dieses unvermeidliche Erlebnis, nicht in einem Block in den tiefen Brunnen der Seele hineinstürzen wird, sondern zu Staub zerrieben, in Atomen, mit jedem Atemzug [...].«⁶ Die Worte wiederum sind »versiegelte Gefängnisse des göttlichen πνεῦμα [...]«⁷ und bringen dem Menschen Botschaft von sich selbst; ihr Berühren läßt die Herkunft spüren, erweckt die Erinnerung nach der Heimatlandschaft der Seele. »Wie der Lufthauch, der in stillen Nächten vom festen Lande her auf ein Schiff zuweht, traumhaft angefüllt mit dem Duft von süßem Wasser und dem Atem von Wäldern und Wiesen« (immer entbinden ja Düfte vor allem die Sprache der Erinnerung, mahnen an Dinge, die heimlich im Menschen sind, »Vorfrühling« und »Erlebnis« bezeugen es

⁴ Das Gespräch über Gedichte. In: GW E, S. 497.

⁵ Buch der Freunde. In: GW RA III, S. 248.

⁶ Über Charaktere im Roman und im Drama. In: GW E, S. 492.

⁷ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 390.

ebenso wie »Der Jüngling in der Landschaft« und »Lebensquell«), »so weht aus der Sprache ein Hauch der Heimat, der jenseits aller Worte ist. In ihr bewegen sich wie dunkle verfließende Schatten so viele Gesichter, soviel Landschaft ist in ihr, soviel Jugend, soviel Unsägliches«.⁸ Allein nur das Erinnern birgt der Duft, die Dinge selbst bleiben unbegreiflich entrückt, der Mensch hat sich von ihnen entfernt, ein Schauer überkommt ihn, nichts äußerlich Bedrohendes ist eingetreten, nur etwas ist als vergangen erkannt, und doch liegt in diesem Abschied etwas Unheimliches, das schwerlich übertroffen werden kann.

Das Beklemmende, dem Vergänglichen Ausgesetzte, das den Beginn der Terzinen durchbebt, wird im Vergleich noch deutlicher. Der »Noch«-Einsatz Goethes, welcher die »Trilogie der Leidenschaft« eröffnet, offenbart auch das Furchtbare des Verscheidens: »Noch einmal wagst du, vielbeweinter Schatten [...]«.⁹ Souveräner Selbstbesitz bannt indessen alles Verfängliche, vertraut dem Dauernden, das hinter allem Wechsel sich erhält, die Sprache selbst verbürgt das Bewahren des Geisterzeugten; die Stanzen verheißen jene beschwörende Kraft, das Entschwundene zuletzt in der Gestalt des unverlierbar Wahren heraufzuführen. Der Anruf Nietzsches »Dem unbekannten Gottes«: »Noch einmal eh ich weiter ziehe [...]«¹⁰ bedeutet kraftvolle, trotzige Selbstgewißheit, unbearrbarer Abbruch, ganz Zukunft, ohne verstörende Vergangenheit. Anders verhält es sich mit dem bangen Entzücken Mörikes »Auf eine Lampe«: »Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du [...]«¹¹ Ihm fehlt die Zukunftsgewißheit, die Gegenwart selbst ist als Schönheit nur ein fast vergessener Raum, dessen keineswegs selbstverständlicher oder gar unantastbarer Besitz sich in der Betrachtung noch einmal bestätigen möchte; in die Freude über das »Noch unverrückt [...]« mischt sich bereits die Wehmut des Wie-lange-noch, ein Vorgefühl, daß diese Schönheit immer mehr in die Verborgenheit zurückgedrängt wird. Das »Noch« bei Loris-Hofmannsthal ist schwerer akzentuiert, zögernd nur

⁸ Französische Redensarten. In: GW RA I, S. 237.

⁹ Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler. Bd. 1 (Sämtliche Gedichte), Zürich 1950, S. 473.

¹⁰ Friedrich Nietzsche: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Joachim Mette, Bd. II (Jugendschriften 1861–1864), München 1934, S. 428.

¹¹ Eduard Mörike, Auf eine Lampe. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Gerhart Baumann, Bd. 1, Stuttgart 1961, S. 93.

verbindet es sich dem Folgenden; es versichert sich nicht so bestimmt des Bleibenden im Wechsel, nicht einmal in der zagen Verhaltenheit Mörikes, vielmehr verspürt es »im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen«.¹² Die Wasser ballen sich nicht zur kristallenen Kugel, sie rinnen zwischen den Fingern hindurch und nur ein feuchter Schimmer bleibt zurück. Dem frühen Hofmannsthal fehlt die Zuversicht, noch ist ihm der geheimnisvolle Sinn der Vergänglichkeit verborgen: »Und man ist dazu da, daß mans ertragt. / Und in dem ›Wie‹ da liegt der ganze Unterschied – «.¹³ Die Weisheit von Halten und Nehmen, Halten und Lassen, bleibt unzugänglich, noch vermag er nicht die »Zeit« als auch ein Geschöpf des Vaters zu verehren. Das unaufhaltsame Vergehen verleiht der Gegenwart noch nicht erhöhten Glanz, vielmehr übersteigt es alles Sinnhaltige, wirkt lähmend und mündet in das Wortlose. Im Entstehungsjahr der Terzinen verzeichnet das Tagebuch am 26. November 1894: »Heute war [...] Schnee, dann taute es und war Kot und ein Wind, wie im März. *Mein Frühling*«, sagte ich vor mich hin und hatte fast bis zum Weinen das Bewußtsein der Vergänglichkeit des Lebens.¹⁴ Ohne Lebensgeschichtliches ungebührlich hineinzuziehen oder gar für die Dichtung selbst zu überfordern, verdient berücksichtigt zu werden, daß Hofmannsthal wenige Wochen vor Niederschrift dieser Terzinen menschliches Vergehen in überaus persönlicher und angreifender Nähe wahrnehmen mußte, den Tod der hochverehrten Josephine von Wettstein; diese Erfahrung bestätigte sein beklommenes Ahnen, ließ ihn zutiefst erleiden, »wie viel unendliche Schönheit da für immer weggegangen [...] Es war schon [...] früher so grauenhaft, sie zu sehen; ihre edle, großartige Schönheit war in etwas Schattenhaftes, Verblichenes, Hilfloses verwandelt [...]«.¹⁵ Diese Erscheinung, schon zuvor »Symbol für unzählige Dinge«, blickt auch aus den Terzinen hervor.

Jedes Einhalten und Besinnen, das Zögern und Schwanken, die ungleichartigen Kola, das ungleichmäßige Atmen – alles mündet in dem Unfaßbaren: »Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt [...] Daß alles gleitet und vorüberirnt [...]«. Am unerbittlichsten aber erleidet das Ich dieses Vergehen und es vollzieht sich in der unheimlichsten Weise: in

¹² Gabriele d'Annunzio. In: GW RA I, S. 175.

¹³ Der Rosenkavalier. In: GW D V, S. 39.

¹⁴ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 388.

¹⁵ Brief an Elsa Bruckmann-Cantacuzène, 16. Juli 1894, in: B I, S. 106f.

der Selbstentfremdung. Bis zur Unverständlichkeit fremd und verblaßt ist jenes »kleine Kind«, aus dem ungehemmt das Ich herübergeglitten, um in jedem Augenblick weiter sich verfremdend abzulösen. Ein Thema aus »Gestern« wird aufgenommen, das nun, alles Spielerischen entkleidet, ohne Maske erscheint, jenes Gestern, dessen Atem noch zu spüren, das – mit den Worten Arlettes – »so fremd, so unbegreiflich weit[...]:

Ein Etwas, das ich heute nimmer finde,
Ein Zauber, den ich heute nicht ergründe.
Je mehr du fragst, es wird nur trüb und trüber,
Ein Abgrund scheint von gestern mich zu trennen,
Und fremd steh ich mir selber gegenüber ... ¹⁶

und Miranda im »Weißen Fächer« bekennt sich zu diesem typischen Erlebnis, das immer wiederkehrt:

All unsre Einheit nur ein bunter Schein,
Ich selbst mit meinem eignen Selbst von früher,
Von einer Stunde früher grad so nah,
Vielmehr so fern verwandt, als mit dem Vogel,
der dort hinflattert.¹⁷

Im Erscheinungsjahr von »Gestern« vermerkt das Tagebuch: »Wir haben kein Bewußtsein über den Augenblick hinaus, weil jede unsrer Seelen nur einen Augenblick lebt. Das Gedächtnis gehört nur dem Körper: er reproduziert scheinbar das Vergangene, d.h. er erzeugt ein ähnliches Neues in der Stimmung: Mein Ich von *gestern* geht mich so wenig an wie das Ich Napoleons oder Goethes.«¹⁸ Die Berührungen mit der Auffassung von Ernst Mach sind vielfach schon betont worden. Die Frage nach dem Selbst verstummt nie in der Dichtung Hofmannsthals; unablässig bis zum »Turm« drängt sie aus allem hervor; es ist jenes namenlose Heimweh, welches aufquillt in allem Erinnern, die Erinnerung aber einen unzulänglichen Spiegel bildet, wie in »Erlebnis« oder »Vor Tag«.

»Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd [...].« Dieser Vers mit dem lastenden Orgelpunkt über dem dunklen »u« mag zunächst ein Befremden hervorrufen, bis man das magische Lebensgefühl darin

¹⁶ »Gestern«. In: GW GD I, S. 242.

¹⁷ »Der weiße Fächer«. In: GW GD I, S. 473/4.

¹⁸ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 333.

erkennt. Die Metapher bringt, entgegen ihrem Wesen, nicht Übersetzung, sondern etwas Ursprüngliches, und erst der wechselseitige Reflex erschließt die Beziehung. Das »Kind« erscheint vertraulich nahe, das eigene vergangene Ich blickt aus ihm, aber es ist auch unbegreiflich fern; mit dem »Hund« scheint den Menschen nichts zu verbinden, und dennoch kennt er jenes zärtliche Mitgefühl zum Kreatürlichen und eine »phantasievolle Sinnlichkeit, die sich etwa auch in ein Tier hineinträumen« kann, »in einen Hund, in einen Schwan.¹⁹ Der Mensch, der auf sein früheres Wesen zurückblickt, gewahrt sich traumhaft, nah und fern zugleich, und etwas Erlösendes und Quälendes liegt in diesem Sich-Erblicken, menschliches Mitgefühl und kreatürliche Wortlosigkeit: »unheimlich stumm und fremd.«

Das Ich ist der geometrische Ort für die sich mit jedem Atemzug entfremdenden Geschicke; die Form der Terzine selbst wird von dieser auflösenden »Vergänglichkeit« betroffen; ihre Reimbindung aba cbc dcd stellt eine fortlaufende Kette her, die durch ein Glied jeweils dem Vorhergegangenen verbunden bleibt; dieses Vorwärtsstrebende, das sich jedoch seiner Herkunft verpflichtet weiß, erzielt die reinsten Wirkungen, wenn im Wechsel die Dauer berufen wird. Die Eingangsterzinen zu »Faust II« bezeugen im Gleichen des beleuchteten Wassersturzes des »bunten Bogens Wechseldauer«,²⁰ der über allen Wandel dem Menschen auch Bleibendes verheißt; ähnlich erscheint »Bei Betrachtung von Schillers Schädel« – um die vollendetsten Gebilde deutscher Sprache in diesem Versmaß vor Hofmannsthal anzuziehen – als Hochgewinn der sich dem Menschen offenbarenden »Gott-Natur«: »Wie sie das Feste lässt zu Geist verrinnen, / Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre«.²¹ Diese ›Dauer im Wechsel‹ verbürgende Reimbindung der Terzine hat Hofmannsthal in der Folge »Über Vergänglichkeit« folgerichtig aufgelöst zugunsten inselhaft in sich abgeschlossener Strophen, die alles Zurückverweisende leugnen, das grauenvolle Wirken der stummen Zeit bezeugen.

