

## Gezoomte Lebensbilder Zum Konflikt zwischen ›Lebenspathos‹ und ›Ästhetizismus‹ in Hofmannsthals früher Novelle *Das Glück am Weg*

In ihrem Roman *Herrn Dames Aufzeichnungen* lässt Franziska zu Reventlow ihren gerade frisch in dem Münchener Bohèmeviertel ›Wahnmoching‹ angekommenen Bürgersohn Herrn Dame folgende Tagebuchnotiz machen:

Hier wird ja überhaupt so viel vom ›Leben‹ gesprochen, und immer so, als ob es durchaus nichts Selbstverständliches sei, sondern gerade das Gegenteil. Aber gerade darin liegt wohl etwas, was reizt und anzieht [...]. Heinz zum Beispiel [ein Freund des Protagonisten] tut ja, als ob er hier in diesem sonderbaren Stadtteil den Stein der Weisen gefunden hätte. Und mir ist, seit ich hier bin, zumut, als ob ich nur in Rätseln sprechen höre und mich zwischen lauter Rätseln bewege. Ich fühle mich ziemlich unglücklich, und in meinem Kopf ist es wirr und dunkel.<sup>1</sup>

Die fiktive Notiz ist ein durchaus hellsichtiges und ironisch-aufschlussreiches Dokument der Jahrhundertwende. Die Situation des Herrn Dame ähnelt nämlich in gewisser Weise der Situation eines jeden, der sich mit dem Lebensbegriff um 1900 auseinanderzusetzen begonnen hat. In den Briefen, Essays, Gedichten und Romanen der Jahrhundertwende kursiert das Schlagwort des ›Lebens‹ wie eine geheime Beschwörungsformel und im eigenen Kopf wird es in der Tat sehr schnell »wirr und dunkel«, sobald man sich fragt, was mit dieser geheimnisvollen Rede vom ›Leben‹ eigentlich gemeint ist. Wie die Aufzeichnung des Herrn Dame suggeriert, ist die mentale Verwirrung und Verdunkelung aber wohl gerade eine der Funktionen des um 1900 so populären Lebensbegriffs. Mit der emphatischen Rede vom ›Leben‹ markieren Intellektuelle um 1900 ihre Zugehörigkeit zu einem geistigen *inner circle*, dessen Sprache eben nicht jeder versteht und in dessen habituelles Regelwerk man erst mühsam eingeweiht werden muss. Trotz dieser gewissermaßen programmatischen Kryptik der Lebenssemantik um 1900 soll im Folgenden kurz versucht werden, einige Klarheit in den Lebensbegriff

<sup>1</sup> Franziska zu Reventlow: *Herrn Dames Aufzeichnungen* oder Begebenheiten aus einem merkwürdigen Stadtteil, in: Dies.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, hg. von Andreas Thomasberger, Hamburg 2010, S. 26. Bei dem fiktiven Stadtteil ›Wahnmoching‹ handelt es sich um eine relativ eindeutige Anspielung auf das Münchener Bohèmeviertel Schwabing.

der Jahrhundertwende zu bringen, um anschließend seine Funktion und spezifische Reflexion beim jungen Hugo von Hofmannsthal diskutieren zu können.

### 1. ›Leben‹ als modernes Totalitätskonzept

Wie von der einschlägigen Forschung schon oft gezeigt worden ist, erhält die Lebensphilosophie um 1900 ihren maßgeblichen Impuls durch die zeitgenössische Evolutionsbiologie und deren Deutung der Natur als ein autopoietischer – sich selbst reproduzierender und erhaltender – Entwicklungsorganismus.<sup>2</sup> Entscheidend dabei ist aber, dass die ›Lebensphilosophie‹ trotz ihrer Orientierung an einem empirischen Naturbegriff und trotz ihrer Abwehr dualistisch-teleologischer Weltbilder kein ›mechanistischer Biologismus‹ sein will. »Die Philosophie des Lebens«, so formuliert es Henri Bergson etwa, »erhebt den Anspruch, Finalismus und Mechanismus gleichermaßen hinter sich zu lassen.«<sup>3</sup> Im Anschluss an Schopenhauers Willensontologie und deren enthusiastische Umdeutung durch Friedrich Nietzsche zielt der Begriff des Lebens um 1900 daher nicht auf konkrete biologische Vorgänge ab, sondern auf eine nicht empirisch messbare, organische ›Totalität‹, die im Sinne eines dynamischen ›Lebensschwungs‹<sup>4</sup> die einzelnen ›Phänomene‹ in ein allumfassendes ›Ganzes‹ integriert: »Zu reinster Ausprägung gelangt das Leben als Zentralbegriff der Weltanschauung da«, so schreibt Georg Simmel, »wo [...] [es] zur metaphysischen Urtatsache, zum Wesen alles Seins überhaupt [...] wird, so daß jede gegebene Erscheinung ein Pulsschlag oder eine Darstellungsweise oder ein Entwicklungsstadium des absoluten Lebens ist.«<sup>5</sup>

Auch die in der Folge Nietzsches so sehr mit dem ›Tod Gottes‹ beschäftigte Jahrhundertwende hält also an der Idee einer metaphysischen Totalität fest, auch wenn diese Totalität nicht mehr durch ›Gott‹ repräsentiert wird,

<sup>2</sup> Vgl. hierzu v.a. Wolfgang Riedel: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Würzburg 2011, S. 121–155.

<sup>3</sup> Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1912 [frz. EA: *L'Évolution créatrice*, Paris 1907], S. 56.

<sup>4</sup> Besonders in der Philosophie Henri Bergsons hat der Begriff des Lebensschwungs oder der Lebensschwungkraft (*élan vital*) eine zentrale Bedeutung. Vgl. ebd., S. 93–103.

<sup>5</sup> Georg Simmel: *Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag*, in: Ders.: *Gesamtausgabe* in 24 Bänden, hg. von Otthein Rammstedt und Gregor Fritzi, Bd. 16, Frankfurt a.M. 1999, S. 198.

sondern durch die diesseitige Gesamtheit der organischen Vorgänge selbst. Das Aufkommen jener Geisteshaltung, die Wolfdietrich Rasch einmal als das ›Lebenspathos‹ oder auch die ›Lebensmystik‹ der Jahrhundertwende bezeichnet hat, lässt sich, so denke ich, am besten als ein modernisierungstypisches Phänomen erklären. Glaubt man den einschlägigen historischen und soziologischen Modernisierungsdarstellungen, so kann das 19. Jahrhundert als ein Zeitraum verstanden werden, in dem sich ein besonderes, bis dahin nicht gekanntes Ausmaß an kulturellen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Differenzierungsprozessen vollzogen hat. Dieser Vorgang wird begleitet von einer Wissenskultur, deren dominante Struktur man als die eines *double bind* beschreiben könnte. So heißt es etwa bei Niklas Luhmann:

Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts [...] produziert die Gesellschaft Wissen über sich selbst und darüber hinausgehende Sinnzusammenhänge doppelgleisig, nämlich einerseits als Wissen über die historische Variabilität aller Formen und andererseits als trotzdem gewolltes Grundlagenwissen oder Ausgangswissen, an das man letztgewiß anknüpfen kann, ohne das aktuelle eigene Leben ins Unsichere zu hängen.<sup>6</sup>

Man könnte sagen, dass die Lebensphilosophie um 1900 auf die beiden von Luhmann genannten Tendenzen und Bedürfnisse der Moderne gleichermaßen reagiert. Die Rede vom ›Leben‹ betont nämlich einerseits »die historische Variabilität aller Formen«, die radikale Verzeitlichung allen Denkens und aller Wahrheit; andererseits suggeriert sie aber auch ein metaphysisches Aufgehobensein des Subjekts, das sich trotz aller Variabilität doch immerhin der Existenz eines omnipräsenten Lebenszusammenhanges gewiss sein kann.

