

Konrad Heumann

## »Stunde, Luft und Ort machen alles« – Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten

*[...] der Dichter sah erst nach dem Barometer,  
dann am offenen Fenster nach dem nächtlichen  
Himmel, dessen Miene ungewiß war.*

Hugo von Hofmannsthal<sup>1</sup>

*Gefühle sind nicht subjektiver als Landstraßen,  
nur weniger fixierbar.*

Hermann Schmitz<sup>2</sup>

Am 4. Oktober 1891 notiert Arthur Schnitzler in sein Tagebuch:

Vorm. Loris auf dem Spaziergang sagte: – Heute ist in der Luft etwas von der Stimmung des Ehemanns, der im 3. Jahre der Ehe erkennt, daß seine Frau doch nicht so ist, wie er sich einbildete. – Ich war frappirt.<sup>3</sup>

Man mag die Selbststilisierung belächeln, mit der der 17-jährige Hofmannsthal gegenüber dem zwölf Jahre älteren Freund sein feines Sensorium für atmosphärische Verhältnisse unter Beweis stellt und so mit einer gehörigen Portion Anmaßung wie selbstverständlich davon ausgeht, daß dieser nicht über ein derart ausgeprägtes Wahrnehmungs- und Differenzierungsvermögen verfügt. Dennoch ist es erhellend, die

Die im folgenden zitierten Briefe Hofmannsthals an seine Eltern und an seine Frau befinden sich entweder im Deutschen Literaturarchiv in Marbach a.N. (DLA) oder im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a.M. (FDH). Sie werden nach der Handschrift wiedergegeben, sofern sie nicht in B I oder B II gedruckt sind. Für die Druckerlaubnis danke ich den beiden Vertretern der Erben Hofmannsthals Richard Exner (Berlin) und Leonhard M. Fiedler (Frankfurt a.M.). Ferner danke ich meiner langjährigen Kollegin Ellen Ritter (Bad Nauheim) für zahlreiche Hinweise. Das titelgebende Zitat entstammt dem ersten Teil der »Augenblicke in Griechenland« (GW E, S. 609, vgl. auch die Fußnote 110).

<sup>1</sup> SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 111f. (»Unterhaltung über den ›Tasso‹ von Goethe«).

<sup>2</sup> Hermann Schmitz: System der Philosophie. Bd. 3/2: Der Gefühlsraum. Bonn 1969, S. 87. Die vorliegende Untersuchung ist der von Hermann Schmitz begründeten »Neuen Phänomenologie« in vielem verpflichtet.

<sup>3</sup> Arthur Schnitzler: Tagebuch. 1879–1892. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth u.a. hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1987, S. 351.

auf den ersten Blick seltsam überprägnante Beobachtung genauer zu betrachten.

Hofmannsthal stellt an jenem Sonntagvormittag im Oktober fest, daß momentan eine bestimmte »Stimmung« in der Luft liegt, die Luft ist also Trägerin einer Gemütslage. Diese Gemütslage vermag er aus dem Gesamtgemisch der Luft gleichsam herauszuschmecken, da sie offenbar eine unverwechselbare Charakteristik aufweist. Hofmannsthal entwirft für Schnitzler ad hoc eine anschauliche Situation, mit der er die Bedingungen angibt, unter denen die fragliche Stimmung – sozusagen in unverdünnter Form – ein konkretes Subjekt ergreift: Ein Ehemann hatte drei Jahre nach der Heirat den Eindruck, die Ziele und Wünsche seiner Gattin einschätzen und ihre Handlungen weitgehend vorhersagen zu können. Nun geschieht etwas Neues, Unvorhergesehenes, etwas, was sich mit dem Bild, das der Mann von seiner Frau hat, ganz grundsätzlich nicht verträgt; seine eigene Gattin erscheint ihm plötzlich als seltsam fremd.<sup>4</sup> Dieses Erlebnis löst im Ehemann eine Stimmung aus, die offenbar so charakteristisch ist, daß sie für Hofmannsthal einen eigenen Typus bildet: eine Stimmung, in der er alles vormals Vertraute und Selbstverständliche mit neuen Augen betrachtet, so daß er seltsame Details wahrnimmt, die ihm zuvor entgangen waren. Die ganze Umwelt ist von einer Aura der Fremdheit überzogen.<sup>5</sup>

Diese Stimmung hat Hofmannsthal über die Atemwege inkorporiert, er spürt sie und kann sie deshalb beschreiben. Vielleicht hat sie sich sogar in einem gewissen Maß auf ihn übertragen, so daß er sich selbst ein wenig wie der verwirrte Ehemann fühlt. In jedem Fall vermag er anzugeben, daß die Stimmung, die er spürt, primär eine Quali-

<sup>4</sup> In seinem Drama »Der Abenteurer und die Sängerin« (1898) gestaltet Hofmannsthal mit Lorenzo Venier eine Figur, der genau dies zustößt.

<sup>5</sup> Für Hofmannsthal ist der Begriff der »Stimmung« durch ein eigentümliches Wechselverhältnis zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen gekennzeichnet. In einer Aufzeichnung vom 7. April 1891, die er später nochmals für den »Tod des Tizian« abschreibt (Notiz N4), heißt es: »Stimmung ist die Gesamtheit der augenblicklichen Vorstellungen, ist relatives Bewußtsein der Welt: je nach der Stimmung denken wir über das geringste und höchste anders, es gibt überhaupt keinen Vorstellungsinhalt der nicht durch die Stimmung beeinflusst, vergrößert, verwischt, verzerrt, verklärt, begehrenswert, gleichgiltig, drohend, lind, dunkel, licht, rauh [unsichere Lesung, K.H.], glatt, etc. etc. gemalt wird.« (SW III Dramen I, S. 403, vgl. S. 348)

tät der Luft ist. Sie kommt also von außen auf ihn, sie ist nicht etwa eine Folge der Verarbeitung bestimmter Erlebnisse oder eine Folge der körperlichen Befindlichkeit. Hier deutet sich an, daß die – tatsächliche oder nur behauptete – Sensibilität für atmosphärische Veränderungen, die in Hofmannsthals Bemerkung zum Ausdruck kommt, eine problematische Seite hat: Wenn die Luft tatsächlich Trägerin von Stimmungen ist, dann wird die aktuelle Befindlichkeit tendenziell von den jeweils herrschenden Luftverhältnissen diktiert – schließlich ist der Mensch gezwungen, die ihn umgebende Luft einzuatmen, er kann sich nicht selektiv nur den lebenserhaltenden Sauerstoff zuführen. Der *Sensible* ist in seinem Affekthaushalt buchstäblich »ein Spiel von jedem Druck der Luft«,<sup>6</sup> er kann sich ihrer Stimmung bestenfalls durch Verreisen, also durch *Luftveränderung*, entziehen.

Im vorliegenden Aufsatz soll es um dieses Motiv gehen, das sowohl in Hofmannsthals Selbstzeugnissen als auch in seinem Werk im engeren Sinn durchgehend begegnet: das Motiv, daß die Befindlichkeit eine Funktion der Umgebung ist, daß sie von außen kommt, ohne daß man sich dagegen wehren könnte. Und: daß es die *natürliche* Umgebung ist, die solche Macht über die Gefühle hat, nicht die soziale.<sup>7</sup>

Der nur auf den ersten Blick materialistische Gedanke, daß die Gefühle genuin auf die natürlichen Gegebenheiten zurückgehen, findet sich besonders deutlich im »Gespräch über Gedichte« (1903) formuliert. Dort bemerkt Gabriel gegenüber seinem Gesprächspartner Clemens zu Stefan Georges Gedichtband »Das Jahr der Seele«:

<sup>6</sup> Faust I, Vers 2724 [Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe [im folgenden: FA], I. Abt., Bd. 7/I, 1994, S. 116.). Vgl. GW RA I, S. 81.

<sup>7</sup> Damit ist nicht gesagt, daß es bei Hofmannsthal nicht auch das Motiv gibt, daß das *Soziale* in die Befindlichkeit eingreift, man denke nur an die Bühnenwerke. Doch ist auch hier die natürliche Umwelt modellbildend: Das Soziale kommt wie eine Naturgewalt über die Menschen, die wie bei einem Unwetter abgeschirmter Refugien bedürfen, um sich gegen widrige Sozialität zu schützen. Gegen die Natur kann man eben nicht intervenieren. – In der zitierten Bemerkung gegenüber Schnitzler übersetzt Hofmannsthal eine leibliche Erfahrung in eine soziale und macht damit zugleich deutlich, daß die beiden Erfahrungsmodi auf der synästhetischen Ebene latenter Bedeutung äquivalent sein können. Dies ist möglich, weil für Hofmannsthal – wie zu zeigen sein wird – die leibliche Erfahrung der sozialen konstitutionslogisch vorausgeht, sie das Soziale also im gewissen Sinne vorstrukturiert.

Diese Jahreszeiten, diese Landschaften sind nichts als die Träger des Anderen. Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch?<sup>8</sup>

Neben der »Beschaffenheit der Luft«, von der bereits in Schnitzlers Tagebucheintrag die Rede war, werden hier noch zwei weitere natürliche Gegebenheiten genannt, die für die Befindlichkeit von Bedeutung sind: die spezifische Gestalt einer Landschaft und die jeweils herrschende Jahreszeit. Alle drei sind, wie es im Text heißt, »Träger des Anderen«, ja sie sind »nichts als die Träger des Anderen«. Sie sind also offenbar die materiale Seite von »Gefühlen«, »Halbgefühlen« und den »geheimsten und tiefsten Zuständen unseres Inneren«. Man könnte demnach meinen, daß Jahreszeit, Landschaft und die Beschaffenheit der Luft einerseits und die Welt der Gefühle andererseits miteinander einen zeichenhaften Zusammenhang bilden, daß die natürlichen Gegebenheiten auf die Gefühle verweisen, die sie selbst nicht sind. Doch stehen die natürlichen Gegebenheiten zu den Gefühlen und inneren Zuständen nicht in dem Verhältnis eines Bezeichnenden zu einem Bezeichneten, und zwar deshalb nicht, weil das Verhältnis des einen zum anderen nicht einer Konvention unterliegt, die sich nach Belieben ändern ließe. Vielmehr sind die Gefühle und inneren Zustände »in der seltsamsten Weise« unauflöslich mit den natürlichen Gegebenheiten »verflochten«. Die Umwelt verweist nicht auf die Gefühle, sie ruft die inneren Zustände auch nicht nur hervor, sondern sie ist urgeschichtlich an deren Entstehung beteiligt und zwar an der Entstehung *aller* Gefühle: »*alle* die geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren [sind] in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft«. Alle Gefühle, von denen wir ergriffen werden, sind in einem gewissen Sinn durch die natürlichen Gegebenheiten vorstrukturiert. Die primäre Erfahrung

<sup>8</sup> SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 76. Vgl. zum folgenden Karl Heinz Bohrer's Auseinandersetzung mit dem »Gespräch über Gedichte« (in: Ders.: Das absolute Präsenz. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt a. M. 1994, S. 70ff.).

der natürlichen Umgebung ist somit die Bedingung der Möglichkeit unseres Spürens.<sup>9</sup>

Was bedeutet diese Feststellung aber für das Subjekt, das dem spezifischen Stimmungsgehalt einer Luftzusammensetzung, einer Jahreszeit, einer bestimmten Landschaft mehr oder weniger wehrlos ausgeliefert ist? Es zerfällt gewissermaßen in zwei Teile: Einerseits vollziehen sich episodenhaft emotionale Ereignisse, nämlich immer dann, wenn bestimmte Stimmungen in die Seele einströmen. Andererseits gibt es eine Beobachtungsinstanz, die auf die inneren Zustände wartet, Prognosen anstellt, wann sie wohl eintreffen werden und sie dann, wenn sie endlich zugegen sind, betrachtet und auf ihre Authentizität hin prüft. Im Grunde ist es das alte idealistische Subjekt, das hier zum Türsteher der Seele degradiert worden ist und bemerkenswerterweise über einen eigenen Affekthaushalt verfügt, also z.B. Scham wegen der ausbleibenden Gefühle zu empfinden vermag.<sup>10</sup> Das eigentliche, das authentische Selbst jedoch besteht in dem ereignishaften Eintreten der wahrhaft großen Gefühle; es konstituiert sich in dem Augenblick, da ein bestimmtes Passungsverhältnis zwischen dem Stimmungsgehalt der natürlichen Umgebung und der Aufnahmebereitschaft der Gemütskräfte hergestellt ist: »Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.«<sup>11</sup> Dies ist das Grundmodell von Subjektivität, wie es in mehr oder weniger expliziter Form im literarischen Werk, aber auch in privaten Zeugnissen über Hofmannsthals gesamte Lebenszeit hinweg zu finden ist. Es bildet das Zentrum einer weit ausdifferenzierten Deu-

<sup>9</sup> Hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit und eine Differenz zur zeitgleich entstehenden Psychoanalyse: Auch bei Freud wird der Gemütshaushalt des Menschen von der urchichtlichen Erfahrung der Umwelt bestimmt, doch sind es dort die Mutter-Kind-Symbiose und dann die ödipale Triade, also *soziale* Wirklichkeiten, die die Wahrnehmung und die Erfahrungsmöglichkeiten des Kindes vorstrukturieren.