Nach einer überlangen Dehnung setzt das vierte Terzinenglied mit »Dann« ein, um sofort durch eine schwere Pause die völlig neue Perspektive vorzubereiten, wiederum »ein Ding, das keiner voll aussinnt«.

¹⁹ »Lucidor«. In: GW E, S. 181.

²⁰ Goethe, Die Faustdichtungen. In: Goethe, Gedenkausgabe (wie Anm. 9), Bd. 5, S. 294.

²¹ Goethe, »Im ernsten Beinhaus [...].« In Goethe, Gedenkausgabe (wie Anm. 9), S. 522.

Das Ich ist nicht unersetztbar, leicht scheint es löslich im Fluß der Zeit, deren verfremdende Macht unablässig spürbar. Aber noch ein anderes »Weltgeheimnis« zuckt auf: das Ich als tiefer Brunnen, in dessen dunklem Spiegel die Gesichte zahlloser Ahnen schlafen, da »wird an Dinge, dumpf geahnt«, erinnert.²² Das Ich entstammt einer Ferne, die tiefer gegründet als das Geschehene, eine Einsicht, die gleichfalls Schaudern erregt: »daß ich auch vor hundert Jahren war [...]. Die Lebensgewebe des Menschen sind mit feinen, unabsehbar langen Fäden durchsetzt. »Ihm ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoven mit Vergangenheit: in den Poren seines Leibes spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernern nie gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten [...].²³ Ein Brief aus dem Sommer 1895 umkreist dieses Lebensgefühl:

Von Zeit zu Zeit schauen wir mit einem Aug aus unsrer Person heraus, wie man für einen Augenblick unter der Maske herausschielte [...] und zwischen unsäglichen Ahnungen und kinderhafter Vergessenheit, gefangen und frei, kommen wir weiter [...] und wir sind Tod und Leben, sind Ahnen und Kinder, sind unsre Ahnen und unsre Kinder im eigentlichsten Sinn, ein Fleisch und Blut mit ihnen.²⁴

Eine Aufzeichnung von Anfang 1894 führt aus: »Wir sind mit unsrem Ich von Vor-zehn-Jahren nicht näher, unmittelbarer eins als mit dem *Leib* unserer Mutter. Ewige *physische* Kontinuität.²⁵ Die Nähe zu Ernst Mach wird wiederum deutlich: »Was wir am Tode so sehr fürchten, die Vernichtung der Beständigkeit, das tritt im Leben schon in reichlichem Maße ein.²⁶ Von dieser Anschauung durchdrungen, konnte Hofmannsthal später dem Vater schreiben:

Und die Traurigkeit über den Tod der guten, guten Mama löst sich in eine stille Wehmut auf: denn daß sie wegenschwinden konnte, ist nicht befremdlicher, ist aus keiner andern Ordnung der Dinge, und ist nicht unbegreiflicher, als daß ich selbst hier herumgehe, derselbe und doch so ein anderer als dieses Kind von damals.²⁷

²² »Weltgeheimnis«. In: GW GD I, S. 20.

²³ »Der Dichter und diese Zeit«. In: GW RA I, S 68.

²⁴ BW Oppenheimer I, S. 59.

²⁵ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 376.

²⁶ Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, Jena 1906, S. 3/4.

²⁷ Brief an den Vater vom 15. Juli 1904. In: B II, S. 149.

Im Grauen der Vergänglichkeit offenbart sich auch dieses: nichts tritt völlig unerwartet vor den Dichter hin, »alles ist, als wäre es schon immer dagewesen, und alles ist auch da, alles ist zugleich da. Er kann kein Ding entbehren, aber eigentlich kann er auch nichts verlieren, nicht einmal durch den Tod. Die Toten stehen ihm auf, nicht wann er will, aber wann sie wollen, und immerhin, sie stehen ihm auf.«²⁸ Vorstellungen von Novalis, mit dem Hofmannsthal sich immer brüderlich verbunden fühlte, blicken verwandt in diesen Zusammenhang. Die Königin im »Bergwerk von Falun« ist nicht ausgesetzt dem Fluten der Zeit ohne Halt, sie besitzt die Gabe:

[...] das uralt heilige Gestern,
Ruf ich es auf, umgibts mich und wird Heut:
Und Dunkelndes und Funkelndes vergeht,
Und Längstversunknes blüht und glüht herein.²⁹

Der Mensch steht nicht außerhalb der Zeit; die flüchtige Gegenwart ist ihm nur als Vergangenheit beständig, dem längst Gelebten, Vor-Gelebten bleibt er innig verwandt, den Ahnen, »die im Totenhemd«. Wie alles Nahe für immer fort und »ganz vergangen«, so bleibt die fernste Ahnenferne zeitlos nah, ja in unüberbietbarer Steigerung wird das Unverlierbare gesiegt: »So eins mit mir als wie mein eignes Haar.«

II

Die Stunden! wo wir auf das helle Blauen
Des Meeres starren und den Tod verstehn,
So leicht und feierlich und ohne Grauen,

Wie kleine Mädchen, die sehr blaß aussehn,
Mit großen Augen, und die immer frieren,
An einem Abend stumm vor sich hinsehn

²⁸ »Der Dichter und diese Zeit«. In: GW RA I, S. 69.

²⁹ »Das Bergwerk zu Falun«. In: GW D II, S. 106.

Und wissen, daß das Leben jetzt aus ihren
Schlafrunkenen Gliedern still hinüberfließt
In Bäum und Gras, und sich matt lächelnd zieren

Wie eine Heilige, die ihr Blut vergießt.³⁰

entstanden am 30. Juli 1894

Einen grenzenlosen Zustand entbindet diese Terzinen-Folge, Stunden, in denen der Blick in unabsehbare Tiefe starrt, magisch angezogen von dem »hellen Blauen«, diesem unfassbaren Tun des Meeres, »das sich träumend regt, / Der leise Puls des stummen Lebens schlägt.«³¹ In solchen Stunden: »All Gegenwart, / All Sinn, all wie im Traum«.

– Wie einer über des gleitenden Schiffes Bord gebeugt
Auf leerem blauem schweigendem Meer
Einer Insel entgegenstarrt
Und meint, sie schwebt ihm entgegen [...]³²

Ein Gefühl von Schwerelosigkeit erwacht, antwortet dem Grenzenlosen, das etwas von der Essenz des mallarméschen »Azur« besitzt. In dieser Durchsichtigkeit gewinnt der Tod etwas Leichtes und Feierliches, schwiebend Unbeschwertes, ohne Grauen: er erscheint als »die Vorwegnahme des möglichen Schicksals, die zugleich Aufhebung und Überwindung des Gegenwärtigen sein kann«, wie es Hofmannsthal in »Ad me ipsum« mit den Worten aus dem »Goethe«-Buch von Gundolf benennt.³³ Der Tod selbst ist ambivalent »als eine Art Furcht-Hoffnungsdämon«. In der gesamten Terzinen-Folge ist deutlich zu bemerken, wie Hofmannsthal auf seine Weise Urworte. Orphisch bietet: Daimon-Ananke-Tyche-Eros; nur ist bei ihm die Kette dieser Motive unübersichtlich enger verschlungen, so daß das Einzelne sich nicht ohne weiteres sondern läßt, die wechselseitigen Spiegelungen eine Scheidung nicht verstatten.

Ein stummes In-Erwartung-Sein, frühe Müdigkeit und späte mystische Trauer, sie blickt aus diesen Mädchen »mit den naiven, gleichsam

³⁰ GW GD I, S. 21.

³¹ »Der Tod des Tizian«. In: GW GD I, S. 258.

³² »Brief«. An Richard Dehmel. In: GW GD I, S. 152/3.

³³ »Ad me ipsum«. In: GW RA III, S. 614. Vgl. Friedrich Gundolf: Goethe, Berlin 1917, u.a. S. 675 und 677.

verlegenen Bewegungen, den von nichts wissenden Körpern«.³⁴ Man geht schwerlich fehl in der Annahme, daß diese Vorstellung von der Ausstellung der Präraffaeliten wesentlich empfangen, die Hofmannsthal wenige Wochen zuvor gewürdigt hatte. Deutlich fühlt man sich an jene Psyche gemahnt: »Selbstvorstellung, ahnend träumen [...] Psyche, die jüngling-mädchenhafte, die nichts erlebt hat als ihr eigenes rätselhaftes Auf-der-Welt-Sein, die aus unergründlichen Augen bange schaut [...].«³⁵ Wiederum sind diese Gesichte, in denen die Erinnerung an Burne-Jones noch lebendig, keineswegs metaphorisch aufzufassen, vielmehr ist es das unmittelbare Sichtbarwerden des Gefühls; nicht zufällig bemerkt Hofmannsthal diese »von innen heraus dem Körper angeschaffene Schönheit«, dieselbe, die Goethes Sinn beim Anblick der kühnen und edlen Linien von Schillers Totenschädel tief ergreift, diese von innen heraus notwendige Schönheit, gleichsam eine so vollendete Durchseelung des Leiblichen, daß sie wie Verleiblichung des Seelischen berührt« im Bemühen der Präraffaeliten.³⁶ Nicht zufällig steht diese Kunst auch unter dem Zeichen Dantes. Rudolf Kassner bemerkt in seinem von Hofmannsthal geschätzten Buch über die »Englischen Dichter« von Burne-Jones, seine eigenen Augen blickten ihn aus allem an.

Und diese Augen auf den Bildern können nicht etwas erblicken, sie sehen sich nicht an etwas fest, an etwas, das sie noch nicht gesehen haben, sie können nicht auf- und nicht niederblicken, kein Aufwachen vermag sie zu entzücken und kein Schlaf ihre Lider zu senken [...]. Sie können gar nicht anders als widerspiegeln, dem Leben den Traum, dem Wunsche das Versagen wiedergeben, und das wirkliche Leben ist nur ein trauriger Zug von Möglichkeiten, welche an ihnen Träume vorbeiführen.³⁷

Diese Träume besitzen nicht die Wärme des Lebensvollen, sie sind ein wenig blasser, sie behalten etwas Durchlässiges, so daß man die Dinge neben sich stärker fühlt als sich selbst, das Stumme und Unbelebte erscheint beseelter; es ist der Zustand einer eigentümlichen Schlaftrunkenheit. Der Abend gewährt die Erfüllung der Alleinheit, das In-

³⁴ »Über moderne englische Malerei«. In: GW RA I, S. 547.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 550/1.

³⁷ Rudolf Kassner: Englische Dichter (1920). In: Ders., Sämtliche Werke. Hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp. Pfullingen 1969 ff., Bd 3 (1976), S. 465–632, S. 600.

