

Hofmannsthals »Andreas« Nachträge, Nachfragen und Nachwirkungen

Herausgegeben von Mathias Mayer

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

Vorbemerkung

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

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

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

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

Der Aufnahme, die ein Lesetext, wie der Roman, unter den Zeitgenossen findet, kommt nicht dasselbe Maß an historischer Relativität zu wie der Rezeption eines Bühnenwerks, die sich durch immer neue szenische Realisierungen wandeln kann: Die Rezeption eines Romans dagegen verläuft nach einem anderen Gesetz, insofern die unmittelbare Aufnahme nur einmal möglich ist, danach aber in die möglicherweise wissenschaftliche Erforschung des Textes übergeht. So ist bei der Aufnahme von Hofmannsthals Roman der Einschnitt deutlich, der Mitte der 50er Jahre mit den Studien von Martini, Alewyn und Wieser die kritische, wissenschaftliche Auseinandersetzung beginnen läßt. Bis zu diesem Zeitpunkt reicht die vorliegende Textsammlung. Gerade die Zeit nach dem Erscheinen der beiden Vorabdrucke in der »Corona«, dann nach der Buchausgabe, Herbst 1930 und Ende 1932, sind als politische Schwellenräume für die Hofmannsthal-Rezeption

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

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

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

² Ebd., S. 80.

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

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

1913/1914, Alfred Walter Heymel im Gespräch

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

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

11. August 1929, Rudolf Borchardt: Hofmannsthals Wirkung

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

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

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

Anmerkungen

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

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

[...]

Anmerkungen

Das Romanfragment von Hugo von Hofmannsthal, dessen Schluss wir in diesem Heft veröffentlichen, ist in der Zeit vom 12. IX. – 8. X. 1912 und vom 18. VII. – 29. VIII. 1913 entstanden und stellt wohl mindestens ein Viertel des damals geplanten Ganzen dar. Dessen ursprünglicher Titel »Das venezianische Erlebnis des Herrn von N.« weicht später den Bezeichnungen »Andreas oder die Verwandelten« und »Andreas oder die Vereinigten«. Die hier mitgeteilte erste Niederschrift trägt die vorläufigen Überschriften »Die Dame mit dem Hündchen« und »Die wunderbare Freundin«; dazu ist als ein Motto aus Ariost notiert:

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

Ein Brief an Hermann Bahr vom Sommer 1918 (»Neue Rundschau« April 1930), eine Art Arbeitsplan, nennt neben der »Frau ohne Schatten« einen »Roman, nicht breiten Umfanges, Jugend und Lebenskrise eines jungen Österreicherers auf einer Reise über Venedig nach Toscana, im Sterbejahr der Kaiserin Maria Theresia; diese Arbeit seit 1911; wird noch drei oder vier Jahre zur Vollendung brauchen.« – In der Zeit nach dem Kriege erfuhr der Plan tiefe Umgestaltungen; er wurde in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts verlegt usw. – Weitere Teile des Romans liegen nur in Skizzen und Notizen vor.

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

23. Juli 1930, Max Pirker⁴

Hofmannsthals letzter Roman
Zur ersten Wiederkehr des Todestages

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

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

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

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

1778 an einem Septembermorgen vom Barkenführer in einem Lagenwinkel des Viertels Sankt Samuel abgesetzt worden, und das Abenteuer beginnt. Wie aus einer Komödie Goldonis erscheint maskiert und in den Mantel gehüllt der Spieler, den besten Ständen angehörig, aber buchstäblich bis aufs Hemd ausgeplündert: sogar die Schuhschnallen sind abgeschnitten. Er führt Andreas mit der scharmanten Gastlichkeit des großen Herrn in einen verfallenen Palast, in dem der junge Wiener gerade gegenüber dem Teatro S. Samuele bei der Familie des Grafen Prampero ein Zimmer mietet.

Es ist die Zeit des sterbenden Venedigs, der letzten Lebensjahre der Serenissima, die uns der französische Kulturhistoriker Philippe Monier beschrieben, da sich die venezianische Gesellschaft in voller Auflösung befand. Es ist die Welt des venezianischen Theaters an und für sich, das sich auch noch im tiefsten Verfall als mächtiges Lebenselement bewährt. Denn es nährt die Patrizier in ihren verfallenen Palästen: der Graf Prampero ist Lichterputzer, die Gräfin Logenschließerin, die älteste Tochter Nina ist Schauspielerin und hat die ganze Familie untergebracht. So steht dem gräflichen Palaste das graue Gebäude gegenüber, »das ihm zu groß für ein Bürgerhaus, zu dürftig für einen Palast erschienen war, und vor dessen Tor bunte Steinstufen ins Wasser führten«: magisch lockend vor dem jungen Herrn aus Wien, dessen inneres Auge dabei das heimatische »blaue Freihaus« auf der Wieden auftauchen sieht, wo in einer Scheune im vierten Hofe sich dem heranwachsenden Knaben alle Wunder des Theaters enthüllten, an die Erscheinung eines himmelblauen Schuhs geknüpft, der unter dem zu kurzen Theatervorhang hervorlugte: »Später stand ein Wesen da, das diesen Schuh anhatte. Er gehörte zu ihr, war eins mit ihrem blau und silbernen Gewand: Sie war eine Prinzessin, Gefahren umgaben sie, ein Zauberwald nahm sie auf, Stimmen tönten aus den Zweigen, aus Früchten, die von Affen hergerollt wurden, sprangen holdselige Kinder, leuchteten. Die Prinzessin sang, Hanswurst war ihr nahe und doch meilenfern, aber es war nicht das zweischneidige Schwert, das durch die Seele drang, von zarter Wollust und unsäglicher Sehnsucht bis zu Weinen, Bangen und Beglückungen, wenn der blaue Schuh allein unter dem Vorhang da war.«

So fließt dem Jüngling der wienerische Jugendeindruck mit den erträumten Erlebnissen seiner venezianischen Reise in eins zusammen,

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

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

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

Hofmannsthals nachgelassener Roman
Ein österreichischer »Wilhelm Meister«

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

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

⁵ 12.5.1888 (Ala, Tirol) – 6.11.1954, Professor für Literatur- und Theatergeschichte, Dramaturg, brachte 1920 »Ferdinand Raimunds Lebensdokumente« heraus, die zunächst in der »Österreichischen Bibliothek« erscheinen sollten (vgl. BW Insel, S. 656f. und 659) und eine Einleitung Hofmannsthals enthielten (GW RA II, S. 117–122).

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

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

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

Auch das Elternhaus in der Spiegelgasse in Wien wird geschildert und bei diesen Kindheitserinnerungen wird die Wiener Theateratmosphäre lebendig, die auch für Grillparzer zum entscheidenden Jugenderlebnis wurde. Waren doch seine ersten Liebesgedichte an Sängerinnen und Tänzerinnen der Wiener Vorstadttheater gerichtet. Ein solches Vorstadttheater wirkte auf den jungen Andreas mit voller Magie. Es ist die kleine Bühne im »Blauen Freihaus«, auf der später Mozarts »Zauberflöte« zum erstenmal erklingen sollte. Andreas erinnert sich der bangen Minuten vor dem Aufgehen des Vorhanges, wenn am Boden ein himmelblauer Schuh herumtrippelte und seine Phantasie in Anspruch nahm. »Später stand ein Wesen da, das diesen Schuh anhatte. Er gehörte zu ihr, war eines mit ihrem blauen und silbernen Gewand: sie war eine Prinzessin, Gefahren umgaben sie, ein Zauberwald nahm sie auf, Stimmen tönnten aus den Zweigen; aus Früchten, die von Affen hergerollt wurden, sprangen holdselige Kinder, leuchteten. Die Prinzessin sang, Hanswurst war ihr nahe und dort, meilenfern, aber es war nicht das zweischneidige Schwert, das durch die See-

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

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

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

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

15. August 1930, Arthur Schnitzler an Suzanne Clauser

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

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

19. August 1930, Arthur Schnitzler, Tagebuch

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

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

November 1930, Rudolf Borchardt an Rudolf Alexander Schröder

Den Roman wirst du genossen haben wie ich, obwol an ihm deutlich erkennbar bleibt, wie seine Kinder im dritten Gestationsmonat aussahen. Der erste Teil hat Stiftersche Residualtöne, die er zweifellos weggeblasen hätte, der zweite erlahmt natürlich deutlich – »natürlich« sage ich, weil er die Gründe des Liegenbleibens und nicht Weitermachens in sich enthält. Wie immer wenn die Inspiration ihn verliess, drängen sich in den Phantasieverlauf der Entwicklung stationäre Motive aus früheren Conceptionen ein und führen zum Absterben des Organismus, so ist hier das Durcheinander der Frauen in der Kirche und das verquer durch die Pergola blickende Mädchen die Replik alter Nervenquälereien aus der Geschichte der 672. Nacht – mit ihm weiter gewachsen wie »Narben an dem Leib von Kindern«. Daneben Stellen und Situationen von einzigster Schönheit, wie der Schluss des Kärtner Kapitels, die Szene zwischen dem wirtschaftlichen Comtessen, dem Heldenvater und dem jungen Burschen. Die letzte Tête à Tête-Szene dagegen das skurril-biographische Durcheinander seiner eigenen Erfahrungen – so haben seine selbsterlebten täppisch schwermütig hilflosen Liebesszenen ausgehen – da hat er die Lust verloren und würde das auch nie gedruckt haben. Man müsste alle Skizzen und Entwürfe dazu haben, um zu einem Bilde zu gelangen.