<sup>10</sup> Vgl. jene bekannte Stelle in einem Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 6. September 1892 aus LÉlex: »Ich fühle mich während einer Reise meist nicht recht wohl: mir fehlt die Unmittelbarkeit des Erlebens [...]« (BW Karg Bebenburg, S. 19). Die beobachtende Instanz empfindet authentisch Unbehagen, weil das Ereignis des unmittelbaren Ergriffenseins ausbleibt. Dieses Phänomen »einer eigenartigen Ichverdoppelung« hat bereits Christa Bürger in Tagebuchaufzeichnungen Hofmannsthals nachgewiesen (Christa Bürger: Hofmannsthal und das mimetische Erbe. In: Peter Bürger: Prosa der Moderne. Frankfurt a.M. 1988, S. 193–211, hier: S. 204).

<sup>11</sup> SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 76.

tung der natürlichen Gegebenheiten, deren innere Systematik im folgenden ansatzweise entfaltet werden soll.

Im »Gespräch über Gedichte« nennt Hofmannsthal – wie gesehen – drei Parameter der natürlichen Umgebung, die in der Lage sind, ihre Stimmung auf das fühlende Subjekt zu übertragen: den Charakter der Landschaft, die Luftbeschaffenheit und die Jahreszeit. Ein vierter Parameter muß noch hinzugefügt werden, der immer wieder und zudem an prominenten Stellen auftaucht, nämlich die Lichtverhältnisse. Diese vier Faktoren modellieren das Befinden und regeln damit zugleich den Zugang zum Reich der Imagination. Sie stellen – so Hofmannsthals Deutung – die Rahmenbedingungen für die künstlerische Produktivität.

### I Die Morphologie der Landschaft

Unter Landschaft verstehe ich – entsprechend der umgangssprachlichen Bedeutung des Begriffs, die auch für Hofmannsthal verbindlich ist – die phänomenale Einheit eines Geländes, also eine Einheit, die eine bestimmte (optische) Charakteristik aufweist.<sup>12</sup> Diese Charakteristik hängt von der Morphologie des Untergrunds und der Art der Vegetation ab.<sup>13</sup> Im ersten Abschnitt soll es um die Gestalt des Untergrunds und deren Wirkung auf das Subjekt gehen. Die subjektive Wirkung landschaftlicher Erhebungen wird durch zwei Kategorien vermittelt, die für Hofmannsthal von großer Bedeutung sind: Enge

<sup>12</sup> Hofmannsthals theoretische Äußerungen zum Begriff der Landschaft bleiben hier ebenso unberücksichtigt wie seine Auseinandersetzung mit dem Gebiet der »philosophischen Geographie«. Erinnert sei jedoch an Hofmannsthals langjährige Beschäftigung mit Josef Nadler (vgl. Gert Mattenklott: Der Begriff der kulturellen Räume bei Hofmannsthal. In: Ursula Renner und G. Bärbel Schmid [Hg.]: Hugo von Hofmannsthal. Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg 1991, S. 11–25) sowie an die Tatsache, daß er Texte von Alexander von Humboldt und Carl Ritter in das »Deutsche Lesebuch« aufnahm.

<sup>13</sup> Die umgangssprachliche Verwendung des Begriffs präsupponiert, daß »Landschaft« das Ergebnis »natürlicher« Formung ist. Entsprechend sind Häuser, Straßen u.ä. Fremdkörper, die sich bestenfalls gut in eine Landschaft einfügen. In diesem Sinn verwendet auch Hofmannsthal den Begriff. So schreibt er am 27. April 1921 an seine Frau aus Rom, er fahre »mit einer tramway hinaus in die Landschaft« (DLA Marbach a.N.). Von dieser Feststellung unberührt bleiben philosophische Überlegungen, die den Konstruktionscharakter von Landschaft hervorheben.

und Weite. Sie wird wie gesagt *vermittelt*, denn wenn jemand ein kleines Tal im Hochgebirge als eng oder eine Steppenlandschaft als weit beschreibt, sagt er noch nichts über die *Valenz* von Enge und Weite aus, also darüber, wie er sich selbst in dieser oder jener Landschaft empfindet. In der Enge kann er sich geborgen fühlen, aber auch bedrängt, in der Weite frei, aber auch ausgesetzt. Diese Doppeldeutigkeit der Kategorien räumlicher Ausdehnung formuliert Hofmannsthal in einem Brief vom 3. August 1919, den er im Ferleital (Pinzgau) an seine Frau schreibt:

Man kann ja dies hier auch je nach Laune eine bezaubernde Bergeinsamkeit nennen oder ein grünangestrichenes Gefängnis mit einem großen Kachelofen, der meist mit schmutzigen Abwischtüchern verhängt ist!<sup>14</sup>

Abhängig von der »Laune« empfindet Hofmannsthal das enge Tal, das dem Blick und der Bewegungsfreiheit klare Grenzen setzt, als intim oder als beklemmend, *beide* Gefühle können sich in dieser Umgebung einstellen.<sup>15</sup> Das bedeutet, daß er sehr genau über seine derzeitige Disposition Bescheid wissen muß, wenn er auf seinen zahllosen Reisen immer wieder nach einer Umgebung sucht, die seiner künstlerischen Produktion förderlich sein könnte; er muß antizipieren können, wie ihm zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer bestimmten Landschaft zumute sein wird, sei sie nun eng oder weit. Es läßt sich allerdings beobachten, daß Hofmannsthal extreme Weite zumindest an seinem Arbeitsort generell als irritierend empfindet. So schreibt er am 12. Juli 1924 an seine Frau vom Schönenberg, wo er bei Carl J. Burckhardt zu Besuch ist:

Wir fahren also morgen früh mit dem Auto fort und werden einen Ort suchen. [...] Ganz leicht ist es nicht; es gibt freilich hunderte von Orten, aber vieles ängstigt mich in der Vorstellung; zu grosse Berge, eine zu weite Panorama-aussicht u.s.f.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> DLA Marbach a.N. – Mit dem »großen Kachelofen« ist der von Wolken verhangene Gipfel des Großglockner gemeint.

<sup>15</sup> Dennoch geht das Diktum von Georg Lukács, die »Natur« sei »in ihrer Allgemeinheit so weit und vieldeutig, daß sie die subjektiv gerade fälligen Gefühle auszulösen, sie als die verkörperte Antwort auf alle Fragen erscheinen zu lassen vermag«, deutlich zu weit, wie im folgenden gezeigt wird. (Die Eigenart des Ästhetischen. Bd. 2. Neuwied, Berlin 1963, S. 668).

<sup>16</sup> DLA Marbach a.N.

Und Jakob Wassermann berichtet 1929 über die gemeinsame Zeit im Ausseerland:

[...] was man als Aussicht bezeichnet, hatte ihm [Hofmannsthal, K.H.] nie was anderes bedeutet als grimassenhafte Verzerrung eines lieben Bildes, wir lachten oft, wenn er, auf einem Gipfel angekommen, sich sogleich mürrisch mit dem Rücken gegen die Ferne setzte und den Lodenmantel fröstelnd zuzog. Das Tal in der Tiefe sah er in rohe Fragmente zerfetzt, die Fels- und Schneeriesen rings im weiten Bogen waren ihm zu heftig, zu nah, sie brüllten ihn an [...]. Für ihn waren die Wege über Wiesen, an Bach und Fluß entlang, die oft gegangenen, daher vertrauten Wege [...]. Das waren die Stunden, wo Innen und Außen im Einklang waren [...].<sup>17</sup>

Hofmannsthals grundsätzliche Abneigung gegen eine »zu weite Panorama-aussicht«, die v.a. im zweiten Zeugnis deutlich zutage tritt, ist vor dem Hintergrund der Konzeption von Subjektivität, so wie sie bisher entwickelt wurde, wenig verwunderlich: Wenn die Seele tatsächlich ein leerer Raum ist, in den die Sinneseindrücke der Umgebung als Stimmungen ungehemmt einströmen, so ist der Genuß eines Panoramas unmöglich. Das klassische Erlebnis des mathematisch Erhabenen (im Sinne Kants) setzte schließlich voraus, daß sich das Subjekt angesichts einer unermesslichen, detailreichen Weite auf die Ordnung in sich selbst zu besinnen vermag, daß es sich also über die Unendlichkeit der Natur *erhebt*.<sup>18</sup> Welche Instanz in dem Subjekt Hof-

<sup>17</sup> Jakob Wassermann: Hofmannsthal der Freund. In: Helmut A. Fiechtner (Hg.): Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Zweite, veränderte Auflage. Bern 1963, S. 117. Auffällig ist die Präzision, mit der Wassermann die unwillkürlichen Reaktionen des Freundes beschreibt; sie verweist auf seine Anstrengungen, eine Physiologie der Wahrnehmung von Landschaften zu entwickeln (vgl. Jakob Wassermann: Meine Landschaft, äußere und innere. In: Ders.: Tagebuch aus dem Winkel. München, Wien 1987, S. 151–178).

<sup>18</sup> Das enorme Selbstbewußtsein, das ein Subjekt aufbringen muß, wenn es zum Erlebnis des Erhabenen befähigt sein soll, zeigt sich plastisch in Goethes Beschreibung seines Blicks vom Straßburger Münster nach der Ankunft in der Stadt im Jahr 1770. Im neunten Buch von »Dichtung und Wahrheit« heißt es: »Ein solcher frischer Anblick in ein neues Land, in welchem wir uns eine Zeit lang aufhalten sollen, hat noch das Eigene, so angenehme als ahnungsvolle, daß das Ganze wie eine unbeschriebene Tafel vor uns liegt.« (FA [wie Anm. 6], I. Abt., Bd. 14, 1986, S. 390.) Auch dieses Subjekt empfindet das Panorama als unübersichtlich, es nimmt das »unendliche Land« (ebd., S. 408) als »bunte, belebte Fläche« (ebd., S. 390) wahr. Doch ist es nicht erschreckt und eingeschüchtert, ganz im Gegenteil: Mit dem Gestus eines Feldherrn antizipiert es die Spuren, die es in der Landschaft, die noch als »unbeschriebene Tafel« erscheint, hinterlassen wird und resümiert: »ein unbefriedigtes Bedürfnis fordert im Stillen dasjenige, was kommen soll und mag« (ebd.).

mannsthalscher Provenienz wäre jedoch in der Lage, selbstbehauptend, im Widerstand gegen die Umwelt eigene Kräfte zu entwickeln? Die ungeordnete Übermächtigkeit der Natur dringt in ein solches Subjekt ungebremst ein und tobt dort in ihrer Heterogenität. Und ein Extrembeispiel für Unübersichtlichkeit ist eben das Panorama, dessen unverbundene Details nur das schweifende Auge zu erfassen vermag und das entsprechend keine einheitliche Stimmung trägt – und schon gar keine positive. Der Anblick eines Panoramas führt zu einem Chandos-Erlebnis im Bereich des Optischen.

Es gibt allerdings Landschaften, deren Gestalt einen Ausgleich zwischen Enge und Weite verspricht und die Hofmannsthal, wenn auch nicht das ganze Jahr, so doch über längere Zeiträume ertragen kann, da sie eine der künstlerischen Produktion günstige Atmosphäre ausstrahlen. Das sind Landschaften, die ihn in sanft konkaver Form umgeben, ohne ihn zu beengen, die begrenzt sind und doch gemäßigte Ausblicke zulassen, Landschaften mit Hügeln, Seen und Laubbäumen. Nicht ohne Selbstironie nennt Hofmannsthal am 11. September 1912 gegenüber Erwin Lang das Inventar einer solchen Landschaft:

Brauche: Ein Gasthaus, paar große Bäume davor, Linde, Edelkastanie, ein kleiner alter Laufbrunnen, viel Obstbäume, Landstraße – weiterhin Weinhügel, liebliche Berge, Kapelle, Burg, große friedlich segelnde Frühherbstwolken, – habt Ihr das?<sup>19</sup>

Das bisher Gesagte bezieht sich auf Hofmannsthals Verhältnis zu *realen* Landschaften, so wie es sich anhand von Zeugnissen rekonstruieren läßt. Etwas anderes zeigt sich in Texten, in denen es um ›Landschaften der Seele‹ geht,

Zu dieser Textstelle sowie allgemein zu den Herausforderungen, die das Panorama an das geschichtliche Subjekt stellt, vgl. Albrecht Koschorke: Das Panorama. In: ders.: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a.M. 1990, S. 138–172, hier: S. 145ff.

<sup>19</sup> Hofmannsthal ist auf der Suche nach einem geeigneten Domizil in Südtirol, wo er mit der Niederschrift des »Andreas« beginnen kann. Wenige Tage nach der zitierten brieflichen Äußerung reist er mit seiner Frau nach Eppan, zieht allerdings nicht in den Gasthof, in dem Erwin Lang und Grete Wiesenthal untergebracht sind, sondern in das leerstehende Schloß Gandegg, wo tatsächlich die Anfangskapitel des Romans entstehen. (Agathon. Almanach auf das Jahr 47 des zwanzigsten Jahrhunderts. [Hg. von Leopold Wolfgang Rochowanski.] Wien 1947, S. 311. Das Entstehungsjahr des Briefs wird dort fälschlich mit 1913 angegeben.)

[...] die unermesslich sind wie der gestirnte Himmel, Landschaften, die sich ausdehnen im Raum und in der Zeit, und deren Anblick abzuweiden in uns ein Sinn lebendig wird, der über alle Sinne ist.<sup>20</sup>

Die ›Landschaften der Seele‹, die sich zu gewissen Zeiten im Subjekt selbst auftun, sind in ihrem Detailreichtum nur mit dem Anblick des Sternenhimmels vergleichbar, also jenem schlechthin Großen, das innerhalb der sichtbaren Welt nicht seinesgleichen hat. Und dennoch empfindet das Subjekt diese unendliche Größe und Unübersichtlichkeit offenbar nicht als Bedrohung, es wird nicht kleinmütig und verzagt wie Hofmannsthal auf einem realen Berggipfel. Im Gegenteil: Es verspürt das Bedürfnis, den »Anblick abzuweiden«, d.h. die Landschaften im Innenraum der Seele nochmals lustvoll in sich aufzunehmen.