Eins-Verfließen, das »Sinne stumm und Worte sinnlos macht.«³⁸ Alle Widerstände schwinden, der Sinn wird im Lösenden gefunden; es ist jener »Zustand«, den Loris einmal durchführt: »als wären meine Pulse geöffnet und leise ränne mein Blut mit dem Leben hinaus und mischte sich mit dem Blut der Wiesen, der Bäume, der Bäche«.³⁹ In dieser stummen Hingabe, dem Sich-Verströmen, sich in fremdem Dasein Auflösen vollzieht sich die bezwingende Bezauberung des Magischen: »Sie ist, was unser Leib ist, und unser Leib ist, was sie ist!«⁴⁰ Es ist ein unaufhörliches Verwandeln und Entgrenzen und dennoch kein vages Zerfließen, ein Vollzug, so »leicht und feierlich und ohne Grauen [...]«. Die Dinge an sich sind nichts, sondern Vermittlungen dichterischer Offenbarung, Traumspiegelungen der Wirklichkeit, die sich wechselseitig zu einem Unzerlegbaren und Ungreifbaren integrieren, die nur als unaufhörliche Verwandlung verstanden werden können, als »Aquariumatmosphäre des Lebens: nichts fest, alles an den Rändern magisch, ineinander lebendig überrinnend [...]«⁴¹ Dieses Verfließende bewirkt nicht zuletzt der Rhythmus, der unaufhörlich den Vers entgrenzt, jedes Verweilen ist ein unmerkliches Weiterdringen, so daß sich jede Fügung verschleiert, nur in einem Verlangsamten deuten sich die Übergänge sachte an. Alles bleibt in der Schwebe des Doppel- und Vieldeutigen, das Meer und die Bäume, das Starre und Fließende, Dionysische und Christliche, die kleinen Mädchen und das alterslose Wissen, die Müdigkeit, die den Traum belebt, die stumme Gebärde, die aus allem spricht. Getrennte Zeiträume und Seelenlagen durchdringen sich, so wie es Hofmannsthal in der Kunst der Präraffaeliten wahrgenommen hatte,

eine Welt, die gleichzeitig antik, ja mythisch und doch durch und durch christlich, ja englisch anmutete, Gestalten mit einer fast mystischen Traurigkeit in den sehnsgütigen Augen, mit den naiven puppenhaften Gebärden kindlicher Kunstepochen und dabei in allegorischem Handeln und Leiden von unendlicher Tragweite befangen.⁴²

Das Ganze verdichtet einen tiefen Zustand des Gemüts, ein Sich-leichter-Fühlen und banges Erwarten, trauervolles Wissen und unendliche

³⁸ »Der Tod des Tizian«. In: GW GD I, S. 252.

³⁹ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 376.

⁴⁰ »Das Gespräch über Gedichte«. In: GW E, S. 503.

⁴¹ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 409.

⁴² »Über moderne englische Malerei«. In: GW RA I, S. 546

Ruhe, daß das Ich und die Welt nichts Verschiedenes sind. Wenn das im Ich dumpf zusammengedrückte All sich in die Dinge verströmt, das Mysterium vollzieht, entsteht das Gedicht: »[...] in sich fertig werden, den Dingen ihre Seele abgewinnen, in ihre Blutwärme untertauchen, aus ihnen mit den naiven Augen ihrer Liebe herausschauen: das ist zugleich alle Poesie [...].«⁴³

III

Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen,
Und Träume schlagen so die Augen auf
Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen,

Aus deren Krone den blaßgoldnen Lauf
Der Vollmond anhebt durch die große Nacht.
... Nicht anders tauchen unsre Träume auf,

Sind da und leben wie ein Kind, das lacht,
Nicht minder groß im Auf- und Niederschweben
Als Vollmond, aus Baumkronen aufgewacht.

Das Innerste ist offen ihrem Weben;
Wie Geisterhände in versperrtem Raum
Sind sie in uns und haben immer Leben.

Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.⁴⁴

Entstanden am 27. Juli 1894

»Wir sind aus solchem Zeug wie das zu Träumen [...]« mit dieser Prospero-Beschwörung hebt die Folge III an, und dieser Vers ist Motto zugleich und Mitte; immer fühlt Hofmannsthal dieses Prospero-Wesen in sich leben, »ein Schatten von Müdigkeit ist auf seinem adeligen Gesicht, und Mirandas Blumenhände greifen nach der Spange, ihm den dunklen Zaubermantel von der Schulter zu lösen.«⁴⁵ Dieser Traum-Stoff ist schwe-

⁴³ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 382.

⁴⁴ GW GD I, S. 21

⁴⁵ »Shakespeares Könige und große Herren«. In: GW RA I, S. 39.

bend und schwer, vergänglich und zeitlos, alles Nacheinander verzaubert er zum Zugleich, eine Einheit von Uraltem und Spätzukünftigem. In diesem Geisterkönig erblickt der Schauspieler seiner »selbstgeschaffnen Träume«⁴⁶ einen erlauchten Ahnen, hinter der Prospero-Maske träumt Loris den »Traum von großer Magie«;⁴⁷ aufschließend bekennt er im »Terzinen«-Jahr: »Einige begreifen das Leben aus der Liebe. Andere aus dem Nachdenken. Ich vielleicht am Traum.«⁴⁸ Ein leiser Anruf, eine kaum merkliche Gebärde: »Und Träume schlagen so die Augen auf [...]«. Die Magie der Dichtung liegt darin, daß sie Worte um der Worte willen ausspricht, um der »magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu röhren, und uns unaufhörlich zu verwandeln«⁴⁹ – wie das »Gespräch über Gedichte« weiß, dieser kühnste Versuch, den Traum von großer Magie nicht nur in dem völligen Außersichsein der Poesie zu berufen, sondern im völligen Zusichkommen vollkommenster Prosa zu fassen. Die traumhaft magische Gewalt der Worte spiegelt sich am empfänglichsten im Gemüt von Kindern, ihr Zauberkreis geht in dem Spiegel traumhafter Sehnsucht auf; wiederum begegnen sich im Widerschein gedächtnisschweres Prospero-Greisentum und das Vorwegnehmende, das Kindhafte, eine Begegnung, die Hofmannsthal immer wieder vollzieht: » [...] niemand vornehmer, niemand anmutiger als die, die noch kein Gedächtnis haben [...]. Sich als Kinder zu fühlen, als Kinder zu betragen, ist die röhrende Kunst reifer Menschen.«⁵⁰ Das schwebend Anmutige des Traumzustandes, das sich unauflöslich mit dem staunenden und bewundernden Blick von Kindern vereinigt, entbindet jegliches aus seiner Beschränkung, ja bezeugt sich darin, das eine im anderen sichtbar werden, die duftigen, beständig sich bewegenden und verwandelnden Traumvorstellungen übereinander greifen zu lassen, viele Sphären zu berühren, denn alle diese Vorstellungen von »Kindern«, »Kirschenbäumen«, dem »Vollmond« bilden eine Atmosphäre um sich aus.

Die strenge Terzinen-Form selbst ist völlig entsprödet, die Kola bekommen etwas Proteisches, unendlich Wandlungsfähiges. Eine Vor-

⁴⁶ »Der Tod des Tizian«. In: GW GD I, S. 247.

⁴⁷ Aufzeichnungen. In: GW RA III, S. 406.

⁴⁸ Ebd., S. 386.

⁴⁹ »Das Gespräch über Gedichte«. In: GW E, S. 503.

⁵⁰ »Ein neues Wiener Buch«. In: GW RA I, S. 228.

stellung verschlingt sich kunstvoll und mühelos mit der nächsten; das mehrfache Zurückschlingen und Anklingen gibt dem Leuchtenden noch die bemerkenswerte Dichte, bildet den Reigen geisterhafter Beziehungen, der verdeckte Zusammenhänge zeitigt. Die Dinge gewinnen in dieser Bewegung Leben und Gesicht, »sind in uns als unsre Träume, lange verborgen, oft vergessen, und doch fähig, in irgend einer Stunde aus unsrem Inneren heraus so stark zu leben, daß wir nur mehr wie der hohle Baum sind, und sie wie die Dryade, die im Baume haust«.⁵¹ Die Bahn des Mondes »durch die große Nacht« greift weit aus, und die Spur ihrer Bezauberung führt weit in das Wortlose hinein; seit der Nachtrede des Gianino im »Tod des Tizian« hat Hofmannsthal mit Vorliebe das Magische des Mondlichts berufen, um die Einheit von Mensch und Ding und Traum aufglänzen zu lassen, in der alles Gegenüber in einem Ineinander, alles Nacheinander in einem Miteinander aufgehoben ist. In sich selber selig schweben die Traumgesichte auf und nieder, das Widerstandslose und Liquide dieses Aggregatzustandes verwirklicht sich in den Assonanzen und Alliterationen, vor allem aber auch in der erle-senen Vokal-Musik, ihren betörenden Variationen und Liquida-Bindun-gen. Der Rhythmus, fern von allem mechanischen Metrum, gehorcht der leitesten Regung des Dichters. Beispielhaft vollendet sich hier das Wesen des Hofmannsthal-Gedichts: »[...] ein gewichtloses Gewebe aus Worten [...], die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen [...].«⁵² Der Dichter:

Mit dem ungeheueren Gemenge,
Das er selbst im Innern trägt, beginnt er
Nach dem ungeheueren Gemenge
Äußern Daseins gleichnishaft zu haschen.⁵³

Das Gleichnishaftre bedeutet für Hofmannsthal immer auch Identifikation; daher röhrt die mystische Innigkeit des Sich-Aussprechens in allem, in Traum und Kind, Gestirn und Gebärde; keine Scheidung wird

⁵¹ Ansprache. In: GW RA I, S. 21

⁵² Poesie und Leben. In: GW RA I, S. 15/6.

⁵³ »Das kleine Welttheater«. In: GW GDI, S. 384.

anerkannt zwischen Belebtem und Unbelebtem; das scheinbar Leblose hat ein mitwissendes Gesicht, und das Belebte die Sensibilität des Pflanzenhaften. Der Dichter wohnt in allen Dingen, und alle sind gleichnishaft um ihn geordnet, er ist offen für alle Dinge, und ihr Inneres ist ihm geöffnet. Sein Lebenstraum ist Heimat aller Träume; diese bergen die geheimsten Regungen und projizieren sie als lebendige Hieroglyphen in das Bewußtsein; dem Dichter sind Menschen und Gedanken und Träume völlig eins: »er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt«.⁵⁴

Träume gleichen Kindern, ihrer vielwertigen Naivität, mit der sie die Zeichen ineinanderspielen, das Lockende und Drohende seltsam vermischen im Überschwang der Phantasie; sie spiegeln das eigene Wesen als Welt und die Welt als Anschauung ihres Wesens; Träume sind Leben:

Das Innerste ist offen ihrem Weben;
Wie Geisterhände in versperrtem Raum
Sind sie in uns und haben immer Leben.

Damit ist zugleich der Dichter mitbenannt, der Traumträchtige – und damit den Kindern innig verwandt; er ist von »geheimnisvollen Mächten [...] beherrscht, wie der zierliche Magnet von ungeheuren, im Ungewissen gelagerten Kräften«.⁵⁵ Er schafft aus »Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem die Welt der Bezüge [...] die Übergänge sind niemals schwer für ihn [...] alles ist, als wäre es schon immer dagewesen.«⁵⁶

»Und drei sind Eins: ein Mensch, ein Ding, ein Traum.«

Der Mensch kann sich völlig in ein Ding versetzen, das Leben traumhaft erleben, ein Ding kann das mitwissende Gesicht eines Menschen annehmen, die Distanz des Geträumten einnehmen, ein Traum vermag sich als Menschleben zu offenbaren und als Gewebe von Dingen. Zu Beginn des Terzinenjahres schreibt Hofmannsthal dem vertrauten Gefährten Leopold Andrian:

⁵⁴ »Der Dichter und diese Zeit«. In: GW RA I, S. 67.