Dass die Lebensphilosophie also gewissermaßen ›zwei Fliegen mit Klappe schlägt‹, kann man sehr schön an einer Passage aus der 1912 erschienenen Monographie *Seele und Welt* des Basler Philosophen Karl Joël sehen. Dort heißt es:

Wir fühlen in uns den grenzenlosen Strom des Lebens, unsere Gemeinschaft mit Nahem und Fernem, wir fühlen uns eins mit allem Sein, wir tragen in uns das ewige Leben, wir haben in unserem Gefühl das Unendliche gegenüber allem Einzelnen und Vergänglichem, das uns in den Sinnen vorüberzieht.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Niklas Luhmann: Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition, in: Ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1980, S. 9–71, hier S. 9.

<sup>7</sup> Karl Joël: Seele und Welt. Versuch einer organischen Auffassung, Jena 1912, S. 386.

Einerseits ist in dieser Passage von einem »grenzenlosen *Strom* des Lebens« die Rede und von ständig *wechselnden* Phänomenen, die »uns in den Sinnen vorüberzieh[en]«. Andererseits spricht Joël aber auch von dem Gefühl einer Einheit »mit allem Sein« und der Empfindung eines Unendlichen, durch das das ›Einzelne und Vergängliche‹ auf ein Ganzes hin transzendiert wird. Gerade für einen modernen Intellektuellentypus, der auf keinen Fall dogmatisch und anachronistisch wirken will, ist die Lebensphilosophie ein attraktives Angebot. Durch die enge Bindung des Lebensdiskurses an die Evolutionsbiologie und deren prozessuales Weltbild ist man als Lebensphilosoph auf der Höhe der Zeit; gleichzeitig hat man im Rahmen des zeitgenössischen ›Lebenswissens‹ aber neue Semantiken des ›Ganzes‹ zur Verfügung, die sich gegen die häufig als ›Zersplitterung‹ gedeuteten Differenzierungsprozesse der modernen Gesellschaft in Anschlag bringen lassen.

Auch für die um 1900 aufkommenden ›modernen‹ Literaturströmungen, wie dem Naturalismus, dem literarischen Jugendstil oder dem Expressionismus, hat das neue Bild von der Welt als dynamisch-organisches ›Leben‹ eminente Bedeutung. Daraus ergibt sich allerdings auch ein Konflikt: Die Literatur steht nämlich vor der offenen Frage, wie sie vor dem Hintergrund einer soziokulturellen Differenzierung, die sie selber ja durch ihre Aufsplitterung in immer neue Literaturströmungen mitvollzieht, dennoch über ein ›Ganzes des Lebens‹ sprechen kann. Eine literarisch-poetologische Tendenz um 1900, für die sich dieses Problem in einem ganz besonderen Maße stellt, ist der sogenannte Ästhetizismus.<sup>8</sup> Autoren, die mit ästhetizistischen Poetiken in Verbindung stehen, vollziehen die Moderne im Sinne einer radikalen Autonomieästhetik und einer Subjektivierung der Wahrnehmung, wollen das Subjekt oft aber trotzdem in einen universellen Kosmos des ›Lebens‹ integrieren. Besonders im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal werden diese beiden divergierenden Tendenzen immer wieder in ein ambivalentes Spannungsverhältnis gebracht.

<sup>8</sup> ›Ästhetizismus‹ ist einerseits ein von Autoren wie Oscar Wilde, Hugo von Hofmannsthal oder dem jungen Thomas Mann verwendetes Schlagwort zur Charakterisierung eigener oder zeitgenössischer Poetiken. Andererseits ist er besonders in den letzten Jahrzehnten aber auch zu einem Begriff der Literaturwissenschaft geworden, mit dem die dezidiert form- und medienbewussten sowie ›künstlichkeitsaffinen‹ Poetiken und Wirklichkeitskonzepte um 1900 von Baudelaire und Mallarmé über Oscar Wilde und Walter Pater bis hin zu Stefan George und Hugo von Hofmannsthal beschrieben werden. Vgl. hierzu: Ralph-Rainer Wuthenow: *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt a.M. 1978; Annette Simonis: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Tübingen 2000. Das Verhältnis Hofmannsthal zum Ästhetizismus diskutiert vor allem Gregor Streim: *Das ›Leben‹ in der Kunst. Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal*, Würzburg 1996 (vgl. auch Anm. 26).

Die Semantisierung des Lebensbegriffs in Hofmannsthals intellektuellen Reflexionen um die Jahrhundertwende sei im Folgenden kurz erläutert, bevor ich mich dann seiner frühen Novelle *Das Glück am Weg* zuwende.

## II. Ein »Sprung« im Lebensbecher

Kaum ein literarisches Werk der Jahrhundertwende wird derartig stark mit der Philosophie des ›Lebens‹ in Verbindung gebracht, wie das Hugo von Hofmannsthals. Hofmannsthal ist, wie Wolfdietrich Rasch formuliert, *der* Autor, »für den Leben vielleicht mehr als für jeden anderen die zentrale Vorstellung und das Bezugsfeld aller Gedanken ist [...]«. <sup>9</sup> Gelten Schopenhauer und Nietzsche als die philosophischen Urheber der Lebensphilosophie, so wird Hofmannsthal als der zentrale Akteur verstanden, der das Lebenspathos in die Dichtung hineingetragen hat. »[M]an geht nicht zu weit«, so formuliert entsprechend Wolfgang Riedel, »wenn man in Hofmannsthal [...] einen Schlüsselautor für die Konjunktur von Lebensphilosophie und Dichtung um 1900 erkennt.« <sup>10</sup> Unter »Verzicht auf eine transzendente Sinngebung« stehe sein Werk im Zeichen eines lebenspathetischen »Gebanntsein[s]«. <sup>11</sup> Es ist offensichtlich, dass Hofmannsthal selbst einiges für seinen Ruf als Lebensempathiker getan hat. In seinem 1896 verfassten *Lebenslied* beschwört er eine mystische Alleinheit des ›Lebens‹, die auch noch die »Abgründe« <sup>12</sup> des Daseins und selbst den »Tod« <sup>13</sup> umfasst. Immer wieder wird bei ihm das ›Leben‹ auch als normative Sinnstiftungsvokabel gegen die funktional differenzierte Moderne in Stellung gebracht. In der 1906 gehaltenen Rede über den *Dichter und diese Zeit* etwa heißt es: »Diese Zeit ist bis zur Krankheit voll unrealisierter Möglichkeiten und zugleich ist sie starrend voll von Dingen, die nur um ihres Lebensgehaltes willen zu bestehen scheinen und die doch nicht Leben in sich tragen.« <sup>14</sup>

<sup>9</sup> Wolfdietrich Rasch: Aspekte der deutschen Literatur um 1900, in: Ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, Stuttgart 1967, S. 1–48, hier S. 44.