Laut Gabriel öffnen sich die ›Landschaften der Seele‹ während der Lektüre gelungener Gedichte; Vergleichbares entsteht im Tag- und im Nachttraum sowie in den Phantasien des Halbschlafs, die für Hofmannsthal so wichtig sind.<sup>21</sup> Ein Beispiel ist die Traumerzählung am Ende von »Die Wege und die Begegnungen« (1907). Dort befindet sich das wahrnehmende Subjekt während einer stürmischen Mondnacht »auf dem weiten Abhang eines großen Berges«:

Aber es war mehr als der Abhang eines Berges, es war eine ungeheure Landschaft, es war – dies konnte ich nicht sehen, sondern ich wußte es – der terrassenförmige Rand eines gigantischen Hochlandes, es war Asien.<sup>22</sup>

Je weiter sich der Erzähler in seine Erinnerung versenkt, desto ausgehnter und großartiger erscheint ihm das Gelände, das ihn im

<sup>20</sup> SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 86 (»Das Gespräch über Gedichte«).

<sup>21</sup> Vgl. Harry Graf Kesslers Tagebucheintrag vom 5. Mai 1908 über ein Gespräch mit Hofmannsthal: »Eine der beglückendsten Erfahrungen sei für ihn [Hofmannsthal] immer, wenn sich ihm im Halbschlaf Bild an Bild, Wort an Wort reihten mit einer zauberhaften Deutlichkeit und Leichtigkeit, von der ein Anderer als ein Dichter gar keinen Begriff haben könne, wie in einer erhöhten Existenz, viel schöner, als es je in einer Dichtung gelingen könne.« Die »wunderbarsten Momente« seines Lebens seien für ihn »diese des Selbstgesprächs, der halbawachen, halbträumenden Phantasie« (Werner Volke: Unterwegs mit Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig. Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthal. In: HB 35/36 [1987], S. 50–104, hier S. 74). Vgl. auch die Aufzeichnung »Inneres Sehen« (GW RA III, S. 546).

<sup>22</sup> GW E, S. 162.

Traum umgab. Die »ungeheure Landschaft« war gleich einer gewaltigen Treppe in sich gestuft<sup>23</sup> und lenkte so den Blick endlos nach oben wie auch endlos in die Tiefe. Zudem weiß der Erzähler, daß sich in der Höhe nicht etwa die Spitze eines Berges befand, sondern ein weit ausgedehntes Hochland – weit oben begann ein ganz neues Reich, das er zwar nicht sehen konnte, an dessen Mächtigkeit er aber dennoch teilhatte.<sup>24</sup> Angesichts dieser unvergleichlichen Ausmaße wird ihm klar, wo sich der Schauplatz nur befinden kann: in Asien, der größten zusammenhängenden Landmasse mit den höchsten Gebirgsstöcken der Welt.<sup>25</sup> Der Gegensatz dieses berauscheden Szenariums, das mit einem »unbeschreibliche[n] Glücksgefühl über die Weite der Welt«<sup>26</sup> einhergeht, zur gemäßigten Voralpenlandschaft des Ausseerlands, von deren Gipfeln Hofmannsthal nicht herabblicken will, ist offensichtlich.

In Hofmannsthals literarischem Werk findet sich jedoch auch das Beispiel einer Person, die in der Lage ist, im *Wachzustand* ein *reales*, riesenhaftes Panorama zu genießen.<sup>27</sup> Hier ist das Erlebnis räumlicher Weite durch Kontrastierung noch gesteigert, da ein enger Raum plötzlich geöffnet wird. Die Rede ist vom Romanfragment »Andreas« und

<sup>23</sup> Das Motiv der vertikalen Gliederung einer Landschaft oder eines Bauwerks in Terrassen, wobei sich das Subjekt auf der »obersten Terrasse« befindet (so wie die Kaiserin in der Erzählung »Die Frau ohne Schatten«, GW E, S. 342) oder aus der Höhe hinabsteigt (so wie in dem Gedicht »Ich gieng hernieder weite Bergesstiegen«, SW II Gedichte 2, S. 104), begegnet häufig bei Hofmannsthal. Vgl. hierzu auch Carlpeter Braegger: Die höchste Terrasse. Bau-Metaphorik und Architektur-Fiktion bei Hugo von Hofmannsthal. In: Ders. (Hg.): Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher. München 1982, S. 49–78.

<sup>24</sup> Vgl. auch jene bekannte Aufzeichnung von 1906: »Meinen Phantasiebildern wohnt, selbst höchst traumhaften, etwas Aneignendes an, ein Vor- oder Nachgefühl von Besitz, selbst wo es sich um Landschaft handelt.« (GW RA III, S. 473) Bisweilen ist das Machtgefühl, das sich im Traum einstellt, so stark, das man es dem Schlafenden von außen ansieht, vgl. in der nachgelassenen »Idylle: Schlafende«: »der eine: die Decke um seine Schultern ziehend wie einen Kriegsmantel, unter sich das Bette wie ein erobertes Land mit Abgründen Gefangen[en], eroberten Frauen und Heerden.« (SW II Gedichte 2, S. 130)

<sup>25</sup> In der Aufzeichnung des realen Traums, auf den die Traumerzählung zurückgeht, wird der Standort des Träumenden genauer lokalisiert: »Es war, in altäischer Hochebene, felsumrandeten riesigen Triften [...]« (GW RA III, S. 473).

<sup>26</sup> GW E, S. 162.

<sup>27</sup> Abgesehen von jener Gruppe aus Taubstummen, die auf einem Berggipfel »mit lebhaften Gebärden sich gegenseitig das Panorama zeigen, die Namen der Berge nennen und im Genuß der Gegend schwelgen«, wie es in einer Anekdote von 1908 heißt (GW RA III, S. 497).

der Szene, in der Andreas Ferschengelder vom kärntnerischen Finazzertal abfährt. Drei Tage hat er auf dem Hof verbracht, der in einem schmalen Hochtal gelegen ist. Die Enge der räumlichen Verhältnisse empfindet er zunächst als intim, die selbstverständliche Herzlichkeit, die ihm die Bauernfamilie entgegenbringt, macht ihm das Tal zu einem kleinen Paradies. Nach den verheerenden Geschehnissen der ersten Nacht jedoch, die das Vertrauen und die Sicherheit im Umgang zerstören und Andreas zudem seines Pferds berauben (und damit der Möglichkeit, sofort abzureisen), verwandelt sich die Geborgenheit in Beklemmung. Fortan ist Andreas (bzw. »Andres«, wie er in der Handschrift manchmal genannt wird) »wie einem Gefangenen«<sup>28</sup> zumute. Mit dem Empfinden innerer Spannung (»Andres fühlte ein Engerwerden um die Brust«)<sup>29</sup> verläßt er am Abend des dritten Tages den Hof und rollt geistesabwesend auf einem Fuhrwerk bergab,

[...] vor ihm war die Sonne und das erleuchtete weite Land, hinter ihm das enge Tal mit dem einsamen Gehöft, das schon im Schatten lag. Seine Augen sahen nach vorn aber mit einem leeren kurzen Blick, die Augen des Herzens schauten mit aller Macht nach rückwärts. Die Stimme des Fuhrmanns riß ihn aus sich, der mit der Peitsche nach oben zeigte, wo in der reinen Abendluft ein Adler kreiste. Nun wurde Andres erst gewahr, was vor seinen Augen lag. Die Straße hatte sich aus dem Bergthal herausgewunden und jäh nach links hingewandt: hier war ein mächtiges Thal aufgethan, tief unten wand sich ein Fluß, kein Bach mehr, dahin, darüber aber, jenseits, der mächtigste Stock des Gebirges, hinter dem, noch hoch oben, die Sonne unterging. Ungeheuere Schatten fielen in das Flußthal hinab, ganze Wälder in schwärzlichem Blau starrten an dem zerrissenen Fuß des Berges, verdunkelte Wasserfälle schossen in den Schluchten hernieder, oben war alles frei, kahl, kühn emporsteigend, jähe Halden Felswände, zuoberst der beschneite Gipfel, unsagbar leuchtend und rein.<sup>30</sup>

Das gesamte Repertoire heroischer Landschaftsdarstellung wird hier bemüht, um den Raum nach allen Seiten zu dehnen.<sup>31</sup> Ein ganzer Ge-

<sup>28</sup> SW XXX Roman, S. 68. Die Anmutung des Finazzertals schwankt also wie die des realen Ferleitentals je nach Disposition zwischen »bezaubernde[r] Bergainsamkeit« und »grünangestrichene[m] Gefängnis« (s.o., S. 239).

<sup>29</sup> Ebd., S. 74.

<sup>30</sup> Ebd., S. 75f.

<sup>31</sup> Typusbildend für diese Passage, in der der Bewegung des wahrnehmenden Subjekts durch eine enge Landschaft gefolgt wird, bis diese sich endlich zum Bergpanorama weitet, ist Schillers Hymnus »Der Spaziergang«, den Hofmannsthal erstmals (verdeckt) in seinem

birgsstock zeigt sich dem Betrachter in seiner Mächtigkeit, Wasserfälle stürzen nach »tief unten«, zugleich drängen die Lichtverhältnisse den Blick aber nach »hoch oben«, dorthin, wo es »unsagbar leuchtend und rein« ist. Wie reagiert Andreas auf diesen imposanten Anblick? Man könnte meinen, daß er den Reflex verspüren müßte, angesichts solcher Übermacht von außen in Deckung zu gehen, er, der allen möglichen Konfrontationen grundsätzlich ausweicht. Tatsächlich geschieht etwas anderes:

Andres war zumut wie noch nie in der Natur, ihm war als wäre dies mit einem Schlag aus ihm selber hervorgestiegen: diese Macht dies Empordrängen, diese Reinheit zu oberst.<sup>32</sup>

Andreas interpretiert den Außenraum kurzerhand als Innenraum, als ›Landschaft der Seele‹ und nimmt ihm so den Schrecken. Die Wucht, die von der Größe des Gebirgs panoramas ausgeht, das so plötzlich vor ihm steht, erscheint ihm als zwingende *innere* Dynamik, als mächtiges Aufrichten seines Selbst nach den vergangenen Tagen der Demütigung und des Versagens. Die drängende Kraft, die die eröffnete Landschaft als Affekt ausstrahlt und die auf das Entringen von Reinheit und Helligkeit hinzielt, geht auf Andreas über, er spürt den Affekt als befreienden Schub, es ist nun *seine* Kraft, *sein* Triumph über die Verhältnisse. Die Weite des Außenraums wird zur inneren Weite. Doch das ist noch nicht alles: Nachdem Andreas den Außenraum

d'Annunzio-Aufsatz von 1893 zitiert (GW RA I, S. 180: »Sonne Homers«). Im Mittelpunkt dieses Gedichts steht eine Ich-Figur, die »des Zimmers Gefängnis« entflieht und ein dunkles Waldstück durchschreitet; plötzlich bietet sich ihr folgender Anblick: »[...] Der geöffnete Wald gibt / Überraschend des Tags blendendem Glanz mich zurück. / Unabsehbar ergießt sich vor meinen Blicken die Ferne, / Und ein blaues Gebirg endigt im Dufte die Welt. / Tief an des Berges Fuß, der gählings unter mir abstürzt, / waltet des grünlichten Stroms fließender Spiegel vorbei. / Endlos unter mir seh ich den Äther, über mir endlos, / Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab, / Aber zwischen der ewigen Höh' und der ewigen Tiefe / Trägt ein geländerter Steig sicher den Wanderer dahin.« (Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Frankfurter Ausgabe. Bd. I: Gedichte, 1992, S. 35f.) Nur einen kurzen Augenblick steht Schillers Spaziergänger in der Gefahr, seinen Weg aus den Augen zu verlieren und sich der Weite des Raumes zu überlassen. Der Blick auf das Gelände ermöglicht ihm das Gefühl der Erhabenheit über die unregelmäßige Natur. Das Gedicht endet mit dem einheitsstiftenden Anblick eines Adlers: »[...] Im einsamen Luftraum / Hängt nur der Adler und knüpft an das Gewölke die Welt.« (Ebd., S. 41) Vgl. auch Hofmannsthals Aufzeichnung »Große Landschaft« von 1903 (GW RA III, S. 444).