(Publikation mit freundlicher Erlaubnis von Cornelius Borchardt; der Brief erscheint im 2. Band des Briefwechsels Borchardt–Schröder in Borchardts »Gesammelten Briefen«, Edition Tenschert)

10. Dezember 1930, Stefan Zweig an Otto Heuschele

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

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

Dezember 1930, Gerhard Masur⁶

Ein Fragment

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

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

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

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

In Deutschland fehlt nicht nur diese öffentliche, es fehlt auch jede geheime Konkordanz der Geister. Die allgemeine Resonanz ist verflüchtigt, und das in tausend insulare Gruppen zerspaltete Sondernum unabhängiger Gemeinden vermag sie nicht zu ersetzen. Dies Land, das bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts seine geistige Verfassung von einem homogenen »Adel der Bildung« erhielt, wie es Treitschke nannte, bietet heute selbst dem von innen nach außen dringenden Blick ein kaum zu durchdringendes Wirrsal. Wer aber als Fremder von außen nach innen zu spähen sucht, der muß völlig verzweifeln, in dem geistigen Leben der Nation mehr zu sehen, als die legalisierte Anarchie und das organisierte Chaos. Denn wie anders soll man einen Zustand benennen, in dem die Börsen und Häfen, die Märkte und Umschlagplätze des geistigen Lebens bis in jeden Winkel von

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

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

und aufzurühren. Daß dem nicht so ist, daß nicht der Dichter stumm, sondern die Zeitgenossenschaft blind geworden war, dokumentiert posthum ein aus dem Nachlaß Hofmannsthals herausgegebenes Romanfragment. Aus Hofmannsthals Papieren waren bisher einige Gedichte, aphoristische Aufzeichnungen und der Entwurf zu einer Novelle bekannt geworden; wichtige, zum Teil köstliche Bekundungen seines Dichtertumes, seiner noblen Seelenhaltung in ihrer singulären Verbindung von Tiefe und Weltläufigkeit. Doch war darunter nichts, was sich nicht dem Charakter eines uns seit langem vertrauten Werkes ohne Zwang und ohne Überraschung einordnete. Anders steht es mit dem hier verhandelten Fragment. Schon daß es ein Roman ist, weist ihm in Hofmannsthals Opus, in dem das Epische nur einen schmalen Raum für sich beanspruchte, eine besondere Rolle zu. Mehr noch freilich hebt es seine strukturelle Einzigartigkeit aus der Blickverengung geläufiger Betrachtung heraus und verpflichtet uns, in ihm eine unvergleichliche Schöpfung zu sehen.

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

Hofmannsthal hat uns mit Luft und Duft zugleich die ganze Geschichte dieses wunderbaren Staatengebildes gegeben: das Venedig der Spätrenaissance im »Tod des Tizian«, im »Geretteten Venedig« seine Verkettung in die politischen Machtkämpfe der beginnenden Gegenreformation, das machtlose, in Spiel und Galanterie untergehende Gemeinwesen des 18. Jahrhunderts, das Venedig Tiepolos und Canalettos in »Der Abenteurer und die Sängerin«. Nur von dem romantischen Venedig der Byron und Platen, der Wagner und Nietzsche, der Musset und Gautier, der Whistler und Monet hat ihn eine begreifliche Scheu ferngehalten. Auch der jetzt veröffentlichte Roman ist ein Roman des 18. Jahrhunderts; aber mit tieferen Tinten und gesättigteren Farben als »Der Abenteurer und die Sängerin«, und eher

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

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

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

lend wie ein Gestirn das Mädchen Romana, die Tochter des Bauern. Die Erinnerung an sie ist in ihn eingebrannt; nichts was sie gesagt oder getan, kann er je vergessen, noch das Verlangen auslöschen nach ihren Lippen, den ersten Frauenlippen, die der Zweiundzwanzigjährige berührt hat. »Die waren von leuchtendem durchsichtigem Purpurrot, und ihre eifrig arglosen Reden kamen dazwischen heraus wie eine Feuerluft, in der ihre Seele hervorschlug.« Und wieder steht jene Nacht vor ihm, da er von Lärm und Brandgeruch aus schweren Träumen auffährt, und unten den ganzen Hof schon wach findet, um die gefesselte Magd, die der Bediente an das brennende Bett gebunden, während er selbst mit Andreas' Pferd und der Hälfte seines Geldes, das im Sattel eingenäht war, auf und davon ist. Jede Minute dieser Tage ist Andreas gegenwärtig, die er beschämt und verschreckt auf dem Bauernhof hat zubringen müssen, bis ihn ein Fuhrmann mit hinab ins Venezianische genommen, immer in selig unseligen Gedanken an das Mädchen Romana, die ihn nur im Aufbruch noch einmal geküßt hat, und von der ihm nichts geblieben ist als ein Endchen silberner Kette, und doch alles, ein heiliges, völlig unzerstörbares Besitztum.

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

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

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

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

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

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

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

Es ist ein Fragment geblieben, und nun liegt es jedem ob, es selbst zu Ende zu dichten. Vielleicht, daß die Philologen aus Hofmannsthals Noten und Notizen noch einiges ergänzen können, den Kreis werden sie nicht schließen. Der Dichter wollte dem Roman unter anderen auch den Namen geben: Andreas oder die Vereinigten. Und wer will, mag sich ausdenken, wie der Weg läuft, der von ihr fort zu vieler Prüfung führt und wunderbar verschlungen doch zu ihr zurück. Wer wird es sein, vor der er am Ende kniend spricht:

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

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

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

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

Ein Romanfragment Hofmannsthals

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Welche Fülle des Poetischen, welche Intensität wechselnder Stimmung aber nach dem sakralen Ausklang der Bergreise dann im zweiten Kapitel, in Venedig! Wie unvergeßlich die seltsamen, sparsam gezeichneten Gestalten! Doch fast mehr noch als die Menschen lebt der Raum: diese Kanäle, kleinen Plätze, Brücken und Brückchen; das Innere der Kirche, des Hauses, des rebenberankten Hofes, in den die Unbekannte für einen Moment von oben hineinschaut – und hinter dem allen fließt die Zeit; früheste Kindheit, späte Zukunft vermischen sich, begegnen einander in schneidender Schärfe, und doch noch voll traumhaft ungewissen Dämmergefühls der Jugend, im Erlebnis des gegenwärtigen Augenblicks. Und alles führt ins Geheimnis. Ein Symbol der Rätselhaftigkeit des Seins überhaupt ist die rätselhafte Figur der jungen Venezianerin, von der man nicht weiß: Ist sie eine Leidende, Verzweifelte, wie zuerst in der Kirche, oder eine leidenschaftlich Liebende, ja frech und heiß sich Hinbietende, wie anscheinend nachher? Oder ist es vielleicht nicht eine, sondern zwei?

Erst geschaut, im Traum schon halb besessen, vergeblich dann gesucht und alle Plätze leer – aber nicht für immer, nicht für immer –: das Spiel des Lebens kann nicht überraschender, in aller Folgerichtigkeit; nicht wahrscheinlicher, bei aller Unwahrscheinlichkeit; nicht farbenreich berückender und märchenhafter, bei aller tiefen Einfachheit; nicht venezianischer gespielt werden, als in dem »Venezianischen Erlebnis des Herrn von Ferschengelder«.