<sup>10</sup> Riedel: Homo Natura (wie Anm. 2), S. 36.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Hugo von Hofmannsthal: Lebenslied, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. I: Gedichte I, hg. von Eugene Weber, Frankfurt a.M. 1984, S. 63.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Hugo von Hofmannsthal: Der Dichter und diese Zeit. Ein Vortrag, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. XXXIII: Reden und Aufsätze II, hg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 2009, S. 127–148, hier S. 129.

Bei aller von der Forschung zu Recht betonten Nähe Hofmannsthals zur zeitgenössischen Lebensphilosophie werden die skeptischen Vorzeichen, mit denen Hofmannsthal das Konzept ›Leben‹ versteht, aber häufig unterschlagen. Das ›Leben‹ wird bei Hofmannsthal nämlich doch zumeist als ein Sinnzusammenhang imaginiert, aus dem sich der Typus des modernen Intellektuellen durch Reflexivität und Artifizialität längst herausräsoniert hat; vom Standpunkt der Moderne, so suggerieren es Hofmannsthals Texte, kann man allenfalls noch sentimentalisch auf eine verlorene vitale Totalität zurückblicken.

Die Semantik des ›Lebens‹ wird rückprojiziert auf die Antike, die Renaissance oder auf die Goethezeit um 1800. Goethe selbst erscheint in Hofmannsthals Texten immer wieder als letzter Repräsentant einer Intellektualität und eines Künstlertums, das sich noch im organischen Einklang mit der Natur und dem ›Leben‹ befunden habe. Diese für die Jahrhundertwende typische Form der Goethe-Rezeption zeigt sich etwa in Hofmannsthals berühmtem *d'Annunzio-Essay* von 1893. Mit einer oft ins Ironisch-Absurde kippenden sentimentalischen Gebärde wird Goethe dort geradezu als eine Art ›fröhlicher Landwirt‹ gedeutet, der seine Gedichte aus unbehandelten Naturprodukten zusammensetzt. Besonders die erotische Liebe werde bei Goethe, so Hofmannsthal, noch als etwas ganz Selbstverständliches und Organisches dargestellt. Sie sei etwa in den *Römischen Elegien* »nichts als ein schöner Baum mit duftenden Blüten und saftigen Früchten, nach gesunden Bauernregeln gepflanzt, gepflegt und genossen.«<sup>15</sup> Die zeitgenössische ästhetizistische Künstlergeneration bestehe dagegen, so Hofmannsthal in seinem *Swinburne-Essay*, aus »Menschen, die in einer riesigen Stadt aufgewachsen sind, mit riesigen Schatzhäusern der Kunst und künstlich geschmückten Wohnungen.«<sup>16</sup> »Diese Künstler«, so schreibt er,

sind keine einfachen Menschen, denen ein erlebtes Gefühl zu einem naiven und lieblichen Lied wird. Sie gehen nicht von der Natur zur Kunst, sondern umgekehrt. Sie haben öfter Wachskerzen gesehen, die sich in einem venezianischen Glas spiegeln, als Sterne in einem stillen See. [...] Beim Anblick irgend eines jungen Mädchens werden sie an die schlanken, priesterlichen Gestalten einer griechischen Am-

<sup>15</sup> Hugo von Hofmannsthal: Gabriele d'Annunzio, in: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Bd. 8: Reden und Aufsätze I, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a.M. 1979, S. 174–184, hier S. 182.

<sup>16</sup> Hugo von Hofmannsthal: Algernon Charles Swinburne, in: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Bd. 8 (wie Anm. 15), S. 143–148, hier S. 143f.

phore denken und beim Anblick schönfliegender Störche an irgendein japanisches Zackornament.<sup>17</sup>

Der moderne Großstadtmensch mag zwar eine Sehnsucht nach dem Aufgehobensein in einer Totalität des ›Lebens‹ haben. Er kann jedoch gar keinen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit – zum ›Leben‹ – mehr herstellen, sondern hat eine Wahrnehmung, die durch vorangegangene Lektüreeindrücke und Kunstrezeptionen verstellt und stilisiert ist. Das Lebenspathos wird somit immer wieder von den Erfahrungen eines ›Lebens‹-Mangels begleitet. Im *d'Annunzio-Essay* bringt Hofmannsthal das defizitäre Lebensgefühl der eigenen Generation mit einem besonders eindringlichen Bild zum Ausdruck:

Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig; denn, wie neulich Bourget schön und traurig gesagt hat, der Becher, den uns das Leben hinhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muß ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verlorengeht; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, helllichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher.<sup>18</sup>

Besonders in der ebenfalls 1893 entstandenen Kurznovelle *Das Glück am Weg* macht Hofmannsthal die melancholische Einsicht einer permanenten Verfehlung des ›Lebens‹ in der Moderne zum Ausgangspunkt einer ästhetischen Problemreflexion. Diesem Text möchte ich mich im Folgenden etwas eingehender widmen.

### III. Erzähltes ›Leben‹ und mediale Überblendung

*Das Glück am Weg* ist unter dem Eindruck einer Südfrankreichreise entstanden, die Hofmannsthal im September 1892 mit seinem Französischlehrer Dubray unternahm. Als Prätext der Novelle kann ein Brief Hofmannsthals

<sup>17</sup> Ebd., S. 143.

<sup>18</sup> Hofmannsthal: Gabriele d'Annunzio (wie Anm. 15), S. 175. Mit den »Kindern des Lebens« meint Hofmannsthal offenbar einen zeitgenössisch existierenden Menschentypus, der zu einer unmittelbaren Bezugnahme auf das ›Leben‹ fähig ist. Solche Vorstellungen und Bezeichnungen finden sich in seinen Texten häufig, ohne dass allerdings diese Gruppe an Menschen genauer benannt und konkretisiert wird. Wie die Analyse von Hofmannsthals Novelle noch zeigen wird, markiert er in seinen Erzähltexten die Idee eines gegenwärtigen ›Lebens-Menschen‹ entsprechend auch als intellektuelle Fiktion.

an seinen Freund Edgar Karg von Bebenburg verstanden werden, in dem er schreibt: »Ich fühle mich während einer Reise meist nicht recht wohl: mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens; ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen; erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft.«<sup>19</sup>