⁵⁵ »Ein neues Wiener Buch«. In: GW RA I, S. 229.

⁵⁶ »Der Dichter und diese Zeit«. In: GW RA I, S. 68/9.

mein inneres Leben macht aus Menschen, Empfindungen, Gedanken und Büchern eine wirre Einheit, die Wurzeln aller dieser Dinge wachsen durcheinander wie bei Moos und Pilzen und man spürt auf einmal, daß die Scheidung von Geist und Sinnen, Geist und Herz, Denken und Tuen eine äußerliche und willkürliche ist.⁵⁷

Der spruchhafte Sinnschluß weist in der charakteristischen Kreisrückbiegung zum Beginn; auch er ist Mitte und konzentrische Kreisfigur; der Faden des Endes reißt nicht ab, sondern schlingt sich in den Faden des Beginns zurück; Prospero-Loris hört in allem das eigene Echo mit; er vollzieht in diesen Terzinen ein Selbstgewahrwerden auch in der Art einer Dichtung über das Dichten. Sie besitzen noch die unverstörte Einheit des Magischen, alles geht auf ein Ganzes; sobald aber dieser »glorreiche, aber gefährliche Zustand« verlassen, die narzißhafte Einsamkeit durchbrochen – die Gedichte Hofmannsthals rufen »ihre Liebe an das Dasein über diesen Gürtel von Einsamkeit hinüber«⁵⁸ – als der schicksallose Zusammenhang der Worte zerfällt, der Dichter dem vorweggenommenen Geisterkönigtum entsagt, um den Weg schicksalhafter Erfüllung und Selbst-Besinnung zu betreten, verstummen seine Gedichte.

⁵⁷ BW Andrian, S. 21

⁵⁸ BW Bodenhausen, S. 128.

Das fotografische Gedächtnis

Zur Psychologie und Poetik der Medien in Hofmannsthals »Der Unbestechliche«

Gegenstand meines Aufsatzes ist Hugo von Hofmannsthals Komödie »Der Unbestechliche«, 1923 in Wien aufgeführt, aber (vom ersten Akt einmal abgesehen) erst 1956 nach der Spielfassung publiziert;¹ ein Stück, das ein (z. B. im »Märchen der 672. Nacht«; ED 1895) bisher lediglich latent mitgeführtes Thema zum ersten Mal manifest macht und in den Vordergrund stellt: die Inversion des Herr/Diener-Verhältnisses.² Der eigentliche Herr im Unbestechlichen ist nicht Baron Jaromir, sondern sein (bzw. seiner Mutter) Diener Theodor. Diese Umkehrung der Macht-positionen wird nicht zuletzt deutlich an der Verwendung der im Stück häufig thematisierten neueren Medien wie Telegrafie, Telefon und vor allem – das wird im Zentrum dieses Aufsatzes stehen – Fotografie.

Ich werde in drei Schritten argumentieren: *Erstens* werde ich zeigen, daß die beiden männlichen Hauptpersonen des Lustspiels, Baron Jaromir und sein Diener Theodor, über ein vollkommen unterschiedliches Erinnerungsvermögen verfügen: Jaromir besitzt ein außerordentlich schwaches, kurzlebiges Gedächtnis,³ Theodor hingegen ein brillantes,

¹ Vgl. zur Textgenese: Norbert Altenhofer, Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. Bad Homburg et al. 1967, S. 151ff.; Douglas S. Sturges, The Lineage of Theodor. Tradition and Revolution in Hofmannsthal's »Der Unbestechliche«. In: MAL 26.1 (1993) S. 19–31, sowie W. E. Yates, Hidden Depth in Hofmannsthal's »Der Unbestechliche«. In: MLR 90.2 (1995) S. 388–398.

² Zu Hofmannsthals Vorlagen in Bezug auf dieses Motiv (Beaumarchais' »Figaros Hochzeit«), vgl. Richard Alewyn, »Der Unbestechliche«. In: Ders., Über Hugo von Hofmannsthal. 4. Auflage. Göttingen 1967, S. 124–127; Altenhofer, Hofmannsthals Lustspiel (wie Anm. 1), S. 166ff.; Sturges, The Lineage (wie Anm. 1), S. 23. Zu Hofmannsthals Vorlagen allgemein vgl. Yates, Hidden Depths (wie Anm. 1), S. 394, sowie Jean-Marie Valentin, »Der Theodor ist kein Dienstbote, – sondern eben der Theodoro. Types comiques et vision du monde dans »Der Unbestechliche« de Hugo von Hofmannsthal. In: ÉG 53 (1998) S. 435–453, hier S. 442f. Zur Kritik an der Durchführung des Motivs vgl. Gerhart Pickerodt, Hofmannsthals Dramen. Kritik ihres historischen Gehalts. Stuttgart 1968, S. 240. Zu Hofmannsthals essayistischen Reflexionen zum Thema Herr/Diener vgl. Alexander Stillmark, The Servant as Master. Some Observations on Hofmannsthal's »Der Unbestechliche«. In: GLL 28 (1974) S. 148–155, hier S. 151.

³ Wiewohl Harald Weinrichs Unterscheidung von Gedächtnis und Erinnerung (Ma-

das analog zur Speicherung von Bildern auf einer Fotoplatte funktioniert. *Zweitens* möchte ich nachweisen, daß dieses unterschiedliche Erinnerungsvermögen einer vollkommen unterschiedlichen Medienbenutzung entspricht. Jaromir ist es darum zu tun, sein schwaches Gedächtnis in das Medium Buch auszulagern, bei Theodor arbeiten das psychische und das technische Speichervermögen, also fotografisches Gedächtnis und fotografisches Bild, Hand in Hand. *Drittens* und letztens möchte ich vorführen, wie sich aus dieser Figurenkonstellation eine Poetik der Intermedialität rekonstruieren läßt, also ein Konzept von Literatur, das nicht hinter die Spaltung von Gutenberg- und Postgutenbergmedien zurückgeht, sondern – umgekehrt – sich diese zu Nutze macht.

Ich werde mich bei der Verfolgung dieser Thesen nicht auf die späte Publikation der Spielfassung beschränken, sondern die gesamte Genealogie des »Unbestechlichen«, von den ersten Entwürfen an, berücksichtigen. Ich gehe davon aus, daß Hofmannsthal, wenn er Entwürfe oder ganze Szenen verwirft, weniger grundlegende Änderungen oder Richtungswechsel vornimmt, denn vielmehr, in diesem Punkte Theodor ganz ähnlich, ihren Inhalt zu »Diskretionssachen« (151)⁴ erklärt. Die Paralipomena stellen in meinen Augen also so etwas wie das Unbewußte des Textes dar, aus dem heraus er erst eigentlich zu verstehen ist.

I Zwei Arten des Gedächtnisses

Obwohl Herr und Diener sich bisweilen so ähneln,⁵ daß man den einen für einen »Halbbruder« (151) des anderen halten könnte,⁶ gibt es eine

gazin vs. Einschreiben) verpflichtet, verwende ich hier, Hofmannsthals Sprachgebrauch nachgehend, die Begriffe weitgehend synonym. Vgl. hierzu Harald Weinrich, *Metaphora memoriae*. In: Ders., Sprache in Texten. Stuttgart 1976, S. 291–294.

⁴ Ich zitiere den »Unbestechlichen« (und die Entwurfsstufen) hier wie im Folgenden direkt im Haupttext lediglich mit Verweis auf die Seitenzahl nach SW XIII Dramen 11.

⁵ Dies gilt insbesondere für negative Eigenschaften. So werden z. B. beide des »Egoismus« geziert (S. 155, S. 176).

⁶ Vgl. hierzu auch Ilse Graham, Hofmannsthals Komödie »Der Unbestechliche«. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiftes (1991) S. 308–326, hier S. 324f. sowie Hans Geulen, Komödien Hofmannsthals. Beobachtungen zum »Schwierigen« und »Unbestechlichen«. In: Helmut Arntzen (Hg.), Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Münster 1988, S. 99–110, hier S. 108f.

entscheidende Differenz zwischen Baron Jaromir und dem unbestechlichen Theodor, die in ihren mentalen Fähigkeiten, noch genauer: in ihrem Erinnerungsvermögen, liegt. Während Jaromir von einem weit reichenden Gedächtnisverlust betroffen ist, lagert Theodor die seinem Herren entfallenen Ereignisse lückenlos in seinem Gedächtnis ein: »Es könnte sein daß er vergessen hat, ich habe jedenfalls nicht vergessen« (167), gibt der Unbestechliche in einem Paralipomenon zu Protokoll.

Um Jaromirs schwaches Gedächtnis wissen aber auch die anderen Figuren des Dramas, z. B. Melanie Galattis, eine der beiden Geliebten Jaromirs, die dieser – obwohl frisch verheiratet und in Anwesenheit seiner Gattin Anna – auf sein Gut in Oberösterreich eingeladen hat: »Der Herr Baron hat mich«, berichtet die verheiratete, aber etwas eheunlustige Melanie in einem vertraulichen Gespräch mit Theodor, »bestimmt versichert – ich meine, ich habe ihn so verstanden, daß er niemals die Erinnerungen, die sich auf mich und unsere früheren Begegnungen beziehen zu einer Aufzeichnung benützen wird« (88). Ihre eigene Erinnerungsschwäche⁷ – hat er sie »versichert« oder hat sie das nur heraushören wollen? – weist ironischerweise auf die Jaromirs hin: Dieser verfügt nämlich über ein ausgesprochen »schwaches« (87) bzw. »schlechte[s] Gedächtnis« (89) und demzufolge auch über »keine Vergangenheit« (52). Seine personale Erinnerung funktioniert so schlecht, daß er, und darauf bezieht sich die Bemerkung Melanies, alles Wissen um die Vergangenheit in das »Papier« bzw. die Schrift auslagern muß.⁸ Die Rede ist natürlich von seinem »Tagebuch«, dessen »Notizblätter[n]« sich »seine Romane« verdanken (69); alles in allem ein nicht zu übersehender Hinweis auf Platons »Phaidros« (274e ff.), in dem bekanntlich Schrift und Gedächtnisverlust aneinander gekoppelt werden.

Demgegenüber verfügt Theodor über ein phänomenales Gedächtnis.⁹ Das wird schon aus seiner im Vergleich zu Jaromir höheren, ja »krankhafte[n] Empfindlichkeit« (41) deutlich, die aus einer ausnahmslosen Speicherung jeder Kränkung resultiert. Aber seine gute Erinne-

⁷ Vgl. auch folgende Passage: »Sie hat gar kein Gedächtnis, u. weiß daß sie alles vergißt« (S. 169).

⁸ In gewissem Sinne gilt das auch für Melanie: »Ich kann meine Gedanken nur zusammenfassen, wenn ich mit ihr [gemeint ist eine Freundin, Tinka Neuwall] über das was ich erlebe, rede – oder ihr schreibe« (S. 197; Herv. M. B.).