München.

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

Juli 1931, Efraim Frisch,⁸ Die Berührung der Sphären

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

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

20. Mai 1932, Heinrich Zimmer an Herbert Steiner

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

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

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

Nachwort

Wenn mich die Erinnerung nicht trügt, war es im Jahr 1907, als mir Hofmannsthal zum erstenmal von dem Projekt des Andreas-Romans erzählte, und schon wenige Wochen später las er mir das Kärntnerische Kapitel vor. Ich war sehr betroffen davon; da er von seinen Prosaversuchen immer nur mit Zaghaftigkeit gesprochen hatte, fast als ob er sich damit auf ein ihm fremdes Gebiet wage, dessen Gesetze erst noch zu erforschen wären, überraschten mich die Bestimmtheit des Tons, der hinreißende Rhythmus und die Größe der Anschauung umsomehr. Ich hielt mit meiner Meinung nicht zurück; er, ermutigt, befeuert, da ja seine wunderbare Bescheidenheit den geringsten Zuspruch dankbar aufnahm, versprach mir mit dem Eifer, den ein Schüler dem Lehrer bezeugt, sich von nun an fleißig an das Werk zu halten. In seiner Freundlichkeit betrachtete er mich als kompetent im epischen Handwerk; es beliebte ihm in der ihm angeborenen Courtoisie, mein Gemachtes gelten zu lassen und mein Urteil in mancher Beziehung als richtunggebend anzunehmen. Und mir wieder lag daran, daß er sich dieser Arbeit widme und sie beende. Er war so vielseitig verstrickt, ein halbes Dutzend Pläne besetzten ihn gleichzeitig, so daß er bisweilen in eine nervöse Ratlosigkeit geriet und die Fülle der Eingebungen seinen überreichen Geist ständig mit einer Art von Lähmung, von erschrockenem Stocken bedrohte; neben einer Unzahl von dramatischen Vorwürfen, mit denen er verliebt und unverbindlich-enthusiastisch spielte (zum Beispiel einer Semiramis), und an deren Ausgestaltung ihn zuletzt das bedrückende Gefühl hinderte, daß keine lebendige Bühne für sie da sei, war es das theatralische Geschäft, das glühende Interesse am Theater als Anstalt, das ihn immer wieder von seinen Gebilden abzog; so hoffte ich, das erzählerische Werk werde ihm ein sammelnder Mittelpunkt sein, ruhender Pol. Auch war mir die Bedeutsamkeit der Vision von vornherein klar; ich sah etwas wie einen österreichischen Wilhelm Meister entstehen.

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

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

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

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

Es ist eine Erfahrung, die man im Umgang mit großen Künstlern, soweit einem der beschieden ist, häufig macht, daß man das Werk, das sie uns erstmalig übermitteln, will sagen, demgegenüber man der erste Hörer oder Schauer ist, nicht in seiner ganzen Bedeutung zu übersehen vermag. Woran das liegt, läßt sich schwer erklären. Vielleicht, weil das Medium einer bereits gebildeten Anschauung fehlt. Vielleicht, weil man zu jäh, zu unerwartet in eine Höhe gehoben wird, in der zu verweilen sich die Sinne sträuben. Man ist unsicher, da die Vergleichspunkte fehlen, nach denen man unwillkürlich verlangt, um sich darauf zu stützen. Eine geheimnisvolle Bosheit im Menschen bewirkt, daß ihn das Große zunächst zum Widerspruch reizt, und ist es

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

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

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

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

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

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

11. November 1932, Felix Salten⁹

Hofmannsthal: Romanfragment

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

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

Der Jüngling heißt Andreas Ferschengelder, ein Name, der ihn gleich in der ersten Zeile des Hofmannsthalschen Romanfragments als Österreicher anmeldet. Überdies kennzeichnet ihn die Melodie seiner Denksprache deutlich genug als einen Sohn der Wiener Erde. Von Wien kommt er denn auch nach Venedig. Am 17. September 1778. Es ist die Zeit, da Casanova lebt, dessen elementare Lebendigkeit für Hofmannsthal so viel lockende Anziehungskraft besaß. Ein paar Jahre vorher, vielleicht, mag sich Cristinas Heimreise begeben haben; vielleicht etwas später die Szene, die der Abenteurer und die Sängerin miteinander spielen: »Ich will den Campanile um und um mit Rosen und Narzissen winden! Will eine Pyramide bau'n von Leibern junger Mädchen, welche singen!«

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

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

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

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

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

September 1778. Hofmannsthal hat hier ein Zeitalter gewählt, das ihn stets verführerisch lockte, eine Sphäre, der sein Wesen von Jugend an mit entfachten Trieben entgegen eilte. Achtzehntes Jahrhundert. Venedig. Goldschimmernde Luft der unwirklichen Wirklichkeit, Schauplatz ohne Grenzen, den die Phantasie in allen Höhen und Abgründen durchjagen darf. Buntfarbige Wahrheiten sind da zu finden, gleich seltsam geformten Muscheln, die der ozeanische Wellengang des Lebens an den Strand spült. Zur Scherkraft gesteigertes Ahnen klärt, enträtselt da verworrene Zusammenhänge leichter, überraschender, als das jemals auf der gepflasterten Straße des Naturalismus möglich wird. Geheimstes Fühlen darf sich freier, darf sich kühner of-

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

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

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

auftut, zunächst wohl immer blaß und fern werden: Zu Venedig, während er sein Logis bezieht, mit einer ganzen Reihe seltsamer Figuren zusammenkommt, die wienerisch echte Sehnsucht nach der Atmosphäre der Bühne erfüllt findet, da er mitten unter Theaterleute gerät, steigt das Erleben von unterwegs, das schicksalhafte Entscheidungen zu bergen scheint, lebendig in ihm auf. In Villach ist seine jugendliche Unerfahrenheit, ist sein schüchternes Wesen, sein Mangel an starken Entschlüssen dem aufdringlich dreisten Gehaben eines Spitzbuben erlegen, den sein Instinkt haßt, den er trotzdem und widerwillig als Bedienten annimmt. Dann der Ritt durch die Kärntner Berglandschaft, die Hofmannsthal mit zauberhafter Plastik malt. (»Durchdringung der Natur ist beim Dichter Voraussetzung.«) Dann das Verweilen im Bauernhof. Missetat, Diebstahl und Flucht des Dieners. Dazwischen die unendlich zarte Beziehung zu dem Bauernmädel Romana, diese Beziehung, die in aller Unschuld beginnt, die durch das Aufflammen seines von den Reden des Dieners gepeitschten Blutes für die Dauer einer Nachtstunde in heißere Farben taucht, um für jetzt in Beschämung, Sehnsucht und Liebe zu verklingen. In Venedig umfängt ihn der Reiz der noch halbwüchsigen Zustina, die ihre Jungfräulichkeit als Hauptgewinn einer Lotterie gesetzt hat, verwirrt ihn Nina, die Schauspielerin, wecken die Gespräche mit dem Ritter Sacramozo alle Reichtümer seines schlummernden Denkens, betäubt ihn das Verlangen seines jungen Mannstums, das vom Baum der Erkenntnis noch keine erbsündige Frucht gepflückt hat.

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

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

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

Aber noch schönere Hoffnungen ...

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

Ein nachgelassenes Werk Hugo von Hofmannsthal

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

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

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

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

Was wird in Venedig aus diesem Herrn Andreas von Ferschengelden werden?

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

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

Wesen ein Wissen um das Geheimnis der menschlichen Organisation.«

Mit welcher eigentlicher spiritueller Wollust Hofmannsthal die Typen seiner Erzählung auf ihre Grundnatur erforscht und vergleicht, dafür Belege:

[Es folgen Zitate aus den Notizen.]

Gerne schließen wir unsere Anzeige mit dem gläubigen Wort aus Wassermanns schönem Epilog:

[Es folgt ein Zitat aus Wassermanns Nachwort, s.o. S. 134, Z. 6 v.u. – S. 135, Z. 2.]