Die Erwartung, mit der das Reisen in bildungsbürgerlichen Kreisen des 19. Jahrhunderts verbunden ist, nämlich Quelle unmittelbarer Erlebnisse zu sein, geht für den spätzeitlichen Intellektuellen nicht mehr in Erfüllung. An die Stelle authentischer Erlebnisse treten die reflexive Selbstanalyse und das Gefühl, eine künstlich arrangierte Romanhandlung zu rezipieren. Das Erleben ist intellektuell überlagert und sinnliche Eindrücke (»Farbe und Duft«) stellen sich paradoxerweise nicht aktuell, sondern erst im Rahmen eines verklärenden Rückblicks ein. In der Novelle selbst wird diese Perspektive des Rückblicks in zweierlei Hinsicht ästhetisiert: Zum einen spricht dort ein homodiegetischer Erzähler, der rückblickend über eine Schifffahrt entlang der Riviera berichtet. Zum anderen ist das Erleben des Schiffsreisenden selbst durch die Perspektive des Rückblicks geprägt. Der Text beginnt mit den Sätzen:

Ich saß auf einem verlassenem Fleck des Hinterdecks auf einem dicken, zwischen zwei Pflöcken hin- und her gewundenen Tau und schaute zurück. Rückwärts war in milchigem, opalinem Duft die Riviera versunken, die gelblichen Böschungen, über die der gezerrte Schatten der schwarzen Palmen fällt, und die weißen, flachen Häuser, die in unsäglichem Dickicht rankender Rosen einsinken. Das alles sah ich jetzt scharf und springend, weil es verschwunden war, und glaubte den feinen Duft zu spüren, den doppelten Duft der süßen Rosen und des sandigen, salzigen Strandes. Aber der Wind ging ja landwärts, schwärzlich rieselnd lief er über die glatte, weinfarbene Fläche landwärts. So war es wohl nur Täuschung, daß ich den Duft zu spüren glaubte. (GaW, S. 7)<sup>20</sup>

Das zeiträumliche Vergangen- und Verschwundensein von Situationen und Landschaften erscheint hier geradezu als die Bedingung ihrer Sicht- und Beschreibbarkeit. Das für das Genre der Reiseerzählung typische Element der Landschaftsbeschreibung folgt keinen aktuellen Eindrücken, sondern ist das Produkt einer rückblickend-erinnernden Einbildungskraft. Tatsächlich Gesehenes und bloß Gewünschtes fließen ineinander. Die Beschreibung

<sup>19</sup> Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel, hg. von Mary E. Gilbert, Frankfurt a.M. 1966, S. 19.

<sup>20</sup> Hier und im Folgenden wird mit der Sigle GaW und Seitenzahl verwiesen auf Hugo von Hofmannsthal: Das Glück am Weg, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. XXVIII: Erzählungen I, hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1975, S. 7.



der Landschaft als eine Zusammensetzung von »gelblichen Böschungen«, »schwarzen Palmen« und »weißen, flachen Häuser[n]« liest sich wie eine Hommage an die farb- und flächendominierten Landschaftsbilder eines Paul Cézanne oder Vincent van Gogh.<sup>21</sup> Und wenn die flachen, weißen Häuser in einem »unsäglich[e] Dickicht rankender Rosen einsinken«, so muss man unweigerlich an die Bilder des Jugendstils denken, an verschlungene florale Formen, mit denen um 1900 die Idee eines alles in sich einverleibenden Lebensstromes ästhetisiert wird. Solche Bilder scheinen die Wahrnehmung des Erzählers zu strukturieren, und es ist somit wohl in erster Linie die Reminiszenz ästhetischer Erlebnisse, durch die die optische Landschaftsbeschreibung geprägt ist.

Auch der auf der olfaktorischen Ebene geschilderte »doppelte[ ] Duft der süßen Rosen und des sandigen, salzigen Strandes« entpuppt sich, wie der Verweis auf den landeinwärts gehenden Wind offenlegt, als reines Produkt der Einbildungskraft. Wenn der Erzähler seine Wahrnehmungen allerdings als »Täuschung« bezeichnet, so kann dem Leser eine gewisse Koketterie dabei nicht entgehen. »Solche Täuschungen«, so Ursula Renner, »besitzen literarhistorisch, spätestens seit Baudelaire, einen besonderen Status«. <sup>22</sup> Sie verweisen nicht auf einen fehlerhaften Sinnesapparat, sondern auf eine Vorstellungskraft mit eigenem Wahrheitsanspruch, auf eine »Wahrheit der Imagination«. <sup>23</sup> Die Vorstellungskraft mit ihrem Inventar an Erinnerungen, ästhetischen Rezeptionserlebnissen und mythologischen Motiven will sich ein eigenes Recht über die Wirklichkeit verschaffen: Die Außenwelt soll den inneren Bildern unterworfen werden. Ein solcher Anspruch zeigt sich ganz besonders in der Art und Weise, wie der Erzähler auf den Anblick eines leeren Flecks auf der Meeresoberfläche reagiert:

Jetzt hätte es dort aufrauschen müssen, und wie der wühlende Maulwurf weiche Erdwellen aufwerfend den Kopf aus den Schollen hebt, so hätten sich die tiefenden Mähnen und rosigen Nüstern der scheckigen Pferde herausheben müssen, und die weißen Hände, Arme und Schultern der Nereiden, ihr flutendes Haar und die zackigen, dröhnenden Hörner der Tritonen. (GaW, S. 7)

Die Erzählweise wechselt hier grammatisch in den Modus eines normativen Konjunktivs. Sie schildert keine erlebten Ereignisse oder Vorgänge, die plausiblerweise geschehen könnten; vielmehr formuliert sie einen Imperativ, ein

<sup>21</sup> Zur Rolle der bildenden Kunst in Hofmannsthals Werk vgl. v.a. Ursula Renner: »Die Zauberschrift der Bilder«. *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg i.Br. 2000.

<sup>22</sup> Ebd., S. 88.

<sup>23</sup> Ebd.

Sollen, nach dem sich das Naturgeschehen in einem idealen Sinne richten *müsste*. Dieser normative Wunsch scheint an zwei Instanzen gleichzeitig gebunden zu sein: Er ist einerseits der Wunsch des Protagonisten, des Schiffsreisenden, der sich nach spektakulären Erlebnissen sehnt; andererseits ist er aber auch der Wunsch des novellistischen Erzählers, der auf der Suche nach einer ›unerhörten Begebenheit‹, einem zentralen Erzählanlass ist.<sup>24</sup>

Die Rede von im Wasser schwimmenden Tritonen und Nereiden lässt vermuten, dass Protagonist und Erzähler ihre Normen aus der zeitgenössischen Reflexion antiker Mythen beziehen. Ein Blick in die zeitgenössische Kunstszene zeigt denn auch, dass es in erster Linie die lebensphilosophisch-ästhetischen Anverwandlungen mythologischer Traditionsbestände sind, die das Naturerleben im Text vorstrukturieren: Besonders in den Gemälden Arnold Böcklins werden in Bildern der nackten Körperlichkeit und der enthemmten Sinnlichkeit zentrale Ideen der Lebensphilosophie ästhetisiert.<sup>25</sup>

Sowohl auf der Ebene des Figurenerlebens als auch auf der Ebene der poetologischen Reflexion wird in Hofmannsthals Text also ein ›Leben‹ gesucht, das aber lediglich in Form einer mythologischen und künstlerischen Ikonographie verfügbar zu sein scheint. Dieses ›künstliche Leben‹ wird jedoch – und hier unterscheidet sich der Text deutlich von einer ästhetizistischen Programmschrift – als ein Mangel gedeutet und inszeniert. Die Suchbewegung des Textes visiert das ›wahre‹, das organische und natürliche ›Leben‹ an und eben *nicht* den bloß ästhetischen Schein.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Den novellistischen Charakter des Textes betont Hofmannsthal selbst in einem Brief an Marie Herzfeld, indem er ihn dort als eine ›allegorische Novelette‹ bezeichnet. Zit. nach dem Kommentar der kritischen Ausgabe (wie Anm. 20), S. 199. Dass die von Goethe als Charakteristikum der Novelle benannte ›unerhörte Begebenheit‹ in Hofmannsthals Text aber allenfalls in der Uneigentlichkeit der Symbole und der Imagination stattfindet, wird durch die Attribuierung des Textes als ›allegorisch‹ durchaus angedeutet.