⁹ Vgl. hierzu auch Graham, Hofmannsthals Komödie (wie Anm. 6), S. 311.

rungsfähigkeit hat nicht nur hemmende psychopathologische, sondern durchaus auch produktive Seiten. Ja man kann sagen, daß Theodors großartiges Organisationstalent als Diener, das ihn auf dem Gut der Baronin so unverzichtbar macht, in erster Linie auf seinem guten Gedächtnis fußt. Er selbst ist sich dieser Fähigkeit (und der fundamentalen Differenz zu seinem gedächtnisschwachen Herren) vollständig bewußt, wie eine Äußerung über sich und Jaromir deutlich macht: »Ich *erinnere mich an alles*« (87; Herv. M. B.). Diese Beschreibung als Gedächtniskünstler ist mitnichten nur einer positiven Selbstwahrnehmung geschuldet. Selbst Jaromir schwärmt – zumindest in einer später gestrichenen Passage – von seines Dieners »fabelhafte[m] Gedächtnis für alle Details« (229); diese Aussage wird durch die Hervorhebung des »dämonischen Gedächtnisvorrat[es]« (170) Theodors noch einmal unterstrichen.

Die beiden Geliebten Jaromirs hingegen sind von Theodors brillantem Gedächtnis genauso wenig angetan wie von Jaromirs schlechtem, was insofern nicht verwunderlich ist, als der Unbestechliche seine außergewöhnlichen mentalen Fähigkeiten im Rahmen seiner Gegen-Intrige¹⁰ (an deren Ende die Abreise der beiden Frauen und die Rückwendung Jaromirs zu seiner Frau stehen wird) strategisch einsetzt: »Wieso *erinnern* Sie sich denn an das! Das ist doch gräßlich, daß Sie das noch wissen!« (86; Herv. M. B.), ruft z. B. Melanie Galattis aus, als sie von Theodor – der gerade erfolgreich die Angst vor ihrem eifersüchtigen Ehemann schürt – darauf hingewiesen wird, daß Herr Galattis schon einmal bei nahe hinter das Verhältnis mit Jaromir gekommen wäre. Das Gleiche gilt für Marie am Rain, die zweite Geliebte: »Ich erlaube mir zu *erinnern*« (77; Herv. M. B.) – mit diesem Aufruf führt Theodor der jüngeren der beiden Frauen den anscheinend nicht mehr präsenten Anfang ihrer Beziehung mit Theodor vor Augen; und zwar so, daß Marie die jetzt eintretende Wiederholung deutlich wird.

Theodors Gedächtnis weist eine Besonderheit auf, es funktioniert nämlich – diametral entgegengesetzt zu Jaromirs künstlichem Gedächtnis in der *Schrift – bildlich*, genauer als Verlängerung seines Blicks. Warum weiß er z. B., wie viele Perlen die Halskette Melanies faßt? »Am Hals

¹⁰ Vgl. zu diesem Begriff auch Altenhofer, Hofmannsthals Lustspiel (wie Anm. 1), S. 99ff.; Franz Norbert Mennemeier, Hugo von Hofmannsthal: »Der Unbestechliche«. In: Walter Hinck (Hg.), Die deutsche Komödie. Düsseldorf 1977, S. 233–245, hier S. 234, sowie Yates, Hidden Depths (wie Anm. 1), S. 391.

hab ich sie gezählt, ich habe sehr gute Augen, unsereins muß manchmal in unbeachteter Haltung warten und da sucht man sich eine Beschäftigung« (68). Theodors »sehr gute Augen« gehen mit seinem ebenso guten Gedächtnis Hand in Hand: Er erinnert genauso detailgetreu und differenziert, wie er wahrnimmt (daher weiß er auch immer, wo irgendetwas liegt, z. B. das »*Lorgnon*«, also das Hilfsgerät der seh- und damit auch erinnerungsbehinderten Baronin; 100).¹¹

Ähnliches gilt für die verfänglichen und kompromittierenden Situationen, denen Melanie während ihrer Affäre mit Jaromir ausgesetzt war: »Vergesse ich denn so etwas«, fragt Theodor rhetorisch,

bin ich denn ein solcher Hudriwudri ein oberflächlicher, daß ich solche Schreckenstage von meiner Seele abbeuteln könnte wie ein Hund die Flöhe? – Sehe ich denn Euer Gnaden nicht dastehen bereits wie eine verlorene Person – Wo? In meinem geistigen Auge! (86).

Auch hier wird die Erinnerung als eine Verlängerung und Fixierung des Blicks verstanden, diesmal auf den Begriff des inneren oder »geistigen Auge[s]« gebracht. Warum aber ist, wie Theodor deutlich macht, sein Erinnerungsträger, die »Seele«, durch nichts in der Welt von dem erinnerten Gegenstand zu trennen (die Unmöglichkeit des »Abbeuteln[s]«)? Man muß sich in diesem Zusammenhang ein Detail des Textes vor Augen führen, das, wie ich zeigen möchte, für das gesamte Stück von zentraler Bedeutung ist: Theodor hat vor einiger Zeit einem Zimmerkellner einige »Photographien« (86), genauer gesagt: die dazu gehörigen Foto-»Platten« (87), abgekauft, auf denen Melanie und Jaromir in verfänglicher Position zu sehen sind. Und auf diese Bilder bzw. ihre Negative spielt Theodor in dem Augenblick an, da er über sein Gedächtnis spricht.

Angesichts eines solchen Zusammenhangs liegt die Vermutung nahe, daß der Unbestechliche sein Gedächtnis analog zu einer Fotoplatte¹²

¹¹ Die Baronin hat auch sonst ein schlechtes Gedächtnis, wie aus den Gesprächen mit dem anscheinend weder bildlich noch schriftlich, sondern mathematisch erinnernden Ado hervorgeht: »Amelie, es sind mehr als dreißig Jahre her, am 11. Juni – daß Sie – ich – wissen Sie wirklich dieses Datum nicht mehr? Baronin: Ado, Sie sind ein Mathematiker mit ihren ewigen Ziffern! Mich interessieren Ziffern nicht« (48).

¹² Zur technischen Entwicklungsgeschichte der Fotoplatten im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert, vgl. Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. Salzburg, Wien 1984, S. 97ff.; 123ff.; 308ff.; Beaumont Newhall, *Geschichte der Photographie*. Übers. von Reinhard Kaiser. Zürich 1985, S. 58ff.

versteht: Einmal durch einen Blick belichtet, kann das Gedächtnis nie wieder in seinen Originalzustand zurückversetzt werden, sondern ist von diesem Moment an mit den gespeicherten piktoralen Informationen untrennbar verbunden.

Die Analogie von Blick und Gedächtnis einerseits und der fotografischen Belichtung andererseits wird durch ein Gespräch zwischen Theodor und der Baronin vorbereitet, in dem Ersterer seine Erinnerungsgabe in Bezug auf Jaromirs Handlungen wie folgt beschreibt: »Wo in mir, in meiner nichts vergessenden Herzkammer alle diese seine Weibergeschichten und Schlechtigkeiten *abphotographiert* sind bis in die kleinsten und niederträchtigsten Zärtlichkeiten und Meineide« (53; Herv. M. B.).

Das Zitat ist außerordentlich aufschlußreich: Die Tatsache, daß Theodor seine Herzkammer als »nichts vergessend[...]« beschreibt, hängt unmittelbar damit zusammen, daß diese wie eine Fotoplatte (»abphotographiert«) funktioniert, auf der alle piktoralen Informationen – und seien sie auch noch so unscheinbar (die »kleinsten [...] Zärtlichkeiten und Meineide«; Herv. M. B.) – unabänderlich abgelegt sind. Die *Unbestechlichkeit* des fotografischen Blickes findet also ihre Fortsetzung in der *Unbestechlichkeit* der Informationsverarbeitung.¹³

Damit sind in einem Satz zwei wesentliche Punkte der zeitgenössischen Fototheorie und einer der damaligen Memorialpsychologie genannt. *Erstens* die Fokussierung auf das »kleinste[e]« Detail: Schon Henry Fox Talbot hält fest, daß der entscheidende »Vorteil« der Fotografie in der Fähigkeit liege, »eine Vielzahl *kleinster Details* aufzunehmen«.¹⁴ Und noch Benjamins Theorie des »Optisch Unbewußten«¹⁵ basiert auf der Vorstellung, daß die Kamera Elemente einfangen könne, die wegen man-

¹³ Es ließe sich, darauf aufbauend, eine weitere Erklärung des Titel denken: Während der Zimmerkellner bestochen wird, damit er die Fotos an Theodor verkauft, läßt sich dieser selbst sein wie eine Fotoplatte funktionierendes Gedächtnis von niemandem nehmen und ist daher – unbestechlich. Vgl. zu anderen Ableitungen des Titels bzw. des Epithetons »unbestechlich« (Robespierre). Norbert Altenhofer, »Die Ironie der Dinge«. Zum späten Hofmannsthal. Frankfurt a. M. 1995, S. 32.

¹⁴ Henry Fox Talbot, *Der Stift der Natur* (1844). In: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie*. 4 Bde., München 1979 ff., Bd. I, S. 62; Herv. M. B.

¹⁵ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders., *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. 14 Bde., Frankfurt a. M. 1972 ff., Bd. II, S. 371 (im Folgenden als »GS« abgekürzt).

gelnder Größe oder Relevanz dem Auge (und dem Bewußtsein) des Menschen entgingen.

Zweitens die Betonung der irreversiblen Speicherung von Informationen (die »nichts vergessende Herzammer«): Im frühen 20. Jahrhundert wurde, und zwar in verschiedenen Diskussionskontexten, immer wieder hervorgehoben, daß in der Fotografie die Lichtinformationen so gespeichert sind, daß sie »unvergänglich« sind, also frei von nachträglicher Manipulation und Löschung »festgehalten« werden (ein Argument, das ein letztes Mal Roland Barthes mit Emphase vertreten wird).¹⁶

Die Übertragung dieser beiden fototheoretischen Argumente auf das Gedächtnis, oder allgemeiner formuliert: der Vergleich von Fotoplatte und Gedächtnis, stellt, *drittens*, ebenfalls keine Erfindung Hofmannsthals dar, sondern ist vielmehr als Rekurs auf eine – vor allem in der französischen Psychologie/Psychiatrie des ausgehenden 19. Jahrhunderts geführte – Debatte anzusehen. So diskutiert z. B. Théodule Ribot in seinen »Maladies de la mémoire« von 1885 eine kurz zuvor veröffentlichte These von Jules Luys, die besagt, daß es deutliche »analogues de la mémoire« mit der »action photographique« gäbe.¹⁷

Hofmannsthal denkt diese Analogien allerdings nicht, wie die genannten Psychiater, nur metaphorisch: Das Besondere an Theodor und seinen Intrigen ist vielmehr, daß Gedächtnis und Fotografie zwar in ein

¹⁶ Anonym. (d. i. Max Dauthendey), Des Teufels Künste (ED 1912, fälschlich auf 1841 datiert). In: Kemp, Theorie (wie Anm. 14), Bd. I, S. 69. Zur opinio communis, die Fotografie besäße die Fähigkeit, die aufgenommenen Informationen ausnahmslos und auf nicht-revidierbare Weise zu bewahren, während das menschliche Gedächtnis wandelbar sei, vgl. Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1989, S. 87 und 102. Ähnlich schon Siegfried Kracauer, Die Photographie. In: Ders., Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M. 1963, S. 25 und 34. Vgl. zu dieser Debatte auch Bernd Stiegler, Zeigen Fotografien Geschichte?. In: Fotogeschichte 25, Heft 95 (2005) S. 3–14, hier S. 5f.