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

30. November 1932, Bruno E. Werner ¹¹

Hofmannsthals Romanfragment

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

In den Jahren 1912/13 hat Hofmannsthal die Anfangskapitel niedergeschrieben, die uns so dichterisch vollendet erscheinen, daß Jakob Wassermann in seinem Nachwort mit Recht darauf hinweist: neben dem »Ofterdingen« von Novalis, dem »Lenz« von Büchner, wäre nun das deutsche Schrifttum um ein bedeutendes Fragment reicher geworden. In den Kriegsjahren schließlich hat der Dichter in zahllosen Notizen, die zwei Drittel des Buches einnehmen, sich Arbeitsanmerkungen für die Fortführung gemacht. Sie ergeben in ihrer Fülle nur ein ungewisses Bild seiner Absichten, das zu vielen Vermutungen anregt. Aber auch sie werden bedeutungsvoll, als belausche man den Dichter beim Selbstgespräch, das heißt, als hätte er von seinen Ein-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Deutsche Allgemeine Zeitung, Beilage, S. 561)

30. November 1932, Kurt Pfister¹²

Hofmannsthals »Unvollendeter«

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

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

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

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

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

Konnten wir vor zwei Jahren von *Hugo von Hofmannsthal* den Band »Loris« anzeigen, die Prosa des jungen, im Vorjahre »Die Berührung der Sphären«, die des reifen Hofmannsthal, so dürfen wir heuer auf das Fragment eines Romans hinweisen »Andreas oder Die Vereinigten«, das wir neulich in einem Atem mit Hans Carossas »Arzt Gion« nannten, und mit welchem die »Corona« die Reihe ihrer Veröffentlichungen glanzvoll einleitete. Es beginnt mit der zusammenhängenden Erzählung »Die wunderbare Freundin« oder »Die Dame mit dem Hündchen« mit dem Motto aus Ariost: »Es hat in unsrer Mitte Zauberer und Zauberinnen, aber niemand weiß es«. Dem folgt das »Venezianische Reisetagebuch des Herrn von N. (1779)« und ausführliche Skizzen »Das venezianische Erlebnis des Herrn von N.«, und die Skizzen unter dem endgültigen Buchtitel. Man sieht, wie der Dichter arbeitet, worauf es ihm ankommt. Er notiert sich Gedanken: »Das Unmögliche ist das eigentliche Gebiet der Poesie... Das Hohe erkennt man an den Übergängen. Alles Leben ist ein Übergang... Man muß alles nach Vorbildern tun; das ist das Große am Christentum... Sein Element kennen: man lebt wirklich nur unterm Auge des uns Liebenden... Wer kennt sein eigenes Element?... Die wahre Poesie ist das Arkanum, das uns mit dem Leben vereinigt, uns vom Leben absondert... Die Dinge sind nichts anderes, als wozu die Macht einer menschlichen Seele sie immerfort macht... Aller Anfang ist heiter. Heil dem, der stets aufs neue anzufangen versteht.« Es teilt mit Hofmannsthals erstem erzählendem Versuch, dem »Märchen der 672. Nacht« das Grundgefühl von der tiefen Sonderbarkeit des Daseins, von seiner Magie, wie Novalis sagen würde, der in den Skizzen häufig zitiert wird. Das Fragment ist für jeden Leser das, was er daraus macht. Für den einen also fast nichts, für den andern fast alles. Es wächst bei wiederholtem Lesen, wandelt sich, zieht sich zurück, kommt wieder näher. Jakob Wassermann hat ein schönes Nachwort dazu geschrieben. (S. Fischer, Berlin. 6.– M.)

(Süddeutsche Monatshefte, 30. Jahrgang, Heft 3, Dezember 1932, S. 189f.)

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

13. Dezember 1932, *Hans Sochaczewer*¹⁴

Hofmannsthals Romanfragment
(Nachdruck verboten)

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

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

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

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

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

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

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

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

16. Dezember 1932, Ernst Krenek¹⁵

Das nachgelassene Roman-Fragment Hofmannsthals

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

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

heute noch für die Ausprägung literarischer Gehalte in diesem Land wirksamer ist, als man auf den ersten Blick zu glauben geneigt ist, beweist das nunmehr aus dem Nachlaß edierte Romanfragment »*Andreas oder die Vereinigten*« von Hugo von *Hofmannsthal* (S. Fischer Verlag, 173 S., geb. RMk. 7 50) von seinem Herausgeber, Jakob Wassermann, mit Recht in Beziehung zu Wilhelm Meister gebracht.

Im Gegensatz zu mancher anderen Äußerung Hofmannsthal's, dessen Schaffen oft etwas spielerisch Artistisches, zufällig Präziöses anhaftet, will uns dieses Fragment außerordentlich rein und gelöst erscheinen, nicht nur weil die evidente Beziehung auf jene Goetheschen Gehalte sich hier besonders klar als der wahre, natürliche Lebenskern des Dichters erweist, sondern auch weil es ihm durch einen glücklichen Griff gelang, jene spielerische Neigung seiner Natur dem gewählten Thema völlig adäquat einzusetzen, so daß die Rechnung völlig glatt aufgeht. Dieses Thema ist, eben im Geist jenes klassischen Ideals, die Vollendung der Persönlichkeit.

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

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

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

kavaliermäßig zu, und das Abenteuerhafte, das auch den sublimsten Erlebnissen der Personen anhaftet, schafft fortwährende Beziehung zur direktesten Buntheit des Lebens, das in seiner Fülle und beunruhigenden Schreckhaftigkeit eingefangen ist. Zum Unheimlichsten gehört die wie ein magischer Blutbann das Buch durchziehende immer wiederkehrende Erwähnung auf grausame Art getöteter Tiere: Katzen, die mit gebrochenem Rückgrat herumschleichen, ein exotischer Vogel, dem ein eifersüchtiger Grande den Kopf abbeißt, ein wilder Hund, gegen den sich jemand mit den Zähnen wehren muß, und solches mehr. Dazu kommt die sinnliche Anschaulichkeit des Geographischen (die in Wilhelm Meister von ganz untergeordneter Bedeutung ist), die *Wassermann* sehr schön und treffend als etwas typisch Österreichisches an Hofmannsthal hervorhebt: seine »genaue und tiefeingegrabene Vorstellung von dem, was ich so unbestimmend klingend ›Reich‹ nenne, von seiner Komplexheit, seiner Sinneneinheitlichkeit, seiner historischen Bedingtheit und seinen in tausendfacher Vielfalt gleichsam zu einem atmenden Wesen verschmolzenen Landschaften«. Überhaupt ist Wassermanns Nachwort von tiefen und liebevollen Einsichten erfüllt, und der Schmerz um den Verlust des Freundes und sein Jammer im Betrachten der kostbaren Trümmer dieses Nachlasses findet ergreifenden und überzeugenden Ausdruck. Auch wir gewinnen bei der Lektüre der Fragmente den Eindruck, daß Hofmannsthal, der in seinem Schaffen oft nicht sicher war vom Abgleiten in eine etwas künstliche, luftarme Sphäre von unverbindlichem Ästhetizismus, hier sein stärkstes und reifstes Werk gegeben hätte. Selbst kleine Einzelheiten der flüchtigen Notizen sind oft von reiner dichterischer Schönheit in ihrer knappen Prägung wie diese: »Das Haus an dem Fluß mit der untröstlichen Witwe, in allen Räumen, Schuppen etc. ihn völlig umfangend. – In ihrem verhärmtten Gesicht ein plötzliches Lichtwerden, die Augen freundlich, der Mund hübsch, das Reinste und Wahrste des Natürlichen an ihr. – ... Andreas' schwermütiges Herumgehen. Diese ganz kleinen Details: das Aufnehmen eines Zweiges, zärtlich ihn wegwerfen, aber sanft, nicht weit von sich, ihn noch fühlen, wie er dort liegt. Ablecken von Holmen vor Freude.«

Das ist kein müßiges Herumfingern in psychologischen Nuancen, sondern die Anstrengung, das Innerste einer Emotion, eines unaus-

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

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

22. Dezember 1932, *Anonymus*

An Austrian »Wilhelm Meister«

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

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

Hofmannsthals »Andreas« 155

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

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

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

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

29. 12. 1932, *Rudolf Breuer*¹⁶

Mein stärkstes Bucherlebnis

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

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

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

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

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

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

man weiß, ob es die letzte Endfassung wäre – bedeuten ein Werk für sich. Der junge Herr Andreas – ist er nicht mit Quinquin verwandt? – zieht, um Welt und Menschen kennenzulernen, nach Italien. Merkwürdiges passiert in Kärnten, wo die »Wolken regungslos geballt da hingen wie von Ewigkeit zu Ewigkeit«: ein gefährlicher Bursche macht sich an Andreas heran, begaunert ihn um ein Pferd, bereitet ihm Schande und Spott. Dazwischen erlebt er die süße, wehmütige Liebe zu Romana, deren Mädchenhaftigkeit die österreichische Seele in sich schließt. Der Finazzer-Hof inmitten der meisterhaft geschilderten Kärntner Landschaft, wo jeder Berg vor uns erstet und jedes Gebirgswässerlein hörbar rauscht, dieser Hof, in dem Romana mit den ihren lebt, wir sehen sein mächtiges Tor, seine Schlafkammern, seine Weiden und Wiesen, wir kennen seine Bewohner und seine Sprache...