<sup>25</sup> Zur Böcklin-Rezeption um 1900 und bei Hofmannsthal vgl. Renner: »Die Zauberschrift der Bilder« (wie Anm. 21), S. 112–151.

<sup>26</sup> Zu Recht betont Gregor Streim freilich die enorme Nähe Hofmannsthals zum Frühwerk Friedrich Nietzsches und der darin formulierten ästhetizistischen Annahme, »daß ›Leben‹ nur im Medium der Kunst« bzw. »im Medium eine[r] subjektive[n] Wahrnehmungsweise« »erfahrbar« ist, die den Charakter eines »ästhetischen Scheins« hat (Streim: Das ›Leben‹ in der Kunst [wie Anm. 8], S. 76). Trotz diesem unbestreitbaren »Bekenntnis [Hofmannsthals] zum Schein« (ebd., S. 116) lässt sich aber doch feststellen, dass auf der inhaltlichen Ebene seiner fiktionalen Texte immer wieder ein enormes Authentizitäts- und Präsenzbegehren inszeniert wird. Das Drängen der fiktiven Figuren nach einem ›Leben‹ außerhalb aller Kunst und Scheinhaftigkeit erzeugt gerade jene aporetisch-unlösaren Spannungen zwischen Ästhetizismus und Lebensphilosophie, von der meines Erachtens besonders die frühen und mittleren Texte dieses Autors geprägt sind.

Die Hoffnung auf ein ›authentisches‹ Reise-Erlebnis bzw. eine novellistische ›unerhörte Begebenheit‹ richtet sich denn auch bald auf ein zweites Schiff, das am Horizont erscheint und sich dem Schiff des Protagonisten nähert. Aber auch hier kollidiert die Erwartung eines von außen herankommenden Ereignisses mit der gleichzeitigen Erfahrung einer medial-künstlichen Überblendung des Erlebens. Auf die Entdeckung des Schiffes reagiert der Protagonist bezeichnenderweise mit den folgenden Handlungen:

Ich wechselte meinen Platz, trug meinen englischen Roman ins Lesezimmer zurück und holte mein Fernglas. Es war ein sehr gutes Glas. Es brachte mir einen bestimmten runden Fleck des fremden Schiffes ganz nahe, fast unheimlich nahe. Es war, wie wenn man durchs Fenster in ein ebenerdiges Zimmer schaut, worin sich Menschen bewegen, die man nie gesehen hat und wahrscheinlich nie kennen wird; aber einen Augenblick belauscht man sie ganz in der engen dumpfen Stube, und es ist, als ob man ihnen da unsäglich nahe käme. (GaW, S. 8)

Das Zurücktragen des »englischen Roman[s] ins Lesezimmer« erscheint zunächst als programmatische Handlung: Die Literatur und damit die Welt der Zeichen und Symbole soll ›zurück‹ an ihren Platz – nämlich ins »Lesezimmer« – verwiesen werden. Indem es zudem ein ›englischer Roman‹ ist, der dorthin ›zurückgetragen‹ wird, liest sich diese Handlung wie eine Abkehr vom stilisierten Wirklichkeitsverhältnis des – vor allem englischsprachig dominierten – Ästhetizismus. Bezeichnend ist jedoch, dass dieser antiästhetizistische Akt kein ›authentisch-unmittelbareres‹ Verhältnis zur Wirklichkeit hervorbringt: Denn das eine Instrument einer reflexiven Moderne wird gegen ein anderes ausgetauscht. An die Stelle der Literatur tritt keine unmittelbare ›Wirklichkeit‹, sondern ein »Fernglas«: Dieses symbolisiert gewissermaßen die Situation einer historistischen Epoche, die eben *keine* ›authentischen‹ Erlebnisse mehr hat, sondern fernliegende Zusammenhänge künstlich heranzoomt. Motivgeschichtlich ist es u.a. durch E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann* geprägt. Dort fungiert es als Instrument einer Pseudovitalisierung: Durch das Fernglas blickend hält der Protagonist Nathanael die künstlich hergestellte Puppe Olimpia für einen wahren, lebenden Menschen.

Auch in Hofmannsthals Novelle ist das Fernglas symbolischer Träger eines solchen Antagonismus von ›Lebendigkeit‹ und ›Künstlichkeit‹, von ›Realität‹ und ›Schein‹. Das Fernglas stellt eine Nähe her, deren illusionärer Charakter hier abermals durch eine Grammatik des Konjunktiv – einen Modus des ›Als-ob‹ – markiert wird: Es ist eben nur so, *als ob* man den Menschen in fremden Wohnungen durch das Fernglas unsäglich nahe *käme*.

Entsprechend stellt das Fernglas denn auch keine emotionale Nähe, sondern eine dezidiert ästhetische Stilisierung des Gesehenen her:

Den runden Fleck in meinem Glas begrenzte schwarzes Tauwerk, messingingefaßte Planken, dahinter der tiefblaue Himmel. In der Mitte stand eine Art Feldsessel, auf dem lag, mit geschlossenen Augen, eine blonde, junge Dame. Ich sah alles ganz deutlich: den dunklen Polster, in den sich die Absätze der kleinen lichten Halbschuh einbohrten, den moosgrünen breiten Gürtel, in dem ein paar halboffene Rosen steckten, rosa Rosen, La France-Rosen ... (GaW, S. 8)