¹⁷ Théodule Ribot, Les maladies de la mémoire. Paris 1885, S. 3, in seiner kritischen Replik auf Jules Luys, Le cerveau et ses fonctions. Paris 1876, S. 105f. Vgl. zur Metaphorik Foto/Gedächtnis allgemein Douwe Draaisma, Metaphors of memory. A history of ideas about the mind. Übers. von Paul Vincent, Cambridge 1995, S. 103ff., sowie Bernd Stiegler, Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt a. M. 2006, S. 102ff. (Eintrag »Gedächtnis«). Leider unterzieht Heinz Hiebler, Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003, den »Unbestechlichen« keiner eigenen Analyse (obwohl sich das in mehr als einer Hinsicht angeboten hätte). Dafür dokumentiert dieses umfangreiche Werk Hofmannsthals intensive schriftliche und praktische Auseinandersetzung mit Telefon und Fotografie (S. 369ff.; 296ff.).

Verhältnis gesetzt werden, aber nicht so, daß eines das andere ersetzte, sondern daß beide Hand in Hand arbeiten. Erst die Kombination aus fotografischem und fotografiertem Gedächtnis versetzt Theodor in die Lage, Melanie im Rahmen seiner Gegen-Intrige erfolgreich zu erpressen: Bei einer Weigerung ihre Abreise betreffend könnte er die Fotoplatten bzw. die höchstwahrscheinlich schon existierenden Abzüge – »Photographien« haben bei ihm Kultstatus und sind zu einem »Altar« geformt, heißt es in einem Paralipomenon (184)¹⁸ – den ihr im Auftrag ihres Gatten hinterher spionierenden »Schwägerinnen« (87) zuspiesen.

In dieses Muster einer metonymischen Zusammenarbeit von Gedächtnis und fotografischem Medium fügen sich zwei weitere Episoden: Die erste, die einer Streichung zum Opfer fiel, beschreibt ein Gespräch zwischen Marie und Theodor, in dessen Verlauf dieser jener ein äußeres Bild (d. h. ein Photo) Jaromirs wegnimmt (»zieht mit einem Griff das Porträt Jaromirs unter den anderen Blättern hervor«; 205) und das innere Bild, das sie von ihm besitzt, an dessen Stelle setzt: »Ja sogar um sich sein Bild da in Ihrem Herzen zu bewahren – dieses Einzige, was Ihnen bleibt – müssen Sie flüchten denn nirgends ist dieses Bild so bedroht von Zerstörung als in seiner leibhaftigen Nähe« (208).

Die zweite, freilich komplexere, Variante dieses Gedankens hat, von einem Detail abgesehen, ihren Weg bis in den Bühnenfassung gefunden: Auch bei Melanie stößt Theodor nämlich auf ein Bild Jaromirs, das er ebenfalls zerstört (»Er hat blitzschnell Jaromirs Photographie aus dem Rahmen gezogen, reißt sie mitten durch und schiebt sie zerrissen wieder hinein«; 96), während er, in einer Art Rochade, Anna das durch ihre (durchaus berechtigte) Eifersucht »in Fetzen gerissene [...] unheimliche [...]« innere »Bild« ihres Mannes (105) am Ende unversehrt »wieder [...] geben« (224f.; 106) kann.

II Der Schock der neueren Medien

Weiß man einmal, daß Jaromir und Theodor vollkommen unterschiedliche Gedächtnisleistungen vollbringen und dabei auf ganz unterschiedliche Strategien zurückgreifen, daß weiterhin diese Strategien, zumindest

¹⁸ Vgl. auch ähnliche Erwähnungen im »Unbestechlichen« auf den S. 173; 175.

bei Theodor, sowohl analog als auch kausal mit dem Funktionieren neuerer Medien wie der Fotografie zusammenhängen, dann drängt sich eine ausführliche Begutachtung des Medienverständnisses und der Medienbenutzung beider Protagonisten geradezu auf. Jaromir, so die These, die ich im Folgenden entfalten will, verschließt sich auf eine beinahe pathologische Art und Weise den neueren Medien, allen voran der Fotografie. Theodor hingegen ist der Einzige, der das bloße Gemacht-Werden¹⁹ durch das Medium überwinden und es so in einer »magisch[en]« (166) Art und Weise (ein Begriff, den Benjamin, McLuhan und Barthes, wenn auch in Varianten, wiederholen werden)²⁰ bedienen kann.

Für die Rekonstruktion der unterschiedlichen Auseinandersetzung von Herr und Diener mit den neueren Medien muß ich noch einmal darauf zurückkommen, daß Jaromir und Theodor lange Zeit ein Herz und eine Seele waren und sich erst ab einem gewissen Zeitpunkt zerstritten haben – und zwar so sehr, daß Letzterer in die Dienste der Baronin wechseln mußte. Da Theodor und Jaromir sich, wie oben ausgeführt, eigentlich sehr ähnlich sind, nur im Laufe der Zeit eine andere Art der Erinnerung und der Medienbenutzung ausgebildet haben, liegt es nahe zu vermuten, daß diese medial-psychologische Differenz etwas mit dem Zerwürfnis der beiden zu tun hat.

Es ist nicht ganz einfach herauszufinden, wann die beiden Männer ihre Antipathie ausgebildet haben. Sicher ist nur: Das Zerwürfnis findet

¹⁹ Vgl. hierzu Friedrich Kittler, Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986, S. 29.

²⁰ Benjamin spricht davon, daß die technische Reproduzierbarkeit das »künstlerische« Moment des Kunstwerkes zugunsten einer Einübung in eine technische »Praxis« marginalisiere, ähnlich wie in der »Urzeit«, da die Kunst noch »im Dienst der Magie« stand, auch das eine Form von, freilich kultischer, also nicht (wie bei der Fotografie) ausstellungsorientierter, Praxis. Diese Verwandtschaft drückt sich z. B. im nach wie vor bestehenden magischen »Kultwert« der Porträtfotografie aus (Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: GS [wie Anm. 15], Bd. I.2, S. 444f.; Herv. M. B.). McLuhan denkt die »Magie« der »Medien« über ihren Status als Extension des Menschen (Marshall McLuhan, Die magischen Kanäle. Understanding media. Übers. von Meinrad Amann. 2. Auflage, Dresden, Basel 1995, S. 40). Barthes schließlich behauptet, daß die Fotografie, verstanden als eine »Emanation des vergangenen Wirklichen«, »Magie und nicht [...] Kunst« sei (Barthes, Die helle Kammer [wie Anm. 16], S. 99). Vgl. zur Magie Theodors, Yates, Hidden depths (wie Anm. 1), S. 398, Benno Rech, Hofmannsthals Komödie. Verwirklichte Konfigurationen. Bonn 1971, S. 153f., und Karl Konrad Polheim, Sinn und Symbol in Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. In: Ders., Kleine Schriften zur Textkritik und Interpretation, Bern et al. 1992, S. 369–388, hier S. 376ff.

nicht erst, wie man denken könnte, in dem Augenblick statt, da Jaromir »seine Maitrassen paarweise herbestellt ins Haus«, sondern liegt viel länger zurück. Das deutet zumindest Theodor mit der Formulierung vom »Tropfen«, der den »Becher [...] zum Überflusse« bringt, an (52).

Die Baronin scheint – ihrer sonstigen Erinnerungsschwäche zum Trotz – als einzige der beteiligten Figuren den Beginn des Machtkampfes, wenn auch nur schemenhaft, gewärtigen zu können. Neben Gemeinplätzen – »Sie kennen einander zu gut u. zu lange. Man hält so lange Beziehungen nicht aus. Kein Mensch verträgt dass man ihn so lange kennt« – erwägt sie in einem Paralipomenon noch eine zweite Ursache für die halbbrüderliche Krise: »Vielleicht ärgert Th *dass Jaromir schreibt*«. Dieser Gedanke wird wenig später durch ein Heureka-Erlebnis aufgewertet: »Ich habs heraus. Seitdem Jaromir schreibt – Er findet es grotesk. Das ist ganz meine Ansicht. [...] Ich verstehe ihn ausgezeichnet. – Dieses Schreiben von Jaromir hat dem Faß den Boden ausgeschlagen« (176).

Auch die Baronin ärgern Jaromirs Schreibexperimente: Sie kritisiert, daß Jaromir nur »notiert« (65), was er fühlt bzw. erlebt, zu »erfinden« jedoch unfähig ist (44). Mit der letzten Annahme hat sie durchaus Recht: Jaromir unterscheidet nicht einmal – was selbst Theodor nicht für möglich zu halten behauptet (tatsächlich weiß er es natürlich doch)²¹ – zwischen dem »Manuskript« seines »neuen Roman[s]« (103) und seinem »Tagebuch«. Dessen »Notizblätter« (69) stellen, wie er seiner Frau mitteilt, bereits – und zwar, wie man vermuten muß, in ihrer ursprünglichen (von Theodor im Verlauf des Geschehens freilich durcheinander gebrachten) Reihenfolge – eine »erste provisorische Niederschrift« des geplanten Prosawerkes dar (103).²²

Auch wenn die Baronin mit ihrer Bemerkung, daß Theodor sich über Jaromirs literarische Experimente »ärgert«, einen Punkt getroffen zu haben scheint, so sind doch ihre und seine Gründe für diese Ablehnung durchaus verschieden. Der Unbestechliche bemüht zwar auch ästhetische und kunstkritische Argumente, z. B. wenn er die Romane Jaromirs »eine schlechte *dilettantische* erbärmliche Sache« heißt (210), aber dieses

²¹ Theodor behauptet, daß Jaromir »seine Romane« immerhin noch aus den »Notizen« des »Tagebuch[s] [...] zusammensetzt« (69; Herv. M. B.).

²² Vgl. hierzu auch Ewald Rösch, Komödien Hofmannsthals. Die Entfaltung ihrer Sinnstruktur aus dem Thema der Daseinsstufen. 2. Auflage, Marburg 1968, S. 177f.

Urteil verdankt er, wie die Paralipomena verraten, lediglich einer Rezension »in der Zeitung« (210; Herv. M. B.).

Wenn es keine kunstkritischen Maßstäbe sind, was stört Theodor dann am Schreiben Jaromirs? Ein Punkt wurde oben schon anhand der psychologischen Betrachtung erwähnt: Diener und Herr zelebrieren die Konkurrenz der Speichermedien,²³ innerhalb deren sich zwei ‚Kontrahenten‘ gegenüberstehen: das Ablegen von Erfahrung im fotografischen Gedächtnis und in der Fotografie (Theodor) und die Speicherung des Erlebten ausschließlich im Kurzzeitgedächtnis und, als Kompensation dieses Defizits, in der Schrift (Jaromir).

Daß eine solche Medienkonkurrenz besteht, ist z. B. aus Theodors »geringschätzigen/« Bemerkungen über seines Herren schlechtes Gedächtnis und den daraus entstehenden »Roman« ersichtlich: Der Unbestechliche deutet Melanie gegenüber an, daß Jaromirs Auslagerung seines Gedächtnisses in die Schrift alles andere als fehlerfrei funktioniere. Bei der Niederschrift vergesse Jaromir, dem es bekanntlich um das (freilich »indiskrete[...]«) »Detail« (44) zu tun sei, eben dieses, nämlich »die einzelne Sache auf die gerade alles ankommt«. Und das bringe Jaromir, wie Theodor schadenfroh feststellt, in eine kontinuierliche Abhängigkeit von seinem eigenen fotografischen Gedächtnis (87).