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

Von den weiteren Teilen des Romanes bestehen nur Andeutungen, Vormerkungen, Notizen. Darunter sind manche Perlen: »Die Durchdringung der Natur (der Lebens) beim Dichter ist Voraussetzung.« Oder: »Das Hohe erkennt man an den Übergängen. Alles Leben ist ein Übergang.« Dann wieder an den Rand geschriebene Wahrheiten: »In Wien kommt es jedem darauf an, etwas vorzustellen.« Nach dem Liebesdualismus (Maria und Mariquita) wird über die Heimreise gesagt: »Andreas war, was er sein konnte und doch niemals, kaum jemals war. – Er sieht den Himmel, kleine Wölkchen über einem Walde, er sieht die Schönheit, wird gerührt – aber ohne das Gefühl des Selbst, auf welchem, wie auf einem Smaragd, die Welt ruhen muß: – mit Romana, sagt er sich, könnte es sein Himmel sein.«

Geoffenbartes Leben und geheiligte Künstlerschaft. Das sind die zwei stärksten Merkmale dieses Buches. Man liest es ohne Unterbrechung, atemlos, man läßt es auf sich einwirken – ich sagte es schon – wie eine Symphonie. Und man ist beseligt, spürt, wie bei einer herrlichen

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

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

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

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

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

7. 1. 1933, Rudolf Holzer¹⁷

Von neuen Büchern

Hofmannsthals Romanfragment

»Andreas oder Die Vereinigten«

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

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

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

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

Angesichts dieses Werkes bedauert man, daß Hofmannsthal so sehr vom Theater erfüllt und beherrscht war, daß er lieber manches schwächliche, verschwommene, bläßliche Drama oder Opernwerke geschrieben hat, als diesen Standardroman zu vollenden. Jakob Wassermann, selbst ein epischer Meister, findet das treffende Kennzeichen; er heißt diesen »Roman«, diese Dichtung von der Goetheschen Universalität eines magischen Erlebnisses: »einen österreichischen Wilhelm Meister«. So etwas Ähnliches wäre in der Tat aus dem Entwurf der im Venedig des Rokokos spielenden Dichtung geworden: ein in modernen, blendenden Farben wiederholter, *auch* österreichisches Zeitalter malender zweiter »Nachsommer« von Stifterscher Seelentiefe.

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

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

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

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

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

*Januar 1933, Adolf von Grolman*¹⁸

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

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

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

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

30. Januar 1933, Heinrich Zimmer an Herbert Steiner

[...] zugleich erlebte ich (unterm Christbaum) wieder die familiäre Schwierigkeit (ganz unter uns) nachgelassen Fragmentarisches zur Veröffentlichung frei zu bekommen, trotz Erfolg des Falun und des Romanfragmentes [...]

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

11. Februar 1933, Joseph Roth an Félix Bertaux

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

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

31. 3. 1933, Rudolf Holzer

»Andreas« oder »Die Vereinigten«

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

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

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

Hofmannsthals »Andreas« 163

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

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

*April 1933, Lutz Weltmann*¹⁹

Aus Hofmannsthals Nachlaß

Das Romanfragment »Andreas oder die Vereinigten«

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

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

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

Hofmannsthal sprach einmal in einer wunderbaren Rede vom »Schrifttum als geistigem Raum der Nation« – das Fragment »Andreas« beweist, wie ernst es ihm in seinem eignen Schaffen um diese Forderung gewesen ist. Der deutsche Roman ist im wesentlichen Ent-

¹⁹ 15.2.1901 – 7.11.1967, Bibliothekar, Essayist und Übersetzer.

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

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

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

Hofmannsthals Venedig ist einmal eine Realität, eine österreichische Wirklichkeit, Zusammenstoß verschiedener Kulturen (die Anekdote von dem kroatischen Grafen Grassalkowicz, dessen Bekanntschaft die Kurtisane Nina um seines Namens willen von vornherein verschmäht), das Österreichische ist mit dem »Gemeinen« identisch, dessen Überwindung Andreas von seinem Mentor und Gegenspieler, dem Malteser, lernen soll. Venedig ist aber auch die Welt der Masken und der Komödie – wie eine *commedia dell'arte* beginnt der Roman –, die Welt des Theaters, der Hofmannsthals Leben galt, ist eine Macht, die im venezianischen Leben eine Rolle spielt, in der man vom Sterben sagen kann: »aus dem Theater fort müssen, bevor der Vorhang einmal aufgegangen war«. Wie in einem Zaubermärchen wechseln die Frauen Maria und Mariquita ihre Gestalt, was in der dichterischen Konzeption Hofmannsthals magischer Vorgang und romantisches Doppelgängertum ist, spielt sich in der Ausführung mit der Leichtigkeit eines Maskenscherzes ab. Scaramoz, der allmählich den Helden an seine Stelle setzen kann, findet »in Andreas' Vereinigung mit der verwandelten Maria alles in einem: Glaube, Liebe, Erfüllung«. Ist aber Andreas nicht durch das Todeserlebnis entwesentlicht, ein anderer Claudio, der »wie auf der Bühn' ein schlechter Komödiant aufs Stichwort kommt und spricht und gehet ab«? Die Entwesentlichung als Rettung aus dem Schauspielerischen (»In Wien kommt es jedem darauf an, etwas vorzustellen«) – sollte der reine Tor in der Welt der venezianischen Zanni erzogen werden, war das die theatralische Sendung der Callot-Figuren?

Man kann diesen Roman nicht deuten, man kann nicht einmal ahnen, wohin der Dichter hinaus wollte, man kann nur Motivisches und Atmosphärisches, Traditionsfluiden und spezifisch Hofmannsthalsches andeuten, im ausgeführten Viertel des Ganzen und in den Notizen, die uns Kommentar und Vorstudien zugleich sind und die Möglichkeiten wichtiger Änderungen offen lassen. Nur soviel läßt sich sa-

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

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

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

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

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

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

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

ches Nachwort von Jakob Wassermann mitteilt, bis auf das Jahr 1907 zurückgehen, um den Dichter dann bis an sein Ende zu beschäftigen. Es gewährt einen eigenartigen Reiz, nach den ausgeführten Kapiteln, in denen die romantischen Erlebnisse eines Jünglings der theresianischen Zeit auf der Reise nach Italien in Kärnten und in Venedig erzählt werden – in Atmosphäre und Stimmung, Sprache und selbst in einzelnen Episoden an den »Rosenkavalier« gemahnend –, die Notizen zu lesen, in denen wir einen Blick in die Werkstatt des Dichters, dieses letzten Vertreters einer neuromantischen, ästhetisierenden Richtung, tun dürfen und so Zeugen seines geistigen Ringens mit den von ihm selbst geschaffenen Gestalten werden. Büchereien, welche andere Werke von Hofmannsthal besitzen, ist die Anschaffung des Buches zu empfehlen.

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

1933/34, *Hermann Kesten*²⁰

Hofmannsthals Romanfragment

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Weltbühne XXIX, Heft 6, S. 215–218)

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

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

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

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

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

1933, *Roel Houwink*

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

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

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

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

geen kunst-schepping mogelijk is en dat dieper wortelt dan het individueel bewustzijn van den kunstenaar. Wanneer de talrijke aantekeningen worden getoetst aan hetgeen alreeds verwerkelijk was, dan blijkt eerst recht duidelijk welk een ontzaggelijk moeilijke stof hier nog op vormgeving wachtte. Hoe feitelijk het fragment niet anders vermocht te zijn dan een voorloopige vastlegging van enkele hoofdlijnen, terwijl de definitieve structuur van het geheel nog moest worden bepaald.