Durch das »schwarze[ ] Tauwerk« und die »messingingefaßte[n] Planken« erfolgt hier eine zusätzliche Rahmung des Fernglas-Blickes und die Erwähnung eines »dahinter« liegenden – gleichsam als *background* fungierenden – »tiefblaue[n] Himmels« lässt die ästhetische Bildhaftigkeit des Erlebens offenbar werden. Der bildhafte Wahrnehmungsmodus wird durch die ästhetische Platzierung der »junge[n] Dame« »[i]n der Mitte« des Sichtfeldes zudem weiter fortgeführt. Die liegende Position der Dame auf einem »dunklen Polster«, ihre »kleinen, lichten Halbschuhe« sowie ihr »moosgrüne[r] breite[r] Gürtel, in dem ein paar halboffene Rosen steckten« (GaW, S. 8), lassen diese als eine Reminiszenz jener Ikonographien des Erotischen erscheinen, wie sie von der Antike über die Neuzeit bis hin in die Moderne immer wieder produziert wurden.<sup>27</sup> Tatsächlich wird die Frau nun für den Erzähler zu einer Projektionsfläche für erotisch aufgeladene ›Authentizitäts-, Natürlichkeits- und ›Lebens-Semantiken. So spekuliert er etwa über ihren Zustand mit den folgenden Worten: »Ob sie schlief? Schlafende Menschen haben einen eigentümlichen, naiven, schuldlosen, traumhaften Reiz. Sie sehen nie banal und nie unnatürlich aus« (GaW, S. 8). Die Imagination der Frau als »schlafend« erlaubt es dem Protagonisten, sie mit Semantiken des ›Authentischen‹ und ›Natürlichen‹ aufzuladen. Dass in Hofmannsthals Text aber keine Verabsolutierung des Subjektiv-Imaginären erfolgt, zeigt sich darin, dass diese Vorstellungen durchaus als Projektionen markiert und mit ›tatsächlich‹ stattfindenden äußeren Vorgängen konfrontiert werden. Unmittelbar nach seinen Reflexionen über die ›Schuldlosigkeit‹ und

<sup>27</sup> Vgl. dazu Renner: »Die Requisiten und Gebärden der Frau – [...] – allesamt sind sie Elemente eines kulturellen Codes, der die Frau als Liebesobjekt ausweist. Gürtel und Blumen attribuieren, seit die Antike Aphrodite und die Grazien damit ausstattete, weibliche Schönheit und Anmut. [...] Die geschlossenen Augen, das eingedrückte Kissen, der Gürtel, das heruntergefallene Buch bezeichnen im 19. Jahrhundert eine Frau, die ihren Liebhaber erwartet. Ihre legendären Ikonen sind Goyas (bekleidete) *Maya* (1789–1805) und Manets *Olympia* von 1863.« Renner: »Die Zauberschrift der Bilder« (wie Anm. 21), S. 90.

›Natürlichkeit‹ schlafender Menschen bemerkt der Erzähler über die Frau auf dem Schiff: »Sie schlief nicht. Sie schlug die Augen auf und bückte sich um ein heruntergefallenes Buch« (GaW, S. 8). Der Protagonist, der programmatisch sein Buch ins »Lesezimmer« zurücktrug, um sich einer ›lebendigen Wirklichkeit‹ zuzuwenden, muss erkennen, dass das Objekt seiner Lebenssehnsucht sich ausgerechnet nach einem heruntergefallenen Buch bückt. Anstelle einer schuldlos schlafenden Frau hat der Protagonist es bei der Dame auf dem Schiff mit einer durchaus wachen Person zu tun, die eben das tut, wovon er selbst loskommen wollte: lesen und reflektieren. Die Naivitätssehnsucht des postnaiven Intellektuellen bleibt unerfüllt, bleibt Projektion und Wunschphantasie.

Trotz dieses resignativen Einschubes bleibt der Betrachter auf den projizierenden Wahrnehmungsmodus zurückgeworfen, verhindert der tatsächliche Abstand der beiden Schiffe doch das Zustandekommen eines direkten Blickkontaktes:

Ihr Blick lief über mich, und ich wurde verlegen, daß ich sie so anstarrte, aus solcher Nähe; ich senkte das Glas, und dann erst fiel mir ein, daß sie ja weit war, dem freien Auge nichts als ein lichter Punkt zwischen braunen Planken, und mich unmöglich bemerken könne. (GaW, S. 8)

Der ›fremde Blick‹, das Angeschautwerden durch ein anderes Subjekt und das damit verbundene Gefühl der Scham wird später in der Phänomenologie Jean Paul Sartres bekanntlich die entscheidende Erfahrung des ›Anderen‹, der fremden Subjektivität bilden.<sup>28</sup> Ein solcher Sprung über die

<sup>28</sup> Vgl. hierzu das bekannte Kapitel über den »Blick« in Sartres *Das Sein und das Nichts*. Dort heißt es: »[...] das, worauf sich mein Erfassen des Andern in der Welt als *wahrscheinlich ein Mensch seiend* bezieht, ist meine permanente Möglichkeit, *von-ihm-gesehen-zu-werden* [...]«. Die Anerkennung des Anderen ist für Sartre keine Erkenntnis, sondern eine Erfahrung, die sich vor allem in einem Gefühl, wie etwa dem der ›Scham vor jemandem‹ manifestiert. Sartre schreibt dazu: »[...] die Scham oder der Stolz enthüllen mir den Blick des Andern und mich selbst am Ziel dieses Blicks, sie lassen mich die Situation eines Erblickten *erleben*, nicht *erkennen*. Die Scham aber ist [...] Scham über *sich*, sie ist *Anerkennung* dessen, daß ich wirklich dieses Objekt *bin*, das der Andere anblickt und beurteilt.« Jean Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, hg. von Vincent von Wroblewsky, Bd. 3: *Philosophische Schriften I* (Deutsch von Hans Schöneberg und Traugott König), Reinbek 1994, S. 464 u. 471 (Hervorhebung im Original). Es ist frappierend, wie sehr in Hofmannsthals Werk das Verhältnis von eigener und fremder Subjektivität immer wieder über ebensolche Blickrelationen ausgelotet wird. Neben dem *Glück am Weg* ist der ›Blick‹ auch in dem *Märchen der 672. Nacht* (1895) und in der Reiseerzählung *Augenblicke in Griechenland* (1908–1914) ein solchermaßen strukturbildendes Element.

»Klippe des Solipsismus«,<sup>29</sup> durch den er sich als ein Subjekt unter anderen Subjekten erfahren könnte, bleibt für den Protagonisten in Hofmannsthals Novelle jedoch unmöglich. Die empfundene ›Verlegenheit‹ entspringt bloß der Illusion einer Nähe, eines Angeschautwerdens und schwindet, sobald er das Fernglas vom Auge nimmt. Somit bleibt die Frau auf dem Schiff ein bloßer, auf die Subjektivität des Protagonisten bezogener Gegenstand. Diese Gegenständlichkeit manifestiert sich denn auch in ihrer Beschreibung als anonymer Farbenkomplex: als »lichter Punkt zwischen braunen Planken«. Trotz solcher desillusionistischen Einschübe hält der Erzähler an der Bedeutungshaftigkeit der auf dem Schiff gesehenen Frau fest. Eine ganze Zeit meint er etwa, die Frau schon einmal früher gesehen zu haben, ein Gefühl, das sich jedoch bei dem Versuch einer Konkretisierung als faktisch nicht greifbar erweist:

Ich versuchte es, schärfer zu denken: ein gewisser kleiner Garten, wo ich als Kind gespielt hatte, mit weißen Kieswegen und Begonienbeeten ... aber nein, das war es nicht ... damals mußte sie ja auch ein kleines Kind gewesen sein ... ein Theater, eine Loge mit einer alten Frau und zwei Mädchenköpfe, wie biegsame lichte Blumenköpfe hinter dem Zaun ... ein Wagen, im Prater, an einem Frühlingmorgen ... oder Reiter? ... Und der starke Geruch der taufeuchten Lohe und Kastanienblütenduft und ein gewisses helles Lachen ... aber das war ja jemand anderes Lachen ... ein gewisses Boudoir mit einem kleinen Kamin und einem gewissen hohen Louis-Quinze-Feuerschirm ... alles das tauchte auf und zerging augenblicklich und in jedem dieser Bilder erschien schattenhaft diese Gestalt da drüben, die ich kannte und nicht kannte [...] ... Aber in keinem der Bilder blieb sie stehen, sie zerrann immer wieder, und das vergebliche Suchen wurde unerträglich. (GaW, S. 8f.)