<sup>32</sup> SW XXX Roman, S. 76.

glücklich zum Innenraum invertiert hat, wendet er den Blick von der realen Landschaft ab und konzentriert sich auf deren Abbild in seinem Inneren, über dessen Inventar er nun frei verfügen kann. Die reale Landschaft stellt im folgenden das Ausdrucksmaterial für eine tagträumerische Phantasie: Andreas übernimmt die Perspektive des Adlers, der hoch über allem in der Abendluft seine Kreise zieht und nach Beute späht, d.h. er blickt von oben auf das Gelände und kontrolliert alles, was sich dort zuträgt.<sup>33</sup> Schließlich stellt er noch Romana in die Szenerie hinein, die Tochter der Familie Finazzer, die für ihn real unerreichbar ist und über die er nun totale Verfügungsgewalt hat.<sup>34</sup> Angesichts solcher Machtfülle endet das Kapitel mit den Worten: »Eine unsagbare Sicherheit fiel ihn an: es war der glücklichste Augenblick seines Lebens.«<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Das bei Hofmannsthal so häufig begegnende Motiv des Vogels, der im Morgen- oder Abendlicht hoch oben seine Kreise zieht und von den ersten bzw. letzten Strahlen der Sonne beschienen wird, geht auf Goethes »Märchen« zurück. Dort heißt es: »Endlich erblickte sie [die Schlange, K.H.] hoch in den Lüften, mit purpurroten Federn, den Habicht, dessen Brust die letztern Strahlen der Sonne auffing. Sie schüttelte sich für Freuden über das gute Zeichen [...]«. (FA [wie Anm. 6], I. Abt., Bd. 9, 1992, S. 1102f. – Vgl. bei Hofmannsthal SW XXVIII Erzählungen 1, S. 113 und SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 84f.) Die Übernahme der Perspektive des Vogels bezieht Hofmannsthal einerseits aus Faust I (Vers 1070–1098), andererseits aus einer Stelle in den »Paradis artificiels« von Baudelaire, in der es um die Wirkungen des Haschischrauchens geht: »De même, l'oiseau qui plane au fond de l'azur représente d'abord l'immortelle envie de planer au-dessus des choses humaines; mais déjà vous êtes l'oiseau lui-même.« (Charles Baudelaire: *Petits Poèmes en prose, Les Paradis artificiels*. Nouvelle édition. Paris [1899], S. 189 [Œuvres complètes de Charles Baudelaire IV.] – In Hofmannsthal-Bibliothek im Freien Deutschen Hochstift). Vgl. bei Hofmannsthal z.B. SW XXVIII Erzählungen 1, S. 67.

<sup>34</sup> »Er hatte Romana überall – er konnte sie in sich [!] nehmen, wo er wollte.« (SW XXX Roman, S. 76)

<sup>35</sup> Ebd. – Die Resituierung einer solchen Epiphanie in den lebenspragmatischen Zusammenhang, dem sie entstammt, nimmt dem Erlebnis die Aura – zumindest im Fall von Andreas: Dessen Epiphanie erscheint so als kompensatorische Reinszenierung infantiler Omnipotenz angesichts einer vollständigen Überforderung durch die konkrete Lebenssituation. (Im Zusammenhang ganz ähnlicher Erfahrungen, die Sigismund in »Das Leben ein Traum« macht, spricht Hofmannsthal vom »Stadium der Megalomanie«, SW XV Dramen 13, S. 234.) Es kann an dieser Stelle weder von »blitzartige[r] Selbsterkenntnis« (Paul Hoffmann: *Symbolismus*. München 1987, S. 211) die Rede sein, noch von der »Schwelle, an der das aktive und selbstbewusste Leben endlich beginnt« (Waltraud Wiethölter: *Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk*. Tübingen 1990, S. 164). Vgl. weiterführend Dirk Niefanger: *Produk-*

## II Die Beschaffenheit der Luft

Nach Wassermanns Zeugnis wendet sich Hofmannsthal von einem realen Panoramaausblick schauernd ab und schließt zudem fröstelnd den Mantel – er zieht sich also in die schützende Enge seiner Kleidung und seines Leibes (auf zweiteres verweist das Frösteln) zurück, sobald er die ihn umgebende Weite als fremd und bedrohlich empfindet. Es ist dem Subjekt demnach grundsätzlich möglich, eine *Grenze* zur Welt der sichtbaren Dinge zu ziehen (so schwer dies im konkreten Fall auch sein mag)<sup>36</sup> und zwar aufgrund einer Besonderheit optischer Wahrnehmung: Zwischen dem Betrachter und dem betrachteten Objekt besteht immer ein Abstand, ein leerer Raum, der das Anschauen des Objekts erst ermöglicht und zugleich die Distanzierung vom Gesehenen erlaubt. Doch ist der Raum zwischen dem Betrachter und den sichtbaren Dingen nur *scheinbar*, d.h. vom Gesichtspunkt des Sehens aus leer, tatsächlich ist er angefüllt mit Luft. Die Luft ist überall, sie umhüllt den Körper vollständig, der Mensch spürt sie auf der Haut und spürt, wie sie in rhythmischer Folge in den Körper einströmt. Indem er ein- und ausatmet, steht er in einem beständigen Austausch zwischen Innen und Außen, einem Austausch, auf den er angewiesen ist und den er nur in begrenztem Maße willkürlich zu unterbrechen vermag. Die umgebende Luft, deren jeweilige Beschaffenheit vor allem von den klimatischen und meteorologischen Gegebenheiten abhängig ist, *muß* eingeatmet, d.h. in den Körper aufgenommen werden, so unangenehm sie auch sein mag. Aufgrund dieser fortwährenden Notwendigkeit ist die Atmung das grundlegende Modell für den Austausch von Innen und Außen überhaupt. »Grundlegend« heißt: Vermöge seiner Atmung erfährt das Subjekt allererst den Austausch zwischen Innen und Außen und damit zugleich, was Enge und Weite, das Eigene und das Fremde sind. Dies läßt sich deutlich einer Aufzeichnung Hofmannsthals vom 2. August 1895 über Goethes »Wilhelm Meister« entnehmen:

tiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne. Tübingen 1993, S. 227ff.

<sup>36</sup> Auch das wird in Wassermanns Aussage deutlich: daß es offenbar Fälle gibt, in denen visuelle Eindrücke in das leibliche Befinden eingreifen. Das Gebirgs Panorama stürzt auf Hofmannsthal ein wie ein Unwetter, so daß er Zuflucht in seinem Mantel suchen muß.

ein wunderbar elastisches Weltbild, eng-weit, wie aus und einathmen  
die Seele unendlich weitend, unendlich traulich  
die Welt entwirft der Seele und wird wieder in sie zurückgenommen<sup>37</sup>

Nach Hofmannsthal entwirft Goethe im »Wilhelm Meister« nicht etwa mehrere Bilder von der Welt, sondern nur eines, das allerdings »wunderbar elastisch« ist: Im Verlauf des Romans wird es in bestimmten Intervallen zusammengepreßt und wieder gedehnt, so daß das Bild zwar dasselbe bleibt, der Abbildungsmaßstab sich jedoch verändert. Interessant ist nun, daß Hofmannsthal dieses Alternieren von extremer Schwellung und extremer Schrumpfung ganz selbstverständlich mit der Tätigkeit des Ein- und Ausatmens vergleicht, die den Brustkorb abwechselnd erweitert und wieder verengt. »Wunderbar elastisch« ist also nicht nur das Bild der Welt, sondern auch der Brustkorb und nicht zuletzt die Seele des Lesers, die in Hofmannsthals Formulierung an die Stelle des Brustkorbs tritt. Je größer nun das durch die Lektüre des Textes evozierte Bild wird, desto mehr Raum beansprucht es in der Seele, bis sie schließlich – ebenso wie das Bild in ihr – »unendlich« groß ist. Ist dieser Endpunkt der Weitung erreicht, so setzt die entgegengesetzte Bewegung ein, das Bild der Welt verkleinert sich wieder und damit auch das Volumen der das Bild umgebenden Seele, bis diese endlich einen winzigen, »unendlich« intimen und vertrauten Raum bildet.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Houghton Library, Harvard University, H VB 18.12a.

<sup>38</sup> Die Vorstellung der die Welt atmenden Seele ist Hofmannsthals eigenwillige Umdeutung einer Formulierung in Goethes »Farbenlehre«. Dort heißt es: »Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind.« (Didaktischer Teil § 739, FA [wie Anm. 6], I. Abt., Bd. 23/I, 1991, S. 239. Besonders deutlich kommt die Quelle in einem Brief an Otokar Fischer vom 4. März 1918 zum Vorschein, in dem Hofmannsthal mit der Formulierung »Leben und Weben – Orient – Occident, Ausatmen und Einatmen« zugleich Goethes Anspielung auf Paulus' Areopag-Rede in der Apostelgeschichte übernimmt: HB 4 [1970], S. 273). Die Wendung, die Hofmannsthal der Formulierung Goethes gibt, zeigt die Distanz zwischen beiden Dichtern: Hofmannsthal interpretiert »das Ein- und Ausatmen der Welt« ganz selbstverständlich dergestalt, daß der Mensch die Welt atmet, also als Genitivus obiectivus, während in Goethes Konzeption die Welt selbst atmet (Genitivus subiectivus). Hofmannsthal nimmt die Vorstellung der die Welt atmenden Seele in abgewandelter Form immer wieder auf, so notiert er 1917 auf das hintere Vorsatzblatt des zweiten Bandes seiner Ausgabe der Werke Edgar Allan Poes (The Works, edited by John H. Ingram, 3 Bde., London 1899): »Der Zeitgeist im schönen Sinn ist ein Einathmen einer ganz frischen Luft – in welcher die

Der Leser des »Wilhelm Meister« erlebt im Vollzug der Lektüre Engung und Weitung, so wie der Reisende, der durch eine sich verändernde Landschaft fährt. Und offenbar scheint auch für den Leser das gleiche zu gelten wie für den Betrachter, daß Enge und Weite nicht immer dieselbe Bedeutung haben. Die Ambivalenz der Kategorien wird als semantischer Bruch sichtbar. Hofmannsthal schwankt, was in der extrem verengten Seele nun eigentlich stattfindet und gibt diesem Zustand im letzten Satz der Aufzeichnung ebenso plötzlich wie unscheinbar eine neue Deutung. Vor dem Bruch enthält die Seele ein winziges Bild der Welt, die deshalb als »unendlich traulich« erscheint. Die Enge löst ein Gefühl vollständiger Geborgenheit im Eigenen aus. Nun, im letzten Satz, verkleinert sich die Welt bzw. ihr Bild nicht mehr, sondern *entflieht* (im Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts: »entwird«) der Seele, so wie die Luft beim Ausatmen den Brustkorb verläßt. Der Raum der Seele ist damit vollständig entleert, bis die Welt wieder zurückkehrt. Der Zyklus von Intimität und prometheischer Weite weicht dem Zyklus von Leere und Erfüllung bzw. von (schmerzvollem) Verlust und (euphorisch begrüßter) Wiederkehr, der bereits aus dem »Gespräch über Gedichte« bekannt ist.

In einem stimmen die beiden Zyklen jedoch überein: Sie weiten und verengen die Seele in regelmäßigen Abständen. So wie der Brustkorb ist auch die Seele ein Raum mit variablem Volumen. Das Subjekt spürt diesen Raum und spürt, wie er sich vergrößert und verkleinert. Die seelischen Zustände sind nichts anderes als die zahllosen Gefühle, die das Spüren des sich verändernden Raumes auslöst: das Gefühl, innerlich von etwas erfüllt zu sein, sei es von etwas Fremdem oder von kosmischer Weite, das Gefühl des Verströmens ins Unendliche, das Gefühl der Öffnung und das des Verschließens, die Gefühle von Spannung und Schwellung, Schrumpfung und Einschnürung.

Hofmannsthal entwirft die Seele emphatisch als *res extensa* und das nicht in einem metaphorischen Sinn wie etwa Sigmund Freud, wenn er den »seelischen Apparat« in funktional definierte »Systeme« unter-

Ewigkeit vorbeieht.« (Hofmannsthal-Bibliothek im Freien Deutschen Hochstift). – Goethe selbst war bekanntlich bestrebt, möglichst alle dynamischen Prozesse auf die Urpolarität von »Systole« und »Diastole« (bzw. »Ausdehnen« und »Zusammenziehen«, »Konzentration« und »Expansion«) zurückzuführen. (Vgl. Klaus Huber: *Systole/Diastole*. In: Bernd Witte u.a. (Hg.): *Goethe-Handbuch*. Bd. 4/2. Stuttgart, Weimar 1998, S. 1034f.)

gliedert, deren Verhältnis zueinander in einem topischen Modell »psychischer Orte« *veranschaulicht* wird. Für Hofmannsthal sind die Gefühle tatsächlich räumliche Gegebenheiten und werden leiblich gespürt, wenn sie vom Subjekt Besitz ergreifen.<sup>39</sup> In seinem literarischen Werk wie auch in seinen Aufzeichnungen und Briefen finden sich an vielen Stellen präzise Beschreibungen leiblicher Erfahrungen, die die Räumlichkeit der Gefühle entfalten und damit den geistesgeschichtlich so bedeutsamen anthropologischen Dualismus unterlaufen, der den Menschen in einen ausgedehnten Körper und einen unausgedehnten Geist (dem die Seele zugeschlagen wird) zerlegt.<sup>40</sup> Für Hofmannsthal ist alle Erfahrung an den Ort des Leibes rückgebunden, die Zustände des Subjekts wurzeln samt und sonders im leiblichen Spüren, nicht etwa nur die ekstatischen, wie zumeist angenommen wird.<sup>41</sup> Ein Beispiel ist das Gedicht »Der Prophet« (1891), in dem systematisch eine Atmosphäre der Beklemmung entfaltet wird:

<sup>39</sup> Dieser Gedanke findet sich auch bei Hermann Schmitz, vgl. ders.: Räumlichkeit als Grundzug der Gefühle. In: *System der Philosophie*. Bd. 3/2: Der Gefühlsraum. Bonn 1969, S. 185ff. Schmitz' Konzeption eines »Gefühlsraums«, in dem sich die Gefühle als leiblich ergreifende Atmosphären ausdehnen, ist immer wieder kritisiert worden (vgl. neuerdings Jens Soentgen: *Die verdeckte Wirklichkeit. Einführung in die Neue Phänomenologie von Hermann Schmitz*. Bonn 1998, S. 104ff.). Die hier vorgetragenen Überlegungen halten an der Plausibilität dieser Konzeption fest und können sich hierbei m. E. auf Hofmannsthal stützen.