Er ligt in deze aantekeningen een schat van wijsheid opgetast. Zij toonen een innerlijke wereld, die wij nog amper kennen in onze huidige, op het actueele toegespitste litteratuur. En gerechtvaardigd in dit verband is de vraag, die ik laatst hoorde van een jongere, die meer dan moe was van onze »moderne letterkunde«: Wat heb je aan boeken, die je niets anders te zeggen hebben dan wat je dagelijks voor oogen ziet?

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

Het fragment van Von Hofmannsthal bezit dezelfde hallucinerende kracht als het proza van Rilke, doch het is stugger van bouw en daardoor beter berekend voor werk van langeren adem dan dat van den schrijver van »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«. Het brengt onmiddellijk in een zeer bepaalde sfeer (tusschen waken en droomen) en nog lang na de lectuur draagt men deze in zich om, alsof men in tweeërlei werkelijkheid verkeert. Deze »andere«

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

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

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

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

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

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

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

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

1934, *Gustav Mueller*

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

(Books Abroad VIII, 1934, S. 450)

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

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

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

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

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

November 1934, Robert Faesi²²

Hofmannsthals nachgelassener Roman

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

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

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

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

Eine in sich geschlossene, im Gleichgewicht ruhende kleine Welt ist dieser Kärntnerhof, bäuerlich, aber nicht bäuerisch, sondern zugleich erdhaft und vornehm, ein patriarchalisch ehrwürdiges Dasein, wo alle, Meister, Familie und Gesinde, so sind wie sie sein müssen, wo jeder im Rechten steht. Bis der zweiundzwanzigjährige Andreas von Ferschengelder, ein Wiener aus dem »Bagatelladel«, als Gast absteigt, die Liebe der keusch-unbefangenen Gutstochter Romana entzündet und trotz der eignen Harmlosigkeit durch seinen verbrecherischen Reitknecht Verwirrung stiftet, Verbrechen auslöst, das heimlich wohnliche Paradies gestört zurückläßt.

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

Venedig nimmt als Gegenwelt zum Finazzerhof den Leser mit ganz andern Reizen und Zaubern, solchen freilich, die wir bei Hofmannsthal von jeher gewohnt waren, gefangen. Man versteht, daß ein Geist wie er eine Art Wahlheimat hat in Venedig: dieser seltsam hybriden Mischung von Orient und Okzident, ihrer schwelgerischen und raffinierten Kultur, den Spiegelungen ihrer Lichter und Farben, dem fast unwirklichen und scheinhaften Schweben über den vergänglichen Wassern.

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

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

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

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

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

Passivität ist sein entscheidender Wesenszug wie der des Grünen Heinrich, wie der des Wilhelm Meister. Der tiefere Sinn von Goethes Theorie: der Held im Roman müsse, im Gegensatz zu dem im Drama, passiv sein, ergibt sich aus der dem Entwicklungsroman zugewiesenen Aufgabe: darzustellen, wie das weiche, biegsame Wachs einer solchen Seele von den eindringenden Mächten des Lebens geformt wird. Allerdings deckt Hofmannsthal in einer Tagebuchnotiz die dahinter versteckte Aktivität auf, wenn er sagt: »In Er-leben liegt ein aktiver Unsinn, wie in Er-reichen, Er-eilen, aber niemand hört ihn mehr, wir haben ein reines Passivum daraus gemacht.«

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

Übrigens wird Andreas' Charakter mit Absicht noch recht unbestimmt gehalten, ist doch die allmähliche Formung des Unerprobten, sein Mannwerden, Reifwerden, gerade das Programm der Erzählung. Er schwankt zwischen Gegensätzen, unausgeglichen zwischen einem Zuviel und Zuwenig, aber er wird reich an verborgenen Kräften genannt, Mut als seine Hauptrichtung bezeichnet.

Das Schicksal hat die Gunst, ihn auf wunderlichen Wegen in Venedig einem Erzieher, einem Bildner zuzuführen. Auch das erinnert an Wilhelm Meister, und wenn dort der überlegene Lenker der geheimnisvollen Gesellschaft vom Turm angehört, so ist der Mentor auch hier Mitglied eines Ordens gewesen. Der Ritter Sacramozo wird auch kurzweg Malteser genannt und scheint mit den Rosenkreuzern in enger Verbindung zu stehen. Ein aus hohen Kreisen stammender,

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

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

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

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

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

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

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

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

Es ist ein Kapitel von zauberhafter Anmut, vom Reiz des Vexierspiels und des Abenteuers beschwingt, wie Andreas in Venedig auf einer kleinen Piazza, im Helldunkel einer Kirche, in einer Laube, zwei weiblichen Gestalten begegnet, deren eine, er weiß nicht wie, immer an der Stelle der andern auftaucht. Aber dahinter steckt ein in einem tieferen Sinn »Unerklärliches, aus jeder Ordnung Heraustretendes«. Des Lesers zunehmende Vermutung, daß die beiden Schönen miteinander identisch sind, wird durch die leider fast unausgeführten Einfälle und Skizzen bestätigt.

Es ist die »wunderbare Freundin«, oder »die Dame mit dem Hündchen«, auf deren wichtige Rolle im Roman schon die Titelüberschriften hinweisen. Das Hündchen übrigens ist es, das durch seine Gegenwart einmal verrät, daß die Gräfin Maria und die Kokotte Mariquita ein und dieselbe sind. Andreas, der, ohne von ihrer Einheit zu wissen, beide Frauen liebt, mißtraut irrtümlich seinen eigenen Beobachtungen. »Ich bin besessen, meine Einbildungskraft spiegelt mir die andere vor«, sagt er sich, als einmal die Dame sich zu verlieren, aus ihrem Gesicht das Bild der Kokotte einen Augenblick hervorzubrechen scheint. Zweifellos hatte sich Hofmannsthal eine sehr heikle Aufgabe aufgeladen, das Doppelgängertum dieses Wesens äußerlich und erst recht innerlich überzeugend zu gestalten, und vielleicht hemmte das Mißtrauen in das Gelingen die Fortführung des Werkes.

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

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

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

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

Das schicksalhafte Zusammenspiel dieser drei oder in gewissem Sinne vier Hauptgestalten: Andreas, Sacramozo, Maria-Mariquita ist der eigentliche Brennpunkt des Werkes. Ein seltsames, kunstvoll geknüpft-Gewebe von Beziehungen.

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

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

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

Das Problem der Erziehung wird hier in mystische Höhen gesteigert und gipfelt in der religiösen Sphäre. Sacramozo entsagt, löst sich

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

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

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

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

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

Schon beim jungen Hofmannsthal und gerade in seinen schönsten Gedichten ist es eine Art von intuitiver Gewißheit, daß Außen und Innen, Welt und Seele einander geheimnisvoll entsprechen, bedingen, ja nur verschiedene Aspekte von ein und demselben sind. In dem bekennishaften Brief, den Hofmannsthal den fingierten Dichter Lord Chandos schreiben läßt, heißt es: Ein unendliches Weltvertrauen entsteige der mystischen Erkenntnis, die Gewißheit, daß Ich und Welt nichts Verschiedenes seien, daß das Gesetz des Weltalls auch dasjenige unseres Innern sei, daß der sich ins All verströmende Mensch im Draußen sowenig verloren sein könne, wie das All im Menschenherzen drin.

Sacramozos Glaube ist, in einer Formung des Novalis: »Wir kennen die Schöpfung nur, inwiefern wir selbst Gott sind, wir kennen sie nicht, insofern wir selbst Welt sind.« Aber da wir noch so sehr Welt sind, gilt das andere Wort: »Das verschleierte Bild von Saïs steht überall.« Das menschliche Leiden ist tief begründet in dieser Verhüllung, in diesem noch Latentsein des göttlichen Kerns auch im einzelnen Menschen.