Aber kann eine solche mediale Differenz ein Zerwürfnis evozieren bzw. aus diesem Zerwürfnis hervorgehen? Es gibt zumindest Hinweise auf einen solchen Zusammenhang; denn hinter der differenten Benutzung der hier genannten Medien steht eine vollkommen verschiedene Art, sich überhaupt irgendwelcher Medien zu bedienen – und damit auch eine unterschiedliche Art, mit den Herausforderungen der Moderne umzugehen, für die nicht zuletzt die Fotografie steht.

Meine Argumentation setzt, ihrem historischen Gegenstand entsprechend, bei zwei Autoren aus der Geschichte der Medientheorie ein: Marshall McLuhan diagnostiziert in »Understandig Media«, zu deutsch: »Die magischen Kanäle« (ED 1964), bei seinen Zeitgenossen einen tief greifenden »Schock«,²⁴ der, so seine These, daher röhre, daß sich die Menschen in der beschleunigten Medialisierung der Welt nicht zurecht, genauer:

²³ Vgl. zur Medienkonkurrenz vom 18.–20. Jahrhundert aus Sicht der Literatur Natalie Binczek, Nicolas Pethe. Mediengeschichte der Literatur. In: Helmut Schanze (Hg.), Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart 2001, S. 248–315, hier S. 305ff.

²⁴ McLuhan, Die magischen Kanäle (wie Anm. 20), S. 75.

nicht wieder fänden. Dieser Gedanke ließe sich mit guten Gründen auf das frühe 20. Jahrhundert – sozusagen als das Original dieser Erfahrung – rückverlängern. Man denke in diesem Zusammenhang an den von Walter Benjamin konstatierten »Shock«²⁵ beim Betrachten einer Fotografie. Dieser röhrt seiner Meinung nach von der tiefgreifenden technischen und medialen Umwälzung des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundertes her und reiht sich in eine ganze Kette von ähnlichen Erlebnissen ein, in denen, wie Benjamin schreibt, das »Shockereignis zur Norm« wird.²⁶

Für McLuhan besteht die »Schockwirkung« angesichts einer durch-medialisierten Welt nun darin, daß der Mensch, ähnlich wie Narziss, nicht in der Lage ist, in den neuen Medien sein eigenes Spiegelbild zu erkennen. Man könnte von einer Fremdheitserfahrung sprechen, von der frappierenden Erkenntnis, daß die Welt einem nicht mehr zugehörig ist. Dabei, so McLuhan, seien die Medien eigentlich nichts anderes als eine, wie der Untertitel seines Buches »Understanding Media« verrät, »Extension of man« – eine technische Erweiterung des Menschen.

Was ist die Folge der fehlenden Erkenntnis, daß die Welt eine mediale Selbstverlängerung darstellt? Wie bei jeder anderen »Überreizung« reagiert der Mensch, so McLuhan weiter, auf den Schock der neuen Medien mit »Betäubung«; und zwar im Hinblick auf seine Selbsterkenntnis: Er ist also nicht nur unfähig, die neueren Medien als seine eigene Ausweitung, sondern auch, umgekehrt, sich selbst als Urbild dieser Ausweitung anzusehen.²⁷ Damit ist es ihm unmöglich, die bereits vorhandenen psychischen Ressourcen für die Bedienung der neueren Medien zu nutzen. Kurzum: Er kapituliert.

Es scheint mir, um zu Hofmannsthal zurückzukehren, wichtig zu betonen, daß im »Unbestechlichen« nicht nur die Fotografie, sondern auch neuere Medien mit stärkerer Verbreitungs- und Kommunikationsfunktion prominent thematisiert werden: Vor dem Eintreffen der beiden Geliebten Jaromirs ereignen sich nämlich deswegen unauflösbare »Confusionen« (159), weil niemand das neu eingerichtete »Haus-telephon«, das nicht nur eine Leitung nach draußen besitzt, sondern

²⁵ Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie. In: GS (wie Anm. 15), Bd. II.1, S. 385.

²⁶ Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire. In: GS (wie Anm. 15), Bd. I.2, S. 614.

²⁷ McLuhan, Die magischen Kanäle (wie Anm. 20), S. 74f.

auch mit Nebenstellen²⁸ wie z. B. dem »Stall« verbunden ist, bedienen kann (234; 180). Verwirrungen ergeben sich weiterhin aus der Tatsache, daß sich die »telefoniert[en]« mit den »telegraphiert[en]« Meldungen²⁹ kreuzen (166) und niemand im Haus in der Lage ist, der Geschwindigkeit einer telegraфиerten Information Rechnung zu tragen: Wenn Melanie in einem Telegramm schreibt, daß sie »heute« ankäme, weiß niemand auf dem Gut, ob das »heute oder morgen« heißen soll (38). Und wie bei der Fotografie ist es allein Theodor, der diese neuen Medien beherrscht, während die adelige Familie und das restliche Personal mit ihrer Bedienung vollkommen überfordert sind und in ein heilloses Chaos schlittern.

Es liegt also nahe zu vermuten, daß die in Hofmannsthals später Komödie so massiv thematisierten neueren Medien (allen voran die Fotografie) – und vor allem: das Ihnen-Ausgeliefert sein – bei Jaromir eine Krise,³⁰ ja einen solchen Schock ausgelöst haben könnten, wie ich ihn oben beschrieben habe. Denn im Gegensatz zu den übrigen Figuren (vom Medien-Zauberer Theodor natürlich abgesehen), die sich tapfer, aber erfolglos den medialen Konfusionen aussetzen, flieht Jaromir nicht nur vor den Menschen, sondern auch vor deren medialen Extensionen in die »Einsamkeit« der Natur (45), innerhalb derer er sich nicht der beschämenden Tatsache stellen muß, daß die durchmedialisierte Welt ihm auf unheimliche Weise fremd geworden ist. Mit dem Ergebnis, daß er seine diesen Medien entsprechenden psychophysischen Fähigkeiten in die »narkosis« bzw. Amnesie verbannt.³¹

Folgt man dieser Erklärung (und das werde ich im Weiteren tun), wird deutlich, warum Jaromir weder über die im »Unbestechlichen« thematisierten Medien, insbesondere die Fotografie, noch über die dafür notwendigen psychologischen Entsprachungen, also insbesondere die (fotografische) Erinnerung, verfügen kann. Darüber hinaus bietet die

²⁸ Zur Geschichte der Nebenstelle vgl. Christel Jörges, Helmut Gold (Hg.), *Telefone 1863 bis heute*. Frankfurt a. M. 2001, S. 94.

²⁹ Zur Technik des Telegrafie im frühen 20. Jahrhundert vgl. Jan-Peter Domschke, *Ströme verbinden die Welt. Telegraphie – Telefonie – Telekommunikation*. Leipzig 1997, S. 40 ff.

³⁰ Auch in der Forschung wird eine Krise Jaromirs angenommen, die jedoch eher psychologisch verstanden wird, vgl. hierzu z. B. Paul Requadt, Hofmannsthals Lustspiel »Der Unbestechliche«. In: WW 13 (1963) S. 222–229, hier S. 227.

³¹ McLuhan, *Die magischen Kanäle* (wie Anm. 20), S. 73.

von mir vorgeschlagene These eine Erklärung für Jaromirs weiteres Verhalten an: Was macht er, der Postgutenberg-Narziss,³² nach seinem medialen Schock und der Narkotisierung seiner medialen Fähigkeiten? Er wendet sich dem einzigen Medium zu, in dem er sich jetzt noch wiedererkennen kann, nämlich einem gedruckten Buch bzw. sogar dessen Vorgänger: Er schreibt – höchstwahrscheinlich mit der Hand – »Tagebuch« (s. o.) und lässt dieses »durch die Druckpresse verbreite[n]« (43).

Jaromir gegenüber steht mit Theodor eine Figur, welche die Medien – und zwar insbesondere die Medien nach dem Buchdruck – auf eine überaus klare Art und Weise als eine Ausweitung des eigenen Selbst erkennen kann. Für die Fotografie habe ich das oben bereits rekonstruiert: Theodor kann Fotoplatten bzw. Abzüge – man denke an die Erpressung von Melanie Galattis – deswegen als eine Verlängerung seiner eigenen psychischen Fähigkeiten verstehen, weil sein Gedächtnis selbst fotografisch angelegt ist oder genauer: weil er sich seines Gedächtnisses auf fotografische Weise bedient.

Daraus erhellt: Theodor speichert bereits in seinem Geist alle Wahrnehmungen detailgetreu und irreversibel ab – genauso wie es von der Fotografie der Zeit behauptet wird. Daher kann er das Medium der Fotografie, das diese Techniken außerhalb von ihm, nur mit größerer Speicherkraft und höherer technischer Genauigkeit ausübt, leicht als eine Verlängerung seines Geistes und seiner Wahrnehmung ansehen und es daher auch perfekt bedienen. Er muß lediglich seine innerpsychischen Prozesse und Fähigkeiten nach außen wenden.

III Poetik der Intermedialität: Die zweite – fotografische – Lesart

Angesichts der Tatsache, daß im »Unbestechlichen« die Literatur – und zwar in einem defizienten oder ungesättigten, also nach Korrektur schreibenden Modus, – thematisiert wird, stellt sich natürlich die Frage, ob die von mir rekonstruierte mediale Konstellation der beiden Hauptfiguren auch allegorisch gelesen werden kann, sozusagen als Selbstreflexion der

³² Diesen Begriff wählt auch John R. P. McKenzie, Social comedy in Austria and Germany 1890–1933. Bern et al. 1992, S. 56.

Literatur im Zeitalter jenseits des Buches. Und zwar als Selbstreflexion, welche sich paradoxausweise die Auflösung des bisher bestehenden gutenbergschen Speichermonopols³³ durch Telefon, Telegramm und Fotografie zunutze zu machen sucht.³⁴

Man könnte – mit Blick auf die Figur Jaromir – von einer Poetik ex negativo sprechen: In ihm konfiguriert sich ein Konzept von Literatur, das den Schock oder die traumatische Erfahrung der neueren Medien – inklusive ihrer mnemonischen und eikonischen Herausforderungen – mit einer Regression beantwortet, d. h. mit einer trotzigen Rückkehr zum eigenen Medium und seinen eingeschränkten Möglichkeiten. Dies hat zur Folge, daß das Schreiben auf eine unbildliche und damit auch phantasielose Weise eingeschränkt ist und die Literaturproduktion – wie am Ende des Stücks tatsächlich der Fall – aufgegeben werden muß: »Wenn ich«, so sagt Jaromir, das verlorene Manuskript »finde, so wird es verbrannt, ich brauche es nicht« (107).

Es ließe sich nun als Konsequenz dieser Absage an ein Literaturkonzept, das sich nur an den buch-stäblichen Möglichkeiten seines eigenen Mediums orientiert, vermuten, daß Theodor, obwohl er selbst kein Literat ist und darauf auch keinen Anspruch erhebt, mit seiner Medienkompetenz so etwas wie die verlorene zweite Hälfte der im Stück bisher anhand der Figur Jaromirs beschriebenen defizienten Poetik darstellt. Schließlich wurde an seinem Umgang mit der Fotografie deutlich, daß er über die mediale Kompetenz verfügt, die dem Gutenberg-Literaten Jaromir augenscheinlich fehlt.

³³ Vgl. zu diesem Begriff Kittler, Grammophon (wie Anm. 19), S. 29.