<sup>40</sup> Zumindest in der westlichen Philosophie besteht weitgehend Konsens darüber, daß die Seele keine Ausdehnung hat, vgl. z.B. die einschlägigen Bestimmungen bei Descartes (*Meditationes de prima philosophia*, 6. Meditation, 19. Block) und Kant (*Kritik der reinen Vernunft*, B 427). Im Kontrast zu dieser Tradition sei in diesem Zusammenhang nochmals an die Bestimmung der »Landschaften der Seele« im »Gespräch über Gedichte« erinnert: Sie sind »Landschaften, die sich ausdehnen im Raum und in der Zeit« (vgl. oben, S. 242). (Eine Aufstellung von expliziten Aussagen Hofmannsthals zum Verhältnis von Leib und Seele findet sich in Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993, S. 347ff.)

<sup>41</sup> Als Beleg dieser These wird gerne auf Lord Chandos verwiesen, der zuweilen aufgrund ganz unscheinbarer Ereignisse »von den Wurzeln der Haare bis ins Mark der Fersen« durchschauert wird (SW XXXI *Erfundene Gespräche und Briefe*, S. 52). Übersehen wird hierbei, daß das leibliche Spüren auch an den quälenden Phasen der »Schwere« und »Dumpfheit« (ebd.) beteiligt ist. Als Lord Chandos seine Tochter wegen einer Lüge rügen will, versagen ihm die Worte und zugleich verspürt er einen »heftigen Druck auf der Stirn« (ebd., S. 49). Vgl. weiterführend Bettina Rutsch: *Leiblichkeit der Sprache – Sprachlichkeit des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a.M. 1998, S. 60–89.

In einer Halle hat er mich empfangen  
 Die rätselhaft mich ängstet mit Gewalt  
 Von süßen Düften widerlich durchwallt.  
 Da hängen fremde Vögel, bunte Schlangen.  
 Das Thor fällt zu, des Lebens Laut verhallt  
 Der Seele Athmen hemmt ein dumpfes Bangen  
 Ein Zaubertrunk hält jeden Sinn befangen  
 Und alles flüchtet, hilflos, ohne Halt.  
 Er aber ist nicht wie er immer war,  
 Sein Auge bannt und fremd ist Stirn u[nd] Haar.  
 Von seinen Worten, den unscheinbar leisen  
 Geht eine Herrschaft aus und ein Verführen  
 Er macht die leere Luft beengend kreisen  
 Und er kann tödten, ohne zu berühren.<sup>42</sup>

Der befremdliche Ort, an dem die Begegnung mit dem Propheten stattfindet, »ängstet« das wahrnehmende Subjekt, ohne daß es wüßte, warum. Der Raum ist von »süßen Düften widerlich durchwallt«, von Gerüchen also, die an den Prozeß fortschreitender Fäulnis ebenso denken lassen wie an ein Gemisch aus billigem Parfüm und menschlichen Ausdünstungen.

Es kommt jedoch noch schlimmer: In der zweiten Strophe wird der Raum wie von Geisterhand hermetisch verschlossen, nun ist das Subjekt der widrigen Atmosphäre gänzlich ausgeliefert. Die Wirkung läßt nicht auf sich warten, der anschließende Vers lautet: »Der Seele Athmen hemmt ein dumpfes Bangen«. Bangen ist ein Zustand, in dem das Subjekt wahrnimmt, daß etwas Unbestimmtes in der Luft liegt, ein Gespinnst unklarer Andeutungen, das sich nicht identifizieren läßt, das aber ganz deutlich den Charakter der Bedrohung trägt. Wohin der Bangende sich auch wendet, von allen Seiten wird er rätselhaft bedrängt. Dieses Gefühl der Einengung, auf das das Wort Bangen auch wortgeschichtlich verweist (»bange« ist das nieder- und mitteldeutsche Adverb von »eng«), verdichtet sich im Brustraum, die bedrohliche Atmosphäre schnürt ihn ein, so daß die Atmung beeinträchtigt ist. Tatsächlich ist im zitierten Vers von einer solchen Hemmung des Atemvorgangs die Rede, jedoch ist das atmende Organ hier die *Seele*. Wie bereits in seiner Aufzeichnung zum »Wilhelm Meister« stellt

<sup>42</sup> SW II Gedichte 2, S. 61. Zum biographischen Kontext des Gedichts vgl. die Studie von Jens Rieckmann: Hugo von Hofmannsthal und Stefan George. Signifikanz einer »Episode« aus der Jahrhundertwende. Tübingen, Basel 1997, S. 34ff.

Hofmannsthal das Wort ›Seele‹ in einen fremden Zusammenhang, einen Zusammenhang, der einen konkreten leiblichen Vorgang evokiert. Auf diese Weise verschiebt sich die Bedeutung des Begriffs, genauer gesagt die Konzeption psychosomatischer Vorgänge, die ihm inhärent ist: Nun gibt es nicht mehr Augen, die ein befremdliches Ambiente sehen, Ohren, die das Zufallen des Tores vernehmen, Lungen, die sich mit schlechter Luft füllen sowie eine von der Außenwelt abgeschnittene, ortlose Seele, die sich all diese Sinnesdaten vorlegen läßt, prüft und sich dann beunruhigt. Der Weg ist kürzer: Die Seele atmet die Atmosphäre als eine Gesamtgestalt nur ansatzweise zu differenzierender Faktoren ein und wird von ihr affektiv ergriffen. Sie ist also nicht eine abgeschlossene, geistige Innenwelt und als solche Sitz einer privaten Subjektivität, sondern steht mit der Außenwelt in einem beständigen Austausch. Wenn ihr Atmen durch äußere Gegebenheiten behindert wird, droht sie zu ersticken. Damit verliert die Seele ihre bindende und zentrierende, d.h. ihre integrative Kraft;<sup>43</sup> sie zerbirst unter dem Druck der bedrohlichen Phänomene in einzelne Empfindungen. Die zentripetale Zudringlichkeit der Außenwelt zeitigt eine zentrifugale Wirkung: »Und alles flüchtet, hilflos, ohne Halt«, heißt es im letzten Vers derselben Strophe. Was aber die Ursache dieser Zersetzung ist, bleibt unklar.

Dies ändert sich in der dritten Strophe, in der sich das Gedicht der Beschreibung des Propheten selbst zuwendet. Nun schlägt die diffuse Bangigkeit in das Grauen um, das in der Erkenntnis liegt, tatsächlich in jeder Hinsicht böse manipuliert zu werden. Dem Subjekt wird

<sup>43</sup> Wenn bei Hofmannsthal von der ›Seele‹ die Rede ist, so nie im Sinne einer festen Instanz, über die das Subjekt kontinuierlich verfügt. Das Wort bezeichnet einen ephemeren Zustand, den Zustand nämlich, in dem das Subjekt sich als einheitlich, zentriert und einzigartig empfindet. Ex negativo geht dies noch aus der zitierten Stelle hervor, in der die Einheit verlorengeht und folgerichtig das Leben der Seele bedroht ist. Es ist genau darauf zu achten, in welchem Kontext Hofmannsthal Begriffe verwendet und wie deren konventionelle Bedeutung durch den Verwendungskontext modifiziert wird. Vgl. auch folgende Sentenz, die Hofmannsthal in das »Buch der Freude« aufgenommen hat und die auf eine Stelle in den »Hyperboräern« von Rudolf Pannwitz zurückgeht: »Die ganze Seele ist nie beisammen, außer in der Entzückung« (GW RA III, S. 255; vgl. SW XXV.1 Operndichtungen 3.1, S. 104).

deutlich, daß es der Prophet ist, der ihm – im wörtlichen und übertragenen Sinn – die Luft zum Atmen nimmt.<sup>44</sup>

Das Gedicht läßt ahnen, wie elementar Hofmannsthal das freie Durchatmen als Bedingung von Autonomie empfunden haben muß.<sup>45</sup> Unbeschwertes Atmen beglückt das Subjekt und eröffnet zudem unter bestimmten Bedingungen das Reich der Imagination. So läßt es sich zumindest dem Gedicht »Ein Traum von großer Magie« (1895) entnehmen, dessen zweite Strophe lautet:

Durch offene Glastüren ging die Luft.  
Ich schlief im Pavillon zu ebner Erde  
Und durch vier offene Türen ging die Luft<sup>46</sup>

Es sei dahingestellt, ob das hier entfaltete Szenario die Situation exponiert, in der sich der Schlafende real befindet, oder ob es sich bereits um eine erste Öffnung im Traum handelt, der in einer zweiten Öffnung die Erscheinung des großen Magiers folgen wird.<sup>47</sup> In jedem Fall ist die Angst vor etwas Fremdem vollständig getilgt: Das Subjekt schläft »zu ebner Erde« in einem Pavillon, mithin in einem Raum, der sich von mehreren Seiten einsehen läßt. Die Türen sind geöffnet, so daß die kühle Luft der Nacht ungehindert hindurchströmen kann. Das Erlebnis, ungeschützt in einem lichten, luftdurchströmten Raum zu liegen und zu atmen, ist so erregend und unerhört, daß es im dritten Vers nochmals benannt wird, eingeleitet von der Konjunktion »und«, die es als etwas Neues ankündigt. Neu ist aber einzig die Zahl der offenen Türen, es sind vier, so daß das Bild eines Pavillons evokiert wird, der nach allen vier Seiten hin geöffnet ist. Das Subjekt ist Durchgangsstation der vier Winde, die von weither kommen und ins

<sup>44</sup> Karl Schefold hingegen warnt angesichts dieser Stelle: »Es wäre töricht, eine solche dichterische Vision wörtlich zu nehmen.« (Ders.: Hugo von Hofmannsthals Bild von Stefan George. Visionen des Endes – Grundsteine neuer Kultur. Basel 1998, S. 67).

<sup>45</sup> Zur Bedeutung des Atmens vgl. die Notiz N 13 zum »Gespräch über Gedichte«, die den Titel »Ein Hauch aber ist so viel« trägt: »Das Athmen der Vorfrühlingsluft, wie gering ist das Schauen gegen das Athmen. So legt die brahmanische Geisteswelt dem Athmen entscheidende Bedeutung bei. Ein ganzer Zweig des Yoga bezieht sich auf das Athmen. Hier stehen wir wieder vor einer buchstäblichen Wahrheit, die doch nicht tief und weit genug symbolisch gefasst werden kann.« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 326).

<sup>46</sup> SW I Gedichte 1, S. 52.

<sup>47</sup> Vgl. hierzu Jürgen Sandhop: Die Seele und ihr Bild. Studien zum Frühwerk Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a.M. 1998, S. 105ff.

Unendliche gehen. Diese Situation löst die Erscheinung des Magiers und damit die Vision allumfassender Macht aus.<sup>48</sup>

Es ließen sich weitere Belege beibringen, um die enorme Bedeutung zu dokumentieren, die der Luft in Hofmannsthals Werk zukommen kann. Erinnerung sei an den Malteserritter Sacramozo im »Andreas«, dem neben zahlreichen Idiosynkrasien eine »[u]nsagbare Abhängigkeit von der Luftbeschaffenheit«<sup>49</sup> zugeschrieben wird. Diese Charakterisierung trifft auch auf Hofmannsthal selbst zu, der sich allerdings darum bemüht, jene »unsagbare Abhängigkeit« sagbar zu machen. Insbesondere für die künstlerische Produktivität hat die konkrete Luftbeschaffenheit an einem Ort einen hohen Stellenwert. Hofmannsthal nimmt für eine gewisse Zeit sogar eine optisch abstoßende Umgebung in Kauf, wenn nur die Luft seinen Wünschen entspricht. Am 18. Juli 1924 schreibt er an seine Frau aus der Schweiz:

Hinaus geh ich nicht gern. Ich kann so ein ödes Hochthal mit Tannen immer weniger leiden, je älter ich werde. Aber man muss ja nicht viel hinausgehen, die Luft kommt ja beim Fenster herein, und die Luft ist wirklich sehr gut u. macht mir auch einen klaren Kopf, da bin ich sehr froh. Vom Arbeiten kann man noch nicht reden, aber ich kann mich wenigstens mit meinen Sachen u. Plänen beschäftigen, kann wieder gut lesen, was ich viele Monate nicht gekonnt habe, und die 8 Stunden allein in meinem Zimmerl werden mir eher zu kurz als zu lang.<sup>50</sup>

Hofmannsthal hat sich in den Höhenkurort Lenzerheide zurückgezogen, in der Hoffnung, dort nach einer langen Phase der Stockung Außenbedingungen vorzufinden, unter denen er seine beiseite gelegten literarischen Pläne weiterzuführen vermag.<sup>51</sup> Er befindet sich in einer Art Vorbereitungsphase, in der er immerhin schon wieder liest und die angefangenen Arbeiten durchsieht.<sup>52</sup> Weitere Fortschritte erhofft er

<sup>48</sup> Offenbar vermag auch extreme Beengung der Atmung die Imagination in Gang zu setzen. Hofmannsthal notiert 1893 zu einem geplanten Prosagedicht über den Riesen Antaios, den »Herakles langsam in der Luft erdrückt«: »Gehirn wirft stossweise Bilder aus, ohne sein Zuthun« (SW XXIX Erzählungen 2, S. 231).

<sup>49</sup> Nachträglich notiert er jedoch am Rand. »nein!« (SW XXX Roman, S. 358)

<sup>50</sup> DLA Marbach a.N.

<sup>51</sup> »Andreas«, »Der Turm«, »Xenodoxus« und »Jemand«.