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

Andreas' furchtbares Erlebnis ist die gewaltige Roheit seines Bedienten, die das Glück auf dem Finazzerhof zerstört. Daß dieser Diener sich ihm aufzudrängen vermochte, ist eine Art mystischer Schuld, und es steht damit in geheimem Zusammenhang, daß er sich mit einer Erinnerung an die eigene Jugend quält: er glaubt ein anhängliches Hündchen durch einen unwirschen Fußtritt getötet zu haben. »Ihm war unsicher, ob er es getan hatte oder nicht: aber es kommt aus ihm,

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

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

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

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

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

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

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

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

Aber sind das nicht fast zu subtile und zu sublimen Erlebnisse für den irgendwie schlichten und einfachen Andreas? »Woran man wirklich teilzunehmen vermag, dem ist man schon zur Hälfte vereinigt« – heißt es im »Andreas« einmal. Aber eben nur zur Hälfte, und da Andreas nicht zu einem künstlerischen oder geistigen Amt berufen ist, tut diese Öffnung und Weitung seines Wesens weniger not als Geschlossenheit des Charakters.

Ob das Fragment, wie Jakob Wassermann in seinem (nicht immer überzeugenden) Nachwort will, zu einem österreichischen Wilhelm Meister geworden wäre oder nicht – keineswegs war es angelegt, ein typischer Bildungsroman unserer Zeit zu werden (sofern in ihr zu einem echten Bildungsroman überhaupt die Voraussetzungen liegen), sondern es schlosse sich an die Romantik an, an Novalis' »Ofterdingen« etwa, oder Mörikes »Nolten«, ans Biedermeier, in welche Epoche Hofmannsthal die Erzählung einmal zu legen versuchte, ja ans Rokoko. Kurz, es wäre ein letzter edler Ausläufer jener hohen Tradition, die Hofmannsthal wie kaum ein anderer Zeitgenosse fortgesetzt hat, wäre ein Roman aus dem Bezirk kultiviertester höchster Menschlichkeit und jedenfalls ein Seltenheitswert in unsern Tagen geworden. Daß nur ein Fragment auf uns kam – das gewinnt von hier aus vielleicht seine tiefste Erklärung.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

März 1935, Hermann Hesse

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

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

17. November 1935, Hermann Hesse

Hugo v. Hofmannsthals Briefe

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

190 Mathias Mayer

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

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

1935, *Felix Braun* ²³

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

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

Si potrebbe forse sostenere che con l'apparire della parola »Sehnsucht« la forza, che doveva esser destinata a tutta la creazione, andò dispersa. Il »Faust« non è più un'opera compiuta nel senso in cui lo è la »Matthaeus-Passion«. È composto di frammenti, e appunto per ciò è per noi anche più mirabile e insieme più accessibile. Se però comprendiamo tra le creazioni compiute anche la musica tedesca e – in parte

²³ 4.11.1885 (Wien) – 29.11.1973 (Klosterneuburg). Lyriker, Dramatiker, Erzähler, Essayist, stand mit Hofmannsthal im Briefwechsel (vgl. JbFDH 1968), Dozent in Italien, England und Wien.

– la filosofia fin giù nel secolo decimonono – la poesia raggiunge spesso nella piccola forma, più che nella grande, quella compintezza che altri popoli continuano a porre in atto persino nella conturbata epoca attuale. Sempre più prevale il carattere frammentario. Un dramma come »Nathan der Weise« o l'»Iphigenie«, è rimasto, in quanto a rigore della compatezza, senza seguito; un romanzo come quello di Grimmelshausen non è stato superato neppure da Gotthelf e da Stifter. Proprio il romanzo tedesco fa riconoscere quanto frammentariamente proceda spesso e componga il genio tedesco: i romanzi di Goethe, di Jean Paul, dei romantici consistono in ispirati istanti e suggestioni.

Certo il frammento come forma letteraria ha avuto anche un forte stimolo dall'archeologia. Le opere d'arte distinte dell'antichità classica ci diedero questo concetto, ad integrazione di una bellezza perduta. Il frammento antico e l'opera rimasta incompiuta per la morte dell'artista sono tuttavia qualcosa di sostanzialmente diverso dal »Guiscard« di Kleist, dalla »Pandora« di Goethe, dall'»Esther« di Grillparzer o addirittura dal »Heinrich von Ofterdingen«: il frammento tedesco è, per così dire, qualcosa d'*interno*. La celebre frase di Goethe, che definì l'intera sua opera »frammenti di una grande confessione«, vale in generale per la poesia e l'arte tedesca moderna. Già Dürer rinunciò all'completezza che era propria delle opere degli artigiani nell'istante in cui introdusse un principio nella pittura: dopo il suo viaggio in Italia tutti i suoi quadri e non soltanto quello dei quattro Apostoli, rimasto incompiuto per la sua morte, partecipano della natura frammentaria dovuta alla sua interna antinomia. È interessante osservare come questo carattere frammentario cresca non soltanto nel senso di una interna disgregazione, ma anche in quello di un maggiore fascino. La completezza delle opere di Kant non è quasi più possibile dopo un secolo: la filosofia tedesca si frantuma negli aforismi di Nietzsche; e nel Malte Lauritz Brigge compare per la prima volta non il romanzo divenutato frammento, ma il romanzo composto di frammenti.

Ma la ragione più profonda di tutto ciò è forse che la fantasia tedesca suscita l'opera d'arte traendola dalle dirette espressioni del cuore, non dalla logica volontà di forma, che ha reso perfette le creazioni delle nazioni dei popoli romanzi. Eccettuata l'opera di Lessing, il quale forse proprio per questo motivo non riconosceva a se stesso il titolo di

poeta, non abbiamo in tutta la letteratura tedesca nulla di compiuto in questo senso logico, nulla in cui non sia una qualche digressione in senso descrittivo o in senso pedagogico, che fa sì che il pensiero oblii la forma. Chi prende a dire, deve dir tutto. Chi dipinge un filo d'erba, come Dürer, deve dipingere insieme l'universo.

Accade così che precisamente in taluni frammenti la letteratura tedesca ha trovato la sua massima espressione. Nulla di più grandioso del »Moloch« lasciatici di Hebbel; nulla di più puro del »Hirtenlied« ha forse mai composto Hauptmann. Nè occorre parlare del »Demetrius« di Schiller, nè della »Pandora« e dei pochi versi della »Nausikaa«, e tanto meno della misteriosa cattedrale di idee che Novalis ha intravisto nei suoi frammenti in accordo con le filosofie dell'epoca chiuse in »sistemi«. Ma due frammenti poetici mi hanno mosso a queste considerazioni: l'incomparabile tentativo di romanzo di Hugo von Hofmannsthal (»*Andreas oder die Vereinigten*«), l'evento forse più felice della poesia tedesca dopo il ritrovamento dei versi di Hölderlin, un messaggio alla Germania spirituale, che come quello del »Heinrich von Ofterdingen« e del »Witiko« non giungerà mai a termine; e le scene drammatiche del *Cangrande della Scala* di Theodor Däubler, pubblicate poco prima della sua morte. Entrambi sono »frammenti interni«, anche l'»Andreas« che fu troncato dopo il compimento dei mirabili episodi del Finazzer-Hof e dall'arrivo a Venezia: dal commovente necrologio di Jakob Wassermann si apprende quale fosse la tristezza del poeta per l'arresto della visione determinatosi nel suo interno, arresto contro cui ha cercato ripetute volte di lottare stendendo la trama dell'azione e tracciando sempre più a fondo i caratteri in appunti, che sono degni di tutta la nostra ammirazione: ammonimenti di un poeta alla propria capacità creativa come presso altro poeta non ci fu mai dato finora di leggere. Quest'arresto della visione riesce forse difficilmente comprensibile agli artisti delle altre nazioni. Come lo si scorge invece nei drammi di Hofmannsthal, specialmente negli ultimi atti, che – eccettuato il magistrale ultimo atto del »Gerettetes Venedig« – sono per questo motivo raramente riusciti e quasi sempre presentano soluzioni forzate! Già »Der Tod des Tizian« del poeta diciassettenne è rimasto un frammento, e tale è pure rimasto – malgrado il suo completamento esteriore – il »Bergwerk von Falun«. Nessun'altra ragione ha pure distolto la mano modellatrice di Theodor Däubler [...].