Formal kommt diese poetische Evokation eines subjektiven Bewusstseins den Experimenten des ›Inneren Monologs‹ und des *stream of consciousness* schon ziemlich nahe. Angetrieben durch das diffuse Gefühl eines Déjà-vu wird eine mentale Suchbewegung in Gang gesetzt, deren Hoffnungen und Aporien im Text sprachlich vorgeführt werden. Der Versuch, die im Bewusstsein aufscheinenden Assoziationen »schärfer zu denken«, gerät zu einem schier unendlichen Projekt, das immer wieder von resignativen Einschüben und Eingeständnissen unterbrochen wird.

Der ontologische Status der im Text anzitierten Ereignisse bleibt zudem offen. Kindheitserlebnisse und Theaterbesuche mischen sich da wahrscheinlich mit angelesenen Geschnehnissen und fiktiven Orten. Das Boudoir als ein

<sup>29</sup> So der Name eines weiteren Kapitels in Sartres Schrift: Das Sein und das Nichts (wie Anm. 28), S. 408ff.

Ort heimlicher erotischer Begegnungen und Ausschweifungen kennt man z.B. aus den Schriften des Marquis de Sade. Eine seiner zentralen sexualkundlichen ›Unterweisungsschriften‹ trägt etwa den Titel *Die Philosophie im Boudoir oder Die lasterhaften Lehrmeister*.<sup>30</sup> Der Topos des Boudoir taucht dort also schon im Titel auf.

Das Déjà-vu-Gefühl scheint damit nicht durch eine tatsächliche frühere Begegnung mit der Frau begründet zu sein, sondern vor allem durch ästhetische Rezeptionserlebnisse, die durch das Gesehene aktualisiert werden. Die mentale Suche des Protagonisten endet denn auch wie folgt:

Gewisse Musik hatte mir von ihr geredet, ganz deutlich von ihr, am stärksten Schumannsche; gewisse Abendstunden auf grünen Veilchenwiesen, an einem rauschenden kleinen Fluß, darüber der feuchte, rosige Abend lag; gewisse Blumen, Anemonen mit müden Köpfchen ... gewisse seltsame Stellen in den Werken der Dichter, wo man aufsieht und den Kopf in die Hand stützt und auf einmal vor dem inneren Aug die goldenen Tore des Lebens aufgerissen scheinen ... Alles das hatte von ihr geredet, in all dem war das Phantasma ihres Wesens gelegen, wie in gläubigen Kindergebeten das Phantasma des Himmels liegt. (GaW, S. 9)

Hatte der Erzähler zuvor implizit auf Werke der bildenden Kunst verwiesen, so sind es nun die Medien der Musik und der Literatur, die als Antizipationen des ›Lebens‹ gedeutet werden. Namentlich die Literatur erscheint dabei als Produktionsstätte eines Scheins, als Evokation eines mythisch überhöhten ›Lebens‹, das man durch goldene Tore hindurch betreten kann. Wohl nicht umsonst vergleicht der Erzähler den phantasmagorischen Charakter dieses ›Lebens‹ hier mit dem Gegenstand ›gläubiger Kindergebete‹. Das ›Leben‹ wird damit als eine dem Begriff ›Gottes‹ ähnliche Kategorie des Glaubens markiert, dessen Gegenstand sich nicht so ohne weiteres in der Empirie wiederfindet. Wenn also die Frau auf dem Schiff als eine Repräsentantin oder Verwirklichung des durch Kunst antizipierten ›Lebens‹ gedeutet wird, so geschieht dies mit dem gleichzeitigen Wissen um den bloßen Ideencharakter dieses ›Lebens‹.

Das Fernglas in der Hand des Protagonisten erfährt somit – ähnlich wie in E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* – eine funktionale Umkehrung: Anstatt den gesehenen Gegenstand selbst zu vergrößern und in seinen spezifischen Eigenschaften sichtbar zu machen, projiziert es ein subjektives Lebensphantasma in das Geschaute hinein. Das schließlich erfolgende Auseinandergleiten der beiden Schiffe kommentiert der Erzähler denn auch wie folgt: »[...] es

<sup>30</sup> Der Originaltitel lautet: *La Philosophie dans le boudoir, ou Les Instituteurs immoraux*, Londres/Paris 1795.

war einfach, als glitte dort mein Leben selbst weg, alles Sein und alle Erinnerung, und zöge langsam, lautlos gleitend, seine tiefen, langen Wurzeln aus meiner schwindelnden Seele, nichts zurücklassend als unendliche, blöde Leere.« (GaW, S. 10)

Hatte der Erzähler zuvor die Frau zum Symbol seines ›Lebens‹ oder des ›Lebens schlechthin‹ hochstilisiert, so imaginiert er nun folgerichtig die Entfernung des Schiffes als einen Prozess der ›Entlebendigung‹, die ihn als hülenhaftes Gespenst zurücklässt. Die Novelle endet mit den Worten:

Wie ich so hinstarrte auf das schwindende Schiff, das sich ein wenig gedreht hatte, kehrte sich mir unter Bord etwas Blinkendes zu. Es waren vergoldete Genien, goldene, an das Schiff geschmiedete Geister, die trugen auf einem Schild in blinkenden Buchstaben den Namen des Schiffes: ›La Fortune... (GaW, S. 11)

Die vergoldeten Genien, die den Namen des Schiffes tragen, korrespondieren hier mit den durch die Dichtung evozierten »goldenen Toren des Lebens«. Der Verweis suggeriert, dass ›La Fortune‹, das Glück oder das Schicksal, der Begegnung mit dem ›Leben‹ oder dem ›Lebendigen‹ schlechthin entspricht. Die empirische Einlösung der vor allem durch verschiedene Kunstmedien erweckten ›Lebens-Erwartung‹ erweist sich jedoch als unerfüllbarer Wunsch: Das Schiff und mit ihm die Frau, die auf diesem Schiff sitzt, kann nur im Rahmen einer künstlichen Fernglasperspektive herangezoomt und mit persönlichen Glücks- und Lebenssemantiken aufgeladen werden. Außerhalb dieses Wunderglases ist es vielleicht nur eine ganz gewöhnliche Ferien-Yacht, die auch noch abdreht, bevor es überhaupt zu einer Nähe oder Begegnung kommen kann. Das Abdrehen des Schiffes ist zudem auch ein Abhandenkommen des novellistischen Erzählanlasses, der unerhörten Begebenheit, die sich im Sinne eines authentisch-einmaligen ›Erlebnisses‹ eben nicht einstellt und an deren Stelle nur wolkgige Wunschphantasien und ins Leere laufende Absichtserklärungen stehen.