<sup>52</sup> Diese »Art von Vorzustand« beschreibt Hofmannsthal einige Tage später, am 30. Juli 1924, in einem Brief an Yella Baronin Oppenheimer (HJB 1, S. 129 und Hirsch, S. 481).

sich einzig von der Beschaffenheit der Luft am Ort, deshalb muß er auch nicht »viel hinausgehn, die Luft kommt ja beim Fenster herein«. Es genügt zu atmen und die Wirkung der Luft abzuwarten – schließlich dringt die Luft selbsttätig von außen nach innen, man muß sich nicht eigens darum bemühen. Fenster und Mund, Brustkorb und Seele werden sprachlich überblendet. Ein weiteres Mal wird Hofmannsthals Konzeption der Seele sichtbar: Der Innenraum wird von einem Medium des Außenraums erfüllt, ohne daß man etwas dafür tun müßte (bzw. ohne daß man dagegen etwas unternehmen könnte).<sup>53</sup>

Einatmen bedeutet für Hofmannsthal Inspiration, nicht nur im wörtlichen, sondern auch im übertragenen Sinn. Voraussetzung ist jedoch, daß die Luft eine bestimmte Zusammensetzung aufweist. Genaueres läßt sich einem Brief entnehmen, den Hofmannsthal am 5. August 1924, also gut zwei Wochen nach dem zitierten, wiederum an seine Frau schreibt. Er hat sich unterdessen in den einsamen Höhenkurort Bad Fusch begeben, mit dessen Luft er seit seiner Kindheit »die Vorstellung des magisch Belebenden«<sup>54</sup> verbindet. Und tatsächlich scheint die Situation günstig zu sein: »Die Luft ist sehr stark und besonders – obwohl ich aus einem um 400m höheren Ort [Lenzerheide, K.H.] komme – spüre ich ihre Kraft sehr [...].«<sup>55</sup> Die Luft ist nicht in Hinblick auf eine bestimmte Eigenschaft »besonders« (z.B. »besonders schwül«), sie ist vielmehr in *jeder* Hinsicht herausgehoben, einzigartig und unvergleichbar. Zudem ist sie »sehr stark«, ihre Einzigartigkeit ist nicht bedroht, sondern vermag sich nachdrücklich gegen alles andere durchzusetzen. Diese eigensinnige »Kraft« der Luft spürt Hofmannsthal, »sehr« sogar. Sie ist nicht gegen ihn gerichtet, im Gegenteil: Indem Hofmannsthal die Luft inhaliert, wachsen in ihm

<sup>53</sup> Generell läßt sich sagen, daß Hofmannsthal sehr häufig, wenn er über Innen und Außen spricht, in nuce ein Modell der Seele entwirft. Hier haben auch seine Architekturphantasien ihren Ort, namentlich die Beschreibung der Villa Rotonda in »Sommerreise«, die in einem gewissen Sinn dem Pavillon im »Traum von großer Magie« ähnelt und die er als ein dreidimensionales Modell künstlerischen Handelns entwirft, das mit dem hier entwickelten weitgehend deckungsgleich ist. Vgl. hierzu Carlpeter Braegger: Palladio und der Kaiser von China. Die »Rotonda« im Hermetismus der Jahrhundertwende. In: Fünf Punkte in der Architekturgeschichte. Festschrift für Adolf Max Vogt. Hg. von Katharina Medici-Mall. Basel, Boston, Stuttgart 1985, S. 10–33.

<sup>54</sup> Brief an Rudolf Pannwitz vom 15. März 1919 (BW Pannwitz, S. 367).

<sup>55</sup> DLA Marbach a.N.

Kraft und Souveränität.<sup>56</sup> Er muß nur abwarten, irgendwann wird die künstlerische Produktion selbsttätig einsetzen, wie er es in der Vergangenheit gerade in Bad Fusch immer wieder erlebt hat. So schreibt er am 4. August 1904 an Christiane Gräfin Thun-Salm:

Ich hatte dann eine schlechte Zeit, vielleicht physisch, und dann wieder, in einem Nest, Fusch, das 1200 Meter hoch ist und unglaublich gute Luft hat, eine Zeit solcher Gehobenheit, dass die tragischen Vorgänge wie Wildbäche aus allen Klüften vorsprangen, wie grosse prachtvolle Wolken lautlos heraufgeschwommen kamen [...].<sup>57</sup>

Doch kommt es diesmal anders, die Hoffnung auf eine produktive Phase wird bereits wenige Tage später zerstört: Das Wetter schlägt um, es regnet in Strömen und »schwerer feuchtwarmer Nebel«<sup>58</sup> durchzieht die Gegend. Hofmannsthal verläßt entnervt das »enge grüne Hochtal, mit den herantretenden Bergwänden«<sup>59</sup> und reist nach Aussee weiter. Sein Bestreben, die Reiseroute nach den jeweils besten Luftverhältnissen einzurichten und die Produktivität auf diese Weise verfügbar zu machen, ist ein weiteres Mal konterkariert worden. Es ist eben unmöglich, zuverlässig vorherzusagen, wie sich das Wetter an einem bestimmten Ort entwickeln wird.

Um die Kontingenz der Luftverhältnisse zumindest sprachlich kontrollieren zu können, bemüht sich Hofmannsthal von frühester Jugend an um ein Vokabular der Beschreibung atmosphärischer Veränderungen. Vor allem im Briefwechsel mit seinen Eltern und seiner Frau werden die vielfältigen Wirkungen der Wetterlage auf die Gemütslage

<sup>56</sup> »Starke« Luft und damit Inspiration sind für Hofmannsthal generell in größerer Höhe zu finden. In einem Brief an Richard Strauss aus der Entstehungszeit der »Josephslegende« weist Hofmannsthal den Komponisten an, er solle die Melodie für die Figur des Joseph »in der reinsten Region« seines Gehirns suchen, »dort, wo Aufschwung, reine, klare Gletscherluft, Höhe, unbedingte scharfe geistige Freiheit zu finden ist«. Und weiter: »Sein [Josephs, K.H.] Gottsuchen, in wilden Schwüngen nach Aufwärts, ist nichts anderes als ein wildes Springen nach der hochhängenden Frucht der Inspiration. Auf Bergeshöhen, in klarer funkelnder Einsamkeit ist er gewohnt, sich durch ein Noch-höher! Noch-höher! in einer einsamen reinen Orgie emporzuwerfen und aus einer unerreichbaren Klarheit *ober ihm* [...] einen Fetzen des Himmels herabzureißen, in sich hineinzureißen, – diesen flüchtigen, höchsten Zustand, diese Trance nennt er Gott [...]« (Brief vom 13. September 1912, BW Strauss [1978], S. 199).

<sup>57</sup> BW Thun-Salm, S. 113.

<sup>58</sup> An Gerty von Hofmannsthal am 10. August 1924 (DLA Marbach a.N.).

<sup>59</sup> Rückblickend an Carl J. Burckhardt am 24. August 1924 (BW Burckhardt, S. 145).

namhaft gemacht, wobei generelle Vorlieben und Abneigungen sichtbar werden: So darf die Luft z.B. nicht ›trocken‹ sein, aber auch nicht ›schwül‹, ›dunstig‹, ›neblig‹ oder ›feucht‹, wohl aber ›durchfeuchtet‹ und ›erfrischt‹ aufgrund eines kurzen Gewitters; ganz schlimm sind – je nach Aufenthaltsort – ›Föhn‹, ›Sirocco‹ und ›Bora‹, angenehm hingegen ist ein ›rauhher Passhöhenwind‹,<sup>60</sup> wie er in jenem Sommer 1924 in Lenzerheide herrscht. Weiterhin ist die Lufttemperatur von Bedeutung, besser gesagt die Lufttemperaturen: Hofmannsthal unterscheidet die Temperatur der Luft im Schatten – die er ›Grundluft‹ nennt – von der Luft in der Sonne. Ein günstiges Verhältnis dieser beiden Temperaturen, also eine Kopplung aus belebender Frische und wohltuender Wärme, findet Hofmannsthal im Sommer im Hochgebirge und in den Übergangszeiten in Venedig vor.<sup>61</sup>

Mit der Luft in Venedig scheint es ohnehin eine ganz eigene Bewandnis zu haben. Am 5. Oktober 1899 schreibt er von dort an die Eltern:

Das Wetter ist unberufen fortgesetzt sommerlich und es giebt nichts angenehmeres als nach der Arbeit mit dem Dampfschiff oder der Gondel etwas in dieser wunderbar glänzenden Wasserluft herumzuschwimmen.<sup>62</sup>

Die Luft in Venedig hat einen besonderen Charakter, den Hofmannsthal mit dem Begriff »Wasserluft«<sup>63</sup> faßt. Sie weist eine Stoff-

<sup>60</sup> Vgl. den Brief an seine Frau Gerty vom 18. Juli 1924 aus Lenzerheide: »Das Wetter ist nach einem sehr schwülheißem Tag (vorgestern) jetzt wechselnd geworden, und [es] geht den ganzen Tag ein solcher rauher Passhöhenwind, den ich sehr gern habe.« (DLA Marbach a.N.)

<sup>61</sup> Am 18. Juli 1919 schreibt Hofmannsthal an seine Frau aus Ferleiten am Großglockner: »[...] es geht sich so gut durch die sonnenheiße und doch kühle Luft« und am 30. Oktober 1902 aus Venedig an die Eltern: »Hier schönes klares Wetter bei frischer Grundluft.« (Beides DLA Marbach a.N.)

<sup>62</sup> Abschrift DLA Marbach a.N.

<sup>63</sup> ›Wasserluft‹ ist keine Prägung Hofmannsthals. So umfächelt etwa abendliche, »kühle Wasserluft« Eichendorffs Taugenichts, als dieser gegen Ende der Novelle donauabwärts in Richtung Wien gleitet (Joseph von Eichendorff: Werke. Hg. von Ansgar Hillach. 3. Aufl. München 1996. Bd. 2, S. 638). Jedoch zeigen die Belege, daß das Wort in der Tradition als Terminus technicus eingesetzt wird, um die spezifische Qualität der Luft über Gewässern zu bezeichnen. Hofmannsthal hingegen nimmt den Ausdruck wörtlich, es geht um eine Luft, deren phänomenaler Charakter zu dem des Wassers tendiert, so daß es möglich ist, in ihr »herumzuschwimmen«. Hofmannsthal meint also das Phänomen selbst, während in der Tradition die auslösende Ursache bezeichnet wird. Ähnliches gilt für den Begriff der

lichkeit auf, die der des Wassers zuneigt, eine Viskosität, die den Körper kühl und sanft umschmeichelt. Zugleich strömt die ›Wasserluft‹ in den Körper ein, man atmet bzw. trinkt sie. Wenn Hofmannsthal nach getaner Arbeit ein Dampfschiff oder eine Gondel besteigt und ziellos im Netz der Kanäle umherfährt, hat er den Eindruck, in der ›Wasserluft herumzuschwimmen«. In dieser Formulierung ist die Wasseroberfläche als Grenze aufgehoben, die Unterschiedlichkeit der Elemente (bzw. der Aggregatzustände) verschwimmt. Entsprechend ist die Bewegung durch die ›Wasserluft‹ eine Mischung aus Gleitflug, Schwimmen und Tauchen.<sup>64</sup> Befreit von der Last der Arbeit und erlöst von der Schwere und Enge des Leibes, erlebt Hofmannsthal einen glückhaften Zustand, in dem innere Dumpfheit und Anspannung ebenso suspendiert sind wie die Versagensangst und die Schuldgefühle, die ihn sonst so häufig quälen.

In der zitierten Passage weist Hofmannsthal der Luft auch optische Eigenschaften zu, er spricht von der »wunderbar glänzenden Wasserluft«. Die eigentümliche Beschaffenheit der Luft Venedigs läßt sich also sowohl fühlen als auch betrachten. Ferner steuert sie das spezifische Aussehen der Dinge. Diesen medialen Charakter hebt Hofmannsthal am 31. Oktober 1902 in einem Brief an die Eltern hervor. Er ist erst am Tag zuvor in Venedig eingetroffen, in der Hoffnung, »bald wieder arbeiten zu können«. <sup>65</sup> Am nächsten Morgen bietet sich ihm folgender Anblick:

›Feuerluft: Traditionell zielt er auf das Faktum erhitzter Luft und deren Herstellung (vgl. Faust I, Vers 2069), bei Hofmannsthal hingegen hat das Phänomen Vorrang, so z.B. an einer Stelle im »Andreas«, an der es um Übergängigkeit der Elemente im euphorischen Augenblick geht: »[...] das Schönste waren Romanas Lippen, durchsichtig wie pures Blut und ihre eifrigen arglosen Reden kamen dazwischen heraus wie eine Feuerluft in der ihre Seele glänzend hervorschlug [...]« (SW XXX Roman, S. 58). Der optische Eindruck der ›Feuerluft‹ ist wiederum dem von bewegtem Wasser äquivalent: »Feuerluft, innen mitten zwischen brennenden Scheitern, sieht aus wie kristallklares, in sich bewegtes Wasser«, heißt es in einem Aphorismus von 1925 (GW RA III, S. 580).

<sup>64</sup> Baden und Schwimmen werden erst um die Jahrhundertwende allgemein üblich. Die enorme Bedeutung für die Erfahrung des Leibes läßt sich an Hofmannsthal exemplarisch studieren, schon die Titel des geplanten Prosagedichts »Badeglück« (SW XXIX Erzählungen 2, S. 397) und der Aufzeichnung »Behagen im Bad« (GW RA III, S. 366) geben hierüber Aufschluß. Vgl. ferner den Beginn des »Kleinen Welttheaters« (SW III Dramen 1, S. 133) sowie die Aufzeichnung GW RA III, S. 406.

<sup>65</sup> Brief an die Eltern vom 30. Oktober 1902 (DLA Marbach a.N.).