Se si pensa che Hofmannsthal non era quasi affatto un poeta epico e che anche Däubler non è stato mai un poeta drammatico, ma che le opere d'entrambi sono d'una bellezza solitaria che ravviva di nuova luce tutta la loro poesia, che anzi nel mondo di Hofmannsthal l'»Andreas« rappresenta un vertice sommo, senza il quale non potremmo apprezzare debitamente la singolarità della sua personalità poetica, questa constatazione ci offre una nuova possibilità di capire la frequenza del frammento nella poesia tedesca. Esso appare il ponte sempre di nuovo interrotto, su cui l'elemento umano e l'elemento artistico si incontrano, effettuando nella comune spiritualità quello scambio che l'opera compiuta fa dimenticare.

(Studi Germanici. Rivista Bimestriale, Anno I, 1935, Numero I, S. 118–121)

7. April 1937, Gerhart Hauptmann

Las »Andreas oder Die Vereinigten« von Hugo von Hofmannsthal

Von Andreas und den Vereinigten ist vorerst noch wenig die Rede. Das Werk nach Wert, das Werkchen nach Umfang versteht sich als Fragment. In Wirklichkeit ist es kaum eines zu nennen. Die für die Fortsetzung anschliessenden Notizen haben zwar hohen Eigenwert, sind aber allzusehr Casanova, um die Grundlagen eines weitausholenden Werkes zu sein. Novellistisch ausgeführt wie der erste Teil, der sich irreführend und sich selbst missverstehend »Die wunderbare Freundin« nennt, (Untertitel: »Die Dame mit dem Hündchen«) würde er dessen Höhe nirgend mehr erreichen. Dieses Altösterreich von Wien bis Venedig ist hier zwar als Rahmen unentbehrlich und hat als solcher unvergänglichen Reiz. Das Bild ist als Episode eingeschaltet, es beginnt genau genommen auf Seite 20 mit den Worten: »Er war wieder in der Herberge zum Schwert...« und endet auf Seite 70, der Rahmen auf Seite 105.

Es wäre aussichtslos, etwas von der Schönheit und dem Reiz dieses in sich vollendeten Stückes hier festhalten zu wollen. In Notizen zur Weiterführung steht irgendwo das Wort: »Man muss alles nach Vorbildern tun.« So fühlt man in der Krainer Episode, sowohl was die Bergnatur als den Helden anlangt, »Lenz« von Büchner durchschimmern. Das erhöht für den Wissenden nur ihren Reiz und steigert ih-

ren Zauber. Als in den »Notizen« Andreas vom Kastell Finazzer und der köstlichen Romana spricht, sagt »der Maltheser« mit einem warmen Blick: »Sie haben das schön erzählt!« Dem muss man beistimmen.

Nachdem ich den Lenz-Einfluss meiner Umgebung gegenüber während der Lektüre des abgeschlossenen Teils behauptet hatte, finde ich heute im Nachwort Wassermanns, dass er ihn »eins von den unsterblichen deutschen Bruchstücken wie die Schubertsche h-moll-Symphonie, der Büchnersche Lenz etc.« nennt. Mehr als Wahrscheinlichkeit, dass Hofmannsthal diesen gekannt hat. Ohne die Finazzer-Erzählung würde kein unsterbliches Bruchstück, nach meiner Meinung kein unsterbliches Ganzes vorhanden sein.

Hier und sonst nirgend wächst Hofmannsthal über sich hinaus.

Die Konzeption seines umfassenden Romanes würde sich mit einer Pinselführung, die sich im Kleinen und Kleinsten nicht genug tun kann, kaum bewältigen lassen. Am ehesten mag man einen Roman mit einem grossen Teppich-Gewebe vergleichen. Die Fäden mit Einschlag und Kette dürfen nicht abreißen. Da Hofmannsthal, der Dichter, nach Venedig will, vergisst er Romana allzusehn in der Freude an einem Katarakt anderer Gestalten aus der Bohème Casanovas mit einem Spritzer von der Palette E.Th.A. Hoffmanns, auch bedeutsamer Hofmannsthalscher Eigenart. Dieser Eigenart, die irgendwie dem verelendeten Teil des Adels romanisch germanisch-slavischer Mischblütigkeit leidenschaftlich verschrieben ist – sein Vater ist ein geadelter Jude –, wogegen hie und da ein bitteres Wort gegen den aufrechtstehenden, nicht depossedierten Adel fällt. Wenn Hofmannsthal das Werk nicht im Sinne des grossen Romanes weiterführte, so geschah dies aus einer inneren künstlerischen Unmöglichkeit. Tief zu bedauern wäre, wenn ihm die einzigartige Schönheit des vorhandenen nicht ganz bewusst geworden sein sollte. So ging es Wassermann nach der ersten Vorlesung – er gesteht es ein – und ich fühlte sofort, dass es so gewesen sein musste. Man muss das Werk selbst lesen, anders entfaltet es sich nicht.

(Martin Stern, Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann. Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen, in: Hofmannsthal-Blätter 37/38, 1988, S. 97–99).

1941, *Stefan Zweig im Gespräch mit Victor Wittkowski*

»Hofmannsthal konnte nie fertig werden«, erwiderte Zweig. »Wie vieles hat er begonnen und dann liegen lassen. Darunter so wundervolle Dinge wie den ›Andreas‹, der, wenn er ihn hätte abschließen können, der schönste österreichische Roman geworden wäre. Doch hat er zuweilen eine Scheu davor, etwas zu beenden. Er meine, sagte er mir einmal, das Wesentliche, um das es ihm ginge, noch nicht lebendig genug zur Erscheinung bringen zu können. Andere Erfindungen seiner Einbildungskraft, neue, die ihn entzückten, drängten sich vor und verzögerten die Ausführung des bereits Begonnenen.«

(Stefan Zweig über Hugo von Hofmannsthal. Aus Gesprächen mit Victor Wittkowski, in: Hofmannsthal-Blätter 23/24, 1980/81, S. 60f.)

1946, *Rudolf Kassner, Hofmannsthal und Rilke. Erinnerung*

In seinem imaginären Brief des Lord Chandos an Lord Bacon, der in seiner Kraft nirgends, in seiner Schönheit nur von dem ersten Teil des Andreas-Fragments erreicht wird innerhalb seiner wundervollen Prosa, kommt alles das zum Ausdruck: die Verzweiflung darüber, in seiner Begabung, im Wort als ein Gefangener zu leben. In diesem Gefühl des Gefangenseins lag für ihn, wenn Sie wollen, ein Problem, das Problem der Seele an der Schwelle des Religiösen.

Hofmannsthal schrieb also Dinge für die Bühne und dann welche für sich, die aber nicht bekennenhaft, sondern traumhaft waren, und zwar von echter eingeborener Traumhaftigkeit, wie das genannte Romanfragment, das eben darum gar nicht vollendet werden *konnte*. Damit gehört er dem zwanzigsten Jahrhundert an, das sich im Traum durch ihn bekennt. Dieser Traum kommt wohl vom romantischen des neunzehnten Jahrhunderts, geht aber über ihn hinaus.

(Rudolf Kassner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Ernst Zinn und Klaus Bohnenkamp, Band X, S. 311f.)

1949, Thomas Mann, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*

Einmal sagte er [Gerhart Hauptmann], der Anfang von Hofmannsthals *Andreas-Fragment* sei beeinflusst von der Art, in der Büchners *Lenz* beginnt. Eine rein rhythmische Beobachtung, auf die so leicht sonst niemand verfallen wäre.

(Amsterdam 1949, S. 172)

1951, Rudolf Kassner, *handschriftliche Eintragung*

Es liegt im Werke eines Mozart, eines Raffael, eines Keats, in dessen Struktur, dass sie kein hohes Alter erreichen konnten. Es liegt in einem Werke wie Hofmannsthals *Andreas*, dass es *Fragment* blieb. Es liegt tief drinnen, wir müssen nur verstehen es aufzuschließen.

(Rudolf Kassner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Ernst Zinn und Klaus Bohnenkamp, Bd. VI, S. 780)

20. Juli 1954, Thomas Mann an Victor Wittkowski

Sie haben recht, Hofmannsthals *Andreas-Fragment* ist etwas Wundervolles. Er war überhaupt ein wundervoller Dichter und einer, der viel gelitten hat – eine Sankt Sebastian-Gestalt in seiner Anmut. Sein Ruhm wächst stetig und wird weiter wachsen. George und Rilke sind zu seinen Ungunsten lange überschätzt worden.

(Deutsches Literatur-Archiv, Marbach a.N. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des S. Fischer Verlages, Frankfurt am Main)