#### IV. Aporetische Moderne

Kurz nach dem Erscheinen der Novelle in der *Deutschen Zeitung* schreibt Hofmannsthal an Richard Beer-Hofmann: »Sagen Sie womöglich etwas über das beiliegende Feuilleton [die Novelle]; mir hat es einen peinlichen Eindruck gemacht, so schattenhaft, unkörperlich, saftlos, leblos.« Beer-Hofmann antwortet: »Das Glück am Weg‹ ist schön – sehr schön. [...] Warum



geben Sie es der ›Deutschen Zeitung‹? Die ›Freie Presse‹ hätte es wol [sic!] genommen.«<sup>31</sup> Auffällig an diesen divergierenden Einschätzungen sind die unterschiedlichen Attribute und impliziten Normen, mit denen Literatur jeweils versehen wird: Hofmannsthal trägt dezidiert organologische Vorstellungen an seinen Text heran: Literatur, so der Impetus seines Briefes, muss ›körperlich‹ sein, ›saftig‹ und ›lebendig‹, eine Norm, die sein eigener Text offenbar verfehlt. Was im Text selbst schon vonseiten des Erzählers artikuliert wird, nämlich die Utopie und gleichzeitig das Verfehlen einer lebendig-organischen Sprache, wird in der Selbstbeurteilung des Autors gewissermaßen weitergeführt. Die ästhetizistisch-moderne Generation, deren Angehörige wie »Schatten zwischen den Kindern des Lebens«<sup>32</sup> umherlaufen, produziert eben auch eine »schattenhaft[e]«, eine entsomatisierte, künstlich-unorganische Literatur. Beer-Hofmann widerspricht der Einschätzung der Novelle als unkörperlich und leblos zwar nicht, lobt den Text jedoch trotzdem und zwar mit der Begründung, dass er »schön« sei. Diese Einschätzung suggeriert, dass das Attribut der Schönheit nicht oder nicht mehr an die Attribute des ›Lebendigen‹, des ›Authentischen‹ und ›Körperlich-Unmittelbaren‹ gebunden ist: Literatur, so könnte man aus Beer-Hofmanns Brief schließen, kann auch dann oder gerade dann ›schön‹ sein, wenn sie die Verfehlung des Lebens thematisiert und sich dazu einer Formensprache bedient, die den künstlichen und zitathaften Arrangement-Charakter literarischer Texte offenlegt. Eine solche ästhetizistische, die Künstlichkeit der Kunst dezidiert bejahende Poetik findet sich bei Hofmannsthal so nicht. Die Norm des ›Organischen‹ und ›Lebendigen‹ bleibt in seinen theoretischen Texten stets präsent und bildet etwa auch die Grundlage für seine kritische Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Autoren wie Gabrielle d’Annunzio oder Stefan George. Obwohl das *Glück am Weg* also den organologischen Normen des Autors Hofmannsthal nicht entspricht, hat dieser den Text dennoch veröffentlicht und auch später noch einmal in einem Erzählband publiziert.<sup>33</sup> Offenbar hat es ihn also nicht allzu sehr gestört, dass in diesem frühen Text bereits die Uneinlösbarkeit der eigenen poetologischen

<sup>31</sup> Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel, hg. von Eugene Weber, Frankfurt a.M. 1972, S. 19.

<sup>32</sup> Vgl. Anm. 18.

<sup>33</sup> Neben der Erstpublikation in der *Deutschen Zeitung* veröffentlichte Hofmannsthal den Text ein zweites Mal in dem Erzählband: Hugo von Hofmannsthal: Früheste Prosastücke. Achte Jahresgabe der Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei, Leipzig 1926. Der Band enthält neben dem *Glück am Weg* auch noch die frühe Erzählung *Das Dorf im Gebirge*.

und praxeologischen ›Lebens-Normen‹ ausgestellt wird. Hinzu kommt, dass dieser Text bloß den Auftakt zu einer ganzen Reihe von Prosatexten Hofmannsthals bildet, in denen das Lebenspathos mit einem skeptischen Form- und Medienbewusstsein konfrontiert wird.<sup>34</sup> Mit seiner Ästhetik unterscheidet sich Hofmannsthal von den ästhetischen Radikalismen der Jahrhundertwende, die entweder eine ästhetizistische Autonomisierung und Schließung der Kunst proklamieren oder aber eine radikale Aufbrechung traditioneller Formen zugunsten einer ›lebendigen‹, evokativ-unmittelbaren Sprache. Gegenüber solchen Formen einer emphatischen ästhetischen Moderne<sup>35</sup> würde ich die Ästhetik Hofmannsthals als Ausdruck einer ›aporetischen Moderne‹<sup>36</sup> bezeichnen. Die aporetische Moderne basiert einerseits auf der Überzeugung, dass man gerade in der funktional ausdifferenzierten Moderne ganzheitliche Semantiken braucht, die eine Kommunikation über die sozialen Systeme hinweg ermöglichen. Die Semantik des ›Lebens‹ eignet sich besonders gut für eine solche kommunikative Indienstnahme. Daneben hat die Rede vom ›Leben‹ auch eine Legitimitätsbildende Funktion: Im Zeichen des ›Lebens‹ kann die Kunst, und namentlich die Dichtung, vor ihrer Marginalisierung geschützt und als kulturell notwendiges Medium einer ursprünglichen ›Lebens-Erfahrung‹ aufgewertet werden.

Andererseits wird aber in Texten der aporetischen Moderne der Konstruktcharakter solcher ganzheitlichen Deutungsmuster reflektiert und mit einer Art schlechtem Gewissen ästhetisch offengelegt. Die aporetische Moderne, wie sie Hofmannsthal und neben ihm auch Autoren wie Thomas Mann oder Robert Musil betreiben, produziert somit keine tatsächlichen Normen, sondern letztlich nur Widersprüche und eben: Aporien. Die Inszenierung von Aporien kann aber eine mögliche und vielleicht sogar reizvolle Form sein, um auf die Bedingungen der Moderne ästhetisch zu reagieren.

<sup>34</sup> Vgl. hierzu etwa meinen Aufsatz zu den 1907 erschienenen *Briefen des Zurückgekehrten*: Jens Ole Schneider: ›Leben‹ als säkulare Ersatzreligion? Monistischer Weltdeutungsanspruch und perspektivisches Sprechen in Hugo von Hofmannsthals *Briefen des Zurückgekehrten*, in: Religion und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert. Motive, Sprechweisen, Medien, hg. von Tim Lörke und Robert Walter-Jochum, Göttingen 2015, S. 255–275.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu Moritz Baßler: Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916, Tübingen 1994.

<sup>36</sup> So auch der Titel meines Dissertationsprojektes, das am Graduiertenkolleg ›Literarische Form‹ der WWU Münster angesiedelt ist: Aporistische Moderne. Monistische Anthropologie und poetische Skepsis 1890–1910.