Alles schwimmt in Licht und kühler, bewegter glitzernder Luft. Das ist doch die schönste Stadt auf der Welt; man spürt ihren Zauber immer stärker und es ist ein Glück, daß wir das so nahe von Wien haben. Unter diesen Umständen werde ich gar nicht abschreiben, sondern gleich weiter-schreiben.<sup>66</sup>

Wieder zeigt die Luft Venedigs sinnliche Qualitäten: Sie ist kühl, sie bewegt sich und sie glitzert. Aufgrund der eigentümlichen Luftbe-schaffenheit »schwimmt« die ganze sichtbare Welt, sie erscheint wie eine Fata Morgana bei niedrigen Temperaturen. Die Konturen der Dinge verfließen, ihre harte Gegenständlichkeit ist aufgehoben, ihre Gegenwart seltsam vergeistigt. Die ganze Umgebung erscheint wie ein ergreifendes Traumgebilde, zart und suggestiv zugleich. Hofmannsthal spürt, wie in ihm der »Zauber« wächst. »Unter diesen Umstän-den« muß er sich nicht erst lange an den neuen Ort gewöhnen und die Wartezeit mit Abschreiben überbrücken. Er kann direkt am Ma-nuskript des »Geretteten Venedig« weiterarbeiten, das er zwei Wo-chen zuvor in Rom mit großer Energie begonnen hat. Das Fließen der Farben und Konturen induziert das Fließen der Formulierungen im Schreibstrom.<sup>67</sup>

### III Die Lichtverhältnisse

Im ersten Abschnitt wurde eine Passage aus Hofmannsthals »Andre-as« zitiert, an der sich ablesen ließ, in welchem Maß die Morphologie einer konkreten Landschaft zuweilen in die Befindlichkeit des Subjekts einzugreifen vermag. Das leuchtende Gebirgspanorama, das sich schlagartig vor Andreas eröffnet, ist offenbar mehr als eine anthropo-morphisierende Verlängerung des geschichtlichen Subjekts in die na-türliche Umwelt hinein: Weder projiziert Andreas seine eigene Befind-lichkeit in die Umgebung, des Sinnes, daß er vor sich zu haben glaubt, was sich doch eigentlich in seinem Inneren zuträgt, noch ist die Be-schreibung der Landschaft ein darstellungsstrategischer Kunstgriff des Autors, d.h. eine stimmungsvolle Kulisse, in der er das Seelenleben seines Protagonisten nach außen stülpt, um es auf diese Weise für den

<sup>66</sup> B II, S. 97.

<sup>67</sup> Bereits am 18. Oktober berichtet Hofmannsthal den Eltern aus Rom, die Arbeit gehe »so leicht und fließend [...] wie seit Jahren nicht« (SW IV Dramen 2, S. 242).

Leser anschaulich zu machen.<sup>68</sup> Das vom Abendlicht erleuchtete Panorama ist vielmehr eine eigensinnige Ausdrucksgestalt, in die Andreas unverhofft hineingerät, die er als kontingent erfährt und die bewirkt, daß er nach Tagen der Anspannung und Verstörtheit in einen Zustand höchster Euphorie gelangt.<sup>69</sup>

Bevor Andreas diesen Augenblick des lustvollen Aufgehens in der Weite zu erleben vermag, ist er gezwungen, zwei Tage im engen Finazzertal zuzubringen und auf seine Abfahrt zu warten. Am ersten Tag irrt er, gequält von Selbstanklagen, rastlos umher. Seine Verzweiflung wird durch das triste Wetter noch gesteigert. So vergehen der Vormittag:

Die Wolken hingen regungslos ins Thal herein, alles war trüb und schwer, öd wie am Ende der Welt. Er [d.i. Andreas] wußte nicht wohin gehen, setzte sich auf einen Stoß geschichteter Balken, die da lagen. Er wollte sich ein anderes Wetter denken. Ihm war, als könne dies Tal hier nur so aussehen. Und doch war ich gestern hier so glücklich! dachte er.<sup>70</sup>

und der Nachmittag:

Es war ein trüber stiller Nachmittag. Andres hätte was gegeben für einen einzigen Windstoß. Aus dem Nebel hatten sich große und kleine Wolken geballt, sie hingen da regungslos, wie von Ewigkeit zu Ewigkeit.<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Des weiteren ist die Landschaftsbeschreibung kein rezeptionsorientierter Kunstgriff, mittels dessen der Leser in eine gesteigerte Gemütsverfassung versetzt werden soll, in der ihm die Situation des Protagonisten nahegeht. Vgl. zu diesem Konzept literarischer Landschaftsbeschreibung Theodor Fontanes Aufsatz über Willibald Alexis von 1872: »Die Landschaftsschilderung hat nur noch Wert, wenn sie als künstlerische Folie für einen Stein auftritt, der dadurch doppelt leuchtend wird, wenn sie den Zweck verfolgt, Stimmungen vorzubereiten oder zu steigern. Das Muster auch hierfür ist Shakespeare; das gewaltig Unerhörte, das geschieht, ist immer von verwandten Erscheinungen draußen in der Natur begleitet.« (Theodor Fontane: Aufsätze und Aufzeichnungen. Sämtliche Werke, 3. Abt, 1. Bd., München 1969, S. 456.)

<sup>69</sup> Die Möglichkeit, daß die natürlichen Gegebenheiten den Handlungsverlauf fiktiver Texte mitzubestimmen vermögen, wird in der Literatur zum Thema nicht systematisch berücksichtigt, obgleich das Motiv der Kontingenzerfahrung seit den wegweisenden Studien von Ernst Nef (Der Zufall in der Erzählkunst. Bern und München 1970) und Erich Köhler (Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit. München 1973) zunehmend auf Interesse stößt, vgl. Gerhart von Graevenitz und Odo Marquard (Hg.): Kontingenz. München 1998 (Poetik und Hermeneutik XVII).

<sup>70</sup> SW XXX Roman, S. 68.

<sup>71</sup> Ebd., S. 70.

und der Abend:

Der Abend war eingefallen, ohne einen Streifen Rot am Himmel, ohne irgend ein Zeichen, in dem die Schönheit der wechselnden Tageszeit sich auswirkt. An den hängenden Wolken trat ein ödes schwärzliches Dunkel hervor und es fing aus der Nebelluft still auf den Daliegenden zu regnen an. Ihn fror, er hob sich auf und gieng hinab.<sup>72</sup>

Es ist bemerkenswert, wie stark sich die drei Beschreibungen ähneln. Zu allen Zeiten des Tags wird der Himmel von einer opaken Wolkendecke beherrscht. Unverrückbar behalten die Wolken ihre Position, sie ›ziehen‹ nicht vorüber (wie am folgenden Nachmittag, wenn Andreas in Richtung Venedig aufbricht),<sup>73</sup> sie ›schweben‹ auch nicht (wie in den ersten Versen von »Der Tor und der Tod«)<sup>74</sup> oder ›steigen‹ gar (wie zu Beginn der »Reitergeschichte«),<sup>75</sup> sondern ›hängen‹ wie schwere Säcke<sup>76</sup> vom Himmel herab und verschließen das enge Tal nach oben hin. Hier zu entkommen ist unmöglich, die regungslos hängenden Wolken lassen die Vorstellung eines Auswegs gar nicht erst aufkommen. Doch gelangt auch nichts von außen herein, kein »einzig[r] Windstoß« und vor allem keine direkte Sonne. Die ganze Umgebung ist in ein diffuses Licht getaucht, das den Dingen den Schatten, die Schärfe der Kontur, die Farbigkeit und den Glanz nimmt. Die Charakteristik des landschaftlichen Inventars ist nivelliert, die Tiefe des Raums weitgehend aufgehoben, alles erscheint gleichermaßen trüb und grau. Andreas schlägt eine aufdringliche Leere entgegen, verzweifelt geht er umher, ohne etwas zu finden, was ihm Halt und Orientierung geben und so seine Erregung für einige Zeit binden

<sup>72</sup> Ebd., S. 72.

<sup>73</sup> »Ein frischer Wind blies zum Thal herein schöne große Wolken zogen querüber und gegens Land war es leuchtend hell.« (Ebd., S. 74)

<sup>74</sup> Claudios Eingangsmonolog beginnt mit den Worten: »Die letzten Berge liegen nun im Glanz, / In feuchten Schmelz durchsonnter Luft gewandet. / Es schwebt ein Alabasterwolkenkranz / Zuhöchst, mit grauen Schatten, goldumrandet: / So malen Meister von den frühen Tagen / Die Wolken, welche die Madonna tragen.« (SW III Dramen 1, S. 63).

<sup>75</sup> »[...] von den Gipfeln der fernen Berge stiegen Morgenwolken wie stille Rauchwolken gegen den leuchtenden Himmel« (SW XXVIII Erzählungen 1, S. 39). Vgl. zu diesem Themenkreis Eberhard Lämmert: Kleine literarische Wolkenlehre. In: Wolken – Malerei – Klima in Geschichte und Gegenwart. Hg. von Werner Wehry und Franz J. Ossing. Berlin 1997, S. 9–24.

<sup>76</sup> »[...] die Wolken hängen da wie Säcke«, heißt es einige Seiten zuvor, als Andreas noch mit seinem Diener in Kärnten unterwegs ist (SW XXX Roman, S. 52).

könnte. Die Situation ist um so schlimmer, als noch am Abend zuvor am selben Ort alles seine Eigenheit, seine Schönheit und seine Bedeutung hatte, an jenem Abend, an dem der Himmel »eine durchdringende Helligkeit und Reinheit« ausstrahlte und »alles in Bewegung« war, »der Tümpel mit den aufgeregten Enten wie sprühendes Feuer und Gold, der Epheu drüben an der Mauer der Capelle wie Smaragd, aus dem glitt ein Zaunschlüpfer oder Rothkehlchen hervor überschlug sich mit einem süßen Laut in der webenden Luft, der Hahn und die Henne glänzten wie indische Vögel [...]«. <sup>77</sup> An jenem Abend war noch Romana an seiner Seite, die Tochter des Hauses, die er gerade erst kennengelernt hatte und mit der ihn sogleich eine innige Beziehung verband. Die Atmosphäre des folgenden Regentags schließt in verhängnisvoller Weise an die veränderte Situation an, in der sich Andreas am nächsten Morgen vorfindet: In der Nacht hat sein Diener die Magd mißhandelt, deren Zimmer in Brand gesteckt und ist mit dem Pferd und der halben Barschaft seines Herrn geflohen. Romana läßt sich nun nicht mehr blicken und Andreas sieht seine Hoffnungen zunichte gemacht. Von einem Tag auf den anderen sind ihm das Liebesobjekt und das Ziel seiner Handlungen entzogen und damit zugleich die Vision eines stabilen Selbstbildes zerstört. Schon deshalb muß ihm der Ort, der ihm in kürzester Zeit zur Heimat geworden war, nun, da er auf seine Abfahrt wartet, »unerträglich« sein. <sup>78</sup> Die Wetterlage symbolisiert diese Entfremdung nicht, sondern steigert sie. <sup>79</sup>

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 58.

<sup>78</sup> Ebd., S. 71.

<sup>79</sup> Die nicht nur wetterfühligen Menschen vertraute Erfahrung, daß meteorologische Ereignisse in den Gemütshaushalt einzugreifen vermögen (vgl. grundlegend Hermann Trenkle: *Klima und Krankheit*. Darmstadt 1992, S. 52–68) findet in der literaturwissenschaftlichen Behandlung der Wetterthematik bis heute keinen Niederschlag. Dichter scheinen grundsätzlich nicht über die Weise zu sprechen, in der das fühlende Subjekt die natürlichen Phänomene erfährt. Das mag für das 19. Jahrhundert plausibel sein. So zeigt Thomas Kullmann (*Vermenschlichte Natur*. Tübingen 1995) in seiner Studie über die »Bedeutung von Landschaft und Wetter im englischen Roman von Ann Radcliffe bis Thomas Hardy« (so der Untertitel), daß in den von ihm untersuchten Texten die natürlichen Gegebenheiten ausschließlich dazu dienen, Bewegungen im Bereich des Zwischenmenschlichen zu veranschaulichen. Die Natur wird als Zeichensystem für die emotionale Befindlichkeit eingesetzt, zu einem Zeitpunkt, da »die Naturphänomene von sich aus nichts mehr bedeuten« (Kullmann, S. 473). Daß die Anthropomorphisierung natürlicher Zusammenhänge

Wäre es möglich, so würde Andreas »sich ein anderes Wetter denken«, d.h. die zudringliche Atmosphäre durch Autosuggestion zu überspielen versuchen. Doch vermag die Vorstellungskraft gegen die Macht der Wetters, der die gesamte Umgebung unterschiedslos unterworfen ist, nichts auszurichten: »alles war trüb und schwer, öd wie am Ende der Welt«. Dieses »Ende der Welt« ist einerseits räumlich zu verstehen, als wüste Gegend jenseits von Zivilisation und Kultur, in der nichts Differenziertes, nichts Geordnetes mehr zu erwarten ist. Zugleich ist es das zeitliche Ende der Welt, ein Zustand, in dem alle Veränderung stillgestellt ist. In dieser zweiten Bedeutungsdimension liegt das eigentlich Verstörende der Wetterlage, der sich Andreas ausgeliefert sieht. Sie evoziert offensichtlich einen Endzustand, eine Situation, die keine Entwicklung, mithin keine Hoffnung kennt. Die Wolken hängen am Himmel, als ob sie immer schon dort gehangen hätten und immer dort hängen werden: »wie von Ewigkeit zu Ewigkeit«. <sup>80</sup> Zudem ist die Anmutung, die Zeit sei stehen geblieben und eine böse Ewigkeit habe Einzug gehalten, nicht auf einen Augenblick beschränkt. Der Fortgang des Tages scheint tatsächlich unterbrochen zu sein. Zu allen Zeiten zeigt sich dasselbe, nivellierende Grau, die »Zeichen«, in denen »die Schönheit der wechselnden Tageszeit sich auswirkt«, <sup>81</sup> sind vollständig getilgt.

sich gut dazu eignet, die Manipulation des Lesers in ideologischer Absicht zu betreiben, indem sie gesellschaftlich Gewordenes naturalisiert und damit der Kritik entzieht, hat F.[riedrich] C.[hristian] Delius in seiner vielbeachteten Dissertation »Der Held und sein Wetter« (München 1971) für den Roman des bürgerlichen Realismus nachgewiesen. Im 20. Jahrhundert, darin kommen die beiden Autoren überein, wirken »die Mittel des Weterereinsatzes an vielsagenden Stellen [...] verbraucht« (Delius, S. 101) bzw. »abgedroschen« (Kullmann, S. 465) und sind deshalb nur noch in der Unterhaltungsliteratur zu finden. Avancierte Autoren, so heißt es, vermeiden das Thema oder ironisieren es, man denke nur an den Anfang von Musils »Mann ohne Eigenschaften« (oder an die späten Romane Wilhelm Raabes, vgl. Eckhardt Meyer-Krentler: Homerisches und wirkliches Blau. Wilhelm Raabe und sein Wetter. In: Jb. d. Raabe-Gesellschaft 1986, S. 50–82.). Der vorliegende Aufsatz möchte auch den Nachweis erbringen, daß es zumindest für das 20. Jahrhundert noch eine dritte Möglichkeit gibt: die Hinwendung zu den natürlichen Phänomenen selbst.