³⁴ Eine andere Möglichkeit, die Poetik des »Unbestechlichen« zu konstruieren, bestünde darin, die Fotografie als Chiffre für naturalistische Darstellungsweisen anzusehen und deren Konkurrenz mit den Verfahrensweisen der Wiener Moderne herauszuarbeiten. Hier soll es jedoch mehr um die konkrete Herausforderung medialer Alterität für die Literatur als um eine innerliterarische Auseinandersetzung gehen (wiewohl diese Auseinandersetzung natürlich auch vom fremden Medium her gedacht werden könnte). Zum Zusammenhang von Fotografie und Naturalismus im 19. Jahrhundert aus der kritischen Sicht des Realismus vgl. Gerhard Plumpe, Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990, S. 174ff.; aus der affirmativen Sicht des Naturalismus vgl. Hubertus von Amelunxen, Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie. In: Peter V. Zima (Hg.), Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995, S. 209–234, hier S. 225ff. Ähnlich Erwin Koppen, Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart 1987, S. 67ff.

Wie oben ausgeführt, waren sich Herr und Diener vor ihrem Zerwürfnis in vielen Punkten sehr einig. Und trotz ihrer seit dem Schreiben Jaromirs einsetzenden Differenzen und Streitereien arbeitet Theodor, wenn er den Baron wieder mit seiner Frau zusammenbringt, dessen eigenen Zielen in gewissem Sinne immer noch zu – nur daß Jaromir selbst sie vergessen hat: Theodor führt, heißt es in einem Fragment, das aus, was sein Herr »zwar wünscht aber zu wollen nicht die Kraft hat« (151).³⁵

Wenn man diese Konstellation – eine Basis von Gemeinsamkeiten plus eine Differenz, die ihre Ursache in einem diametral verschiedenen Medienverständnis besitzt – poetologisch gegenliest, dann muß man zu dem Ergebnis kommen, daß im »Unbestechlichen« anhand der beiden Protagonisten einerseits eine Medienkonkurrenz thematisiert wird, andererseits aber auch qua Lehrstelle eine Vision aufscheint, wie diese Differenzen zugleich der Literatur auf höherer Ebene wieder zugute kommen könnten: Wenn die Literatur nämlich, so meine Rekonstruktion, die Fähigkeiten, welche die neueren Medien, insbesondere die Fotografie, in ihrer Emanzipation von der Gutenberg-Galaxis ausgebildet haben, sich künstlich wieder aneignen könnte.

Wenn ich in diesem Zusammenhang von einer immanenten Poetik der Intermedialität spreche, dann ziele ich insbesondere auf eine Allegorie des Lesens ab, also eine Selbstbeschreibung des Textes, die impliziert, wie er aus seiner virtuellen medialen Verfaßtheit heraus gelesen werden möchte. Genauer gesagt, handelt es sich um eine Leseanweisung, wie der Text *auch* gelesen werden könnte. Denn natürlich läßt sich der »Unbestechliche« einerseits im Sinne Jaromirs lesen (respektive spielen), d. h. an die Regeln des Mediums Buch gebunden: sukzessiv und weniger detail-, denn handlungsorientiert. Rechnet man jedoch andererseits Theodors Medienkompetenz in die skizzierte Allegorie des Lesens hinein, so ergibt sich die Forderung nach einer *zweiten Lesart*, innerhalb deren der Text weniger wie ein Buch, denn wie eine Fotografie gelesen oder besser: angesehen wird.

Für diese zweite, fotografische Lesart scheinen mir drei Punkte von besonderer Wichtigkeit, von denen zwei auf inhaltlicher Ebene bereits

³⁵ Vgl. hierzu schon Walter Hinck, Vom Ausgang der Komödie. Exemplarische Lustspielschlüsse in der europäischen Literatur. In: Ders., Reinhold Grimm, Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie. Frankfurt a. M. 1982, S. 126–183, hier S. 168.

intensiv diskutiert wurden: *Erstens* das Detail, das die Fotografie genauer als andere Medien und die natürliche Wahrnehmung aufnehmen kann, *zweitens* die unbestechliche Speicherung und Konservierung dieses Details. Und *drittens*: die Nicht-Linearität bei der Betrachtung des fotografischen Bildes.

Zum ersten Punkt: Ich habe oben über den Fokus auf das Detail gesprochen, den die Zeitgenossen im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert setzen, um die Fotografie zu charakterisieren. Und diese Fähigkeit, kleinste, mit dem bloßen Auge nicht mehr wahrnehmbare Elemente zu visualisieren, betrifft nicht nur, wenn man dieses Diktum übertragen versteht, das fotografische Gedächtnis des Menschen, sondern auch die immanente Poetik des »Unbestechlichen« samt seiner fotografischen Leseanweisung.

Ein Beispiel: Für den bloßen Verlauf der Geschichte, die im »Unbestechlichen« erzählt wird, ist die lediglich angedeutete Erwähnung Theodors, daß er im Besitz eines fotografischen Bildes ist, das seinen Herren Jaromir und seine Geliebte Melanie Galattis in einer verfänglichen Pose zeigt, von höchstens mittlerer Relevanz. Die erwähnte Information steht in einer Reihe mit vielen anderen, in gewissem Sinne: austauschbaren, Strategien, deren sich Theodor bedient, um die beiden Geliebten seines ehemaligen Herren noch im Laufe dieses Tages aus dem Haus der Baronin zu entfernen.

Für die zweite – fotografische – Lektüre des Textes, ist es aber gerade dieses unwichtig scheinende, beinahe nebenbei platzierte Detail, das den Gesamtzusammenhang der Geschichte erschließt. Denn gerade an ihm wird Theodors magische Verwendung der Medien deutlich, die darin besteht, daß er das Medium nicht als extern und ihm gegenüber abgeschlossen, sondern als Extension seiner geistigen Fähigkeiten ansieht. Und diese Fähigkeit wiederum ist nicht auf die Fotografie beschränkt, sondern betrifft alle im Stück thematisierten Medien – und mit ihnen den gesamten Handlungsverlauf (der ja, wie gesagt, auf Theodors magischer Benutzung dieser Medien basiert).

Das Detail, das im Text so oft erwähnt wird, ist also auch für diesen selbst zentral: Der »Unbestechliche« möchte, so die von mir rekonstruierte Allegorie des Lesens, sich nicht nur aus dem Großen und Ganzen der Handlungsfolge, sondern auch aus seinen kleinsten narrativen Einheiten heraus verstanden wissen.

Zweitens zur Speicherung. Ich habe oben anhand Theodors memorialer Unbestechlichkeit ausgeführt, daß das zweite entscheidende Merkmal der Fotografie (und des fotografischen Gedächtnisses) in den Augen der Zeitgenossen in der unbestechlichen Speicherung der einmal aufgenommenen Lichtinformationen besteht. Und das gilt, wenn man es poetologisch gegenliest, nicht nur für den Zeitraum vom Schießen eines Fotos bis zu seiner Betrachtung, sondern auch für den Zeitraum, den die Lektüre eines Textes eröffnet – und damit für die von mir stark gemachte zweite, fotografische Lesart.

Für das Verständnis des Gesamtzusammenhangs eines literarischen Textes ist es demzufolge für den Leser oder Zuschauer von geradezu entscheidender Wichtigkeit, daß er (wie der Text auch) die ihm präsentierten Details nicht vergißt, sondern im Verlauf der Lektüre weiter transportiert. Der Leser darf also das oben erwähnte fotografische Detail nicht lediglich im Kurzeitgedächtnis ablegen oder zugunsten der narrativen Sukzession zurückstellen, sondern muß es für die zweite fotografische Lesart das ganze Stück über präsent halten.

Denn nur mit einer unbestechlichen Erinnerung an bestimmte Details – man denke an die erwähnten kompromittierenden Fotografien von Melanie und Jaromir – werden andere überhaupt erst verständlich: also z. B. die ebenfalls bereits angesprochene Behauptung Theodors, daß er die Anzahl der Perlen von Melanies Kette im Kopf hat, daß er ein fotografisches Gedächtnis besitzt etc. Damit lassen sich wiederum weitere Details des Textes erschließen, die ihrerseits unbestechlich gespeichert werden müssen, also z. B. die eklatant schlechte Gedächtnisleistung Jaromirs usw.

Drittens: Nichtlinearität der Erzählung. Hinzu kommt, daß die erwähnte Beziehung der fotografisch festgehaltenen Details nicht der linearen Abfolge der Handlung verpflichtet ist. Wenn man, wie ich hier vorgeschlagen habe, die Fotografie-Szene als *ein* zentrales Detail des Textes versteht, dann ist der Bezug auf andere Details der Handlung – also (um das Beispiel ein letztes Mal anzuführen) Theodors Rede von der Perlenkette oder von seinem fotografischen Gedächtnis – gerade nicht mehr über die Sukzession der Handlungsfolge gegeben. Man könnte vielleicht eher von einem Netzwerk an Bezügen sprechen, das sich um so mehr verdichtet, je mehr Details hinzugefügt und aufeinander bezogen werden.

Aus dieser Perspektive liest (oder spielt) sich der Text nicht mehr von

vorne nach hinten, sondern hyperlinear, d. h. von jedem seiner Details auf alle anderen; so wie man eben eine Fotografie »liest«, wenn man sie intensiv in all ihren Details und internen Bezüglichkeiten betrachtet oder auch mehrere Fotografien miteinander vergleicht. Zur detailgenauen und unbestechlichen Speicherung der Textmomente tritt also, sozusagen als dritte fotografische Leseanweisung, der verschlüsselte Hinweis, den Text nicht sukzessiv, sondern, wie McLuhan sagen würde, »mosaikartig«³⁶ zu verstehen.

Eine solche poetologische Position wie die eben rekonstruierte ist, wie ich am Ende hinzufügen möchte, nicht mit einer blinden Verehrung der neueren Medien zu verwechseln: Bei aller Hochachtung gegenüber der Fotografie und den anderen zeitgleich reüssierenden Medien hat Hofmannsthal, ähnlich wie Lessing im »Laokoon« (in der Lesart Todorovs) eine mediale Entwicklungsstufe tiefer,³⁷ mit der impliziten Poetik des »Unbestechlichen« ein Argument formuliert, das die Literatur in ihrer Verbindung mit dem Medium Buch, als dem technisch hergestelltem Bild überlegen ausweist. Denn dieses kann *nur* fotografisch gelesen werden, jene hingegen ist in der Lage, ihr eigenes Medium, obwohl oder vielleicht sogar gerade weil es veraltet ist, zu übersteigen, d. h. eine virtuelle fotografische Dimension zu erstellen, die einen hochreflexiven Dialog mit der, für sich allein genommen beschränkten, sukzessiven Dimension eines buchgebundenen Textes eingeht.

Wollte man das Gesagte, mit Rückgriff auf das Thema des Stückes, auf einen Begriff bringen, so könnte man behaupten, daß die Literatur, obwohl sie medial mittlerweile eher in eine Domestikenposition abgerutscht zu sein scheint, im »Unbestechlichen« das alte, ihr ursprünglich zugehörende Adelsdiplom auf höherer Ebene unversehrt zurückerstattet bekommt. Ein frommer, aber vielleicht auch ein visionärer Wunsch.

³⁶ Marshall McLuhan, Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Bonn, Paris 1995, S. 269.

³⁷ Vgl. hierzu Tzvetan Todorov, Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon. Übers. von Katharina Suárez Gallardo. In: Gunter Gebauer (Hg.), Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik. Stuttgart 1984, S. 9–22. Zu Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Bildenden Kunst vgl. Ursula Renner-Henke, »Die Zauberschrift der Bilder«. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Freiburg 2000, bes. S. 503 ff. (zur Poetologie der Intertextualität/Interpikaturalität).