<sup>80</sup> Vgl. z.B. Off. 14,11 nach der Übersetzung Luthers: »Der Rauch ihrer Qual wird aufsteigen von Ewigkeit zu Ewigkeit«.

<sup>81</sup> Es ist bemerkenswert, daß die »Schönheit der wechselnden Tageszeit« nicht im Wechsel der Lichtverhältnisse besteht, sondern sich nur in diesen zeichenhaft auswirkt. Die zyklische Wiederkehr ist in sich selbst schön, auch wenn sich diese Schönheit nicht immer zeigt bzw. nicht wahrgenommen wird.

Abermals wird die Bedeutung zyklischer Wiederholung sichtbar, die bereits im Zusammenhang mit der Atmung zum Vorschein kam. Der Kreislauf wiederkehrender Ereignisse, in dem jeder Phase ihre spezifische Gestalt, Funktion und Bedeutung zukommt, steht hier wie dort für die Offenheit der Zukunft und die Möglichkeit selbstbestimmten Handelns sowie, davon wird noch die Rede sein, für Inspiration. Die Zyklizität der natürlichen Vorgänge ist also *mehr* als die beständige Wiederkehr eines immer Gleichen;<sup>82</sup> sie setzt eine Dynamik in Gang und ist damit gleichsam das Schwungrad, das dem Subjekt den Antrieb auf seinem Lebensweg gibt. Das Subjekt erfährt den Rhythmus des Wechsels als Ineinander von Vertrautem und Neuem, Erwartetem und Unerwartetem. Zugleich greift der Rhythmus in die Ökonomie des Leibes ein, d.h. er wird als Wechsel von Engung und Weitung, Spannung und Entspannung usf. spürbar.

Die sich überlagernden Rhythmen der Kreisläufe (der Kreislauf der Atmung und der Wechsel von Tag und Nacht, von den Jahreszeiten wird noch die Rede sein) nehmen an der Modellierung der Befindlichkeit teil.<sup>83</sup> Zuweilen hat das Subjekt die Ruhe und Ausgeglichenheit, sich dieser Erfahrung ganz zu überlassen und der Bewegung der Zyklen nachzuspüren. Erinnert sei an das Glück des freien Durchatmens in »Ein Traum von großer Magie«. Ferner sei auf die folgende Passage aus dem 13. Buch von »Dichtung und Wahrheit« verwiesen, die Hofmannsthal in das »Buch der Freunde« aufnahm:

<sup>82</sup> Die Wiederholung als identisches Simulacrum, so wie sie in der Routine spürbar wird, empfindet Hofmannsthal als beklemmend, die Belege hierfür sind zahlreich. Wie Lury im Fragment der Posse »Das Cafehaus oder Der Doppeltgänger« kann er »die Wiederholung des Gewohnten nicht aushalten« (SW XXII Dramen 20, S. 95) – »die Wiederholung«, heißt es an anderer Stelle, »entwertet, verödet« (GW RA III, S. 415). In diesen Zusammenhang gehört auch Hofmannsthals Begriff des »Mechanischen«, den er eindrucksvoll in einem Brief an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 3. Juli 1920 entfaltet: »Ich bringe nichts vor mich, kaum einen Gedanken, kaum einen Brief, das Mechanische nimmt abscheuliche Dimensionen an für mich, wie ein Hund der im Novembernebel gespenstisch auf einen zukommt und groß aussieht wie ein Pferd« (BW Degenfeld [1986], S. 432).

<sup>83</sup> Die Kreisläufe Ernährung und Ausscheidung bleiben hier unberücksichtigt, da sie von Hofmannsthal zwar ausführlich im Briefwechsel mit den Eltern thematisiert werden, nicht aber in den literarischen Texten im engeren Sinne wiederkehren. Zur literarischen Thematisierung der Zyklizität des Lebens vgl. Hans Bänziger: Augenblick und Wiederholung. Literarische Aspekte eines Zeitproblems. Würzburg 1998, S. 68ff.

Alles Behagen am Leben ist auf eine regelmäßige Wiederkehr der äußeren Dinge gegründet. Der Wechsel von Tag und Nacht, der Jahreszeiten, der Blüten und Früchte, und was uns sonst von Epoche zu Epoche entgegentritt, damit wir es genießen können und sollen, diese sind die eigentlichen Triebfedern des irdischen Lebens. Je offener wir für diese Genüsse sind, desto glücklicher fühlen wir uns.<sup>84</sup>

Ist die »Wiederkehr der äußeren Dinge« hingegen suspendiert oder eingeschränkt, so muß der Mensch verzweifeln. Das Versprechen, das in der Gewißheit liegt, daß jeder Abschied immer schon eine Wiederkunft in verwandelter Form in sich trägt, erlischt.<sup>85</sup>

Bezogen auf die Lichtverhältnisse heißt das, daß Hofmannsthal sehr aufmerksam auf die *Kontur* des Tagesverlaufs achtet. Je prägnanter sie ist, desto besser. Schlimm hingegen sind tageszeitenunabhängige Verdunklungen, wie sie durch Nebel, Dunst oder schwere Wolken entstehen. Hofmannsthal differenziert begrifflich genau zwischen »Dunkelheit« und »Finsternis« sowie zwischen »Dämmerung« und »Verdüsterrung«, also zwischen Verdunklungen, die Phasen eines bekannten zyklischen Geschehens darstellen und solchen, die außer der Reihe eintreten und deshalb unverfügbar sind und offenlassen, wann der Zyklus wieder einsetzt. Solche Eingriffe in die vertraute Ordnung sind erschreckend und bedrohlich; entsprechend begegnet v.a. der Begriff der »Finsternis« in Hofmannsthals Texten stets mit alttestamentlicher Wucht und Archaik. »Finsternis« bezeichnet nicht einfach die Abwesenheit von Helle, sie ist selbst etwas: Sie ist eine *Macht*, die das Subjekt ergreift und bedrängt.<sup>86</sup> Dies wird deutlich, wenn Hofmannsthal von seinem »ewigen Kampf mit der Finsternis«<sup>87</sup> spricht oder wenn er

<sup>84</sup> GW RA III, S. 239. Vgl. Goethe, FA (wie Anm. 6), I. Abt., Bd. 14, 1986, S. 628f.

<sup>85</sup> Vgl. Hofmannsthals Klage in dem Brief vom 5. Juni 1895 an Richard Beer-Hofmann: »In Göding spür ich gar nichts, weder den Morgen, noch den Abend oder die Nacht.« (BW Beer-Hofmann, S. 50)

<sup>86</sup> Gemäß dem naturwissenschaftlichen Fehlschluß, in dem der Reiz mit der Empfindung verwechselt wird, sind wir geneigt, Dunkelheit und Finsternis residual als »Minusqualität« zu deuten (vgl. Hermann Schmitz: Der leibliche Raum, S. 155).

<sup>87</sup> B I, S. 276 (Brief an die Eltern vom 16. Oktober 1898). Die Formulierung lautet: »Um nicht den ewigen Kampf mit der Finsternis zu haben, werd' ich die nächste Zeit nach Tisch bis abends arbeiten.« Daß der Kampf nicht gewonnen werden kann, signalisiert die Präposition »mit« (nicht etwa »gegen«).

am Ende eines Briefs verzweifelt ausruft »Gott schenke uns Erlösung von dieser Finsternis!«<sup>88</sup>

Jenseits der Alpen sind die Verhältnisse besser. Dort ist zuweilen »der Himmel so sicher blau«,<sup>89</sup> daß die beständige Furcht vor Trübe und Finsternis etwas zurückgeht. Die südlichen Länder versprechen transparente Luft, hellen Himmel und leuchtende Ferne. Auch treten die Farbigekeit und die Konturen der Dinge stärker in Erscheinung als diesseits der Alpen. Der Locus classicus dieser beglückenden Erfahrung findet sich wiederum bei Goethe, in der berühmten siebten »Römischen Elegie«, die (in der Fassung des Erstdrucks von 1795) mit den Worten beginnt:

O wie fühl ich in Rom mich so froh! Gedenk ich der Zeiten,  
Da mich ein graulicher Tag hinten im Norden umfing,  
Trübe der Himmel und schwer auf meinen Scheitel sich neigte,  
Farb' und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag,  
Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes  
Düstre Wege zu spähn, still in Betrachtung versank.  
Nun umleuchtet der Glanz des hellen Äthers die Stirne,  
Phöbus rufet, der Gott, Formen und Farben hervor.  
Sternenhelle glänzet die Nacht, sie klingt von Gesängen  
Und mir leuchtet der Mond heller als ehemals der Tag.  
Welche Seligkeit ward mir Sterblichen! Träum' ich? Empfänget  
Dein ambrosisches Haus, Jupiter Vater, den Gast?<sup>90</sup>

Die Leuchtkraft der Farben und die Prägnanz der Formen treten dem Reisenden, der aus dem dunklen Norden kommt, in Rom in ungekannter Intensität entgegen. Die Luft erscheint als »Äther«, sie ist also rein und leicht wie sonst nur in großen Höhen, zudem glänzt sie und legt die ihr innewohnende Helligkeit als leuchtenden Schein auf die Dinge sowie auf die »Stirne« des Sprechers, der sich dadurch als besonders ausgezeichnet erlebt. Die Atmosphäre in Rom ist so unreal und zugleich so beglückend, daß er sich fragt, ob er *träumt* oder ob er tatsächlich in den Olymپ Einlaß gefunden hat.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> Brief an Felix Baron Oppenheimer vom 25. Juni 1916 (FDH Frankfurt a.M.).

<sup>89</sup> Am 18. August 1897 an die Mutter aus Montebelluna (B I, S. 218).

<sup>90</sup> Goethe, FA (wie Anm. 6), I. Abt., Bd. 1, 1987, S. 409 und 411.

<sup>91</sup> Wilhelm Waetzold hat in seiner Studie »Das klassische Land. Wandlungen der Italienssehnsucht« (Leipzig 1927) dem »Licht des Südens« ein ganzes Kapitel gewidmet. Er zitiert zunächst Goethes siebte »Römische Elegie« und fährt dann fort: »Am Ende ist es doch

Als Hofmannsthal das erste Mal in seinem Leben mit großen Erwartungen nach Rom kommt, ist ihm solches Glück nicht vergönnt.<sup>92</sup> Am 4. Oktober 1902, dem zweiten Tag seines Aufenthaltes, schreibt er an seine Frau:

Es braucht jedes Genießen eine gewisse Mühe und der Genuss dieser Stadt, scheint mir, noch mehr als bei anderen. Venedig ist vielleicht die einzige, die ganz und unmittelbar in eine Art von Traum versetzt. [...] Es mag sein, dass das Licht, von dem mein ganzes Inneres so sehr abhängt, und immer mehr und mehr, je älter ich werde, in diesen Tagen besonders unglücklich ist. Es ist immer sonnig, und um die Mitte des Tages sehr heiß, aber ein Licht, das glanzlos durch irgend welchen Dunst dringt, und die Schatten ohne alle Tiefe und ohne Leben. Es erscheint mir die Luft so inhaltslos, die Straßen und Häuser so hart und leer, und einen Garten getraue ich mich kaum zu betreten, weil ich fürchte, dass die Bäume mir ebenso erscheinen werden.<sup>93</sup>

Der Kontrast zu Goethes Versen könnte kaum stärker sein. Hofmannsthal ist sehr enttäuscht, das moderne Rom empfindet er als häßlich, das der Vergangenheit ist ihm unzugänglich. Die Sehenswürdigkeiten, die er aus der Literatur kennt, bieten ihm einen Anblick der Trostlosigkeit und Ödnis, so daß er unwillig von einer zur anderen geht und keiner größere Aufmerksamkeit schenkt.<sup>94</sup> Zufällig kommt er

dieser Genuß des Lichtes, der den elementaren Kern des Südglückes ausmacht.« Es sei »nicht das absolute Maß an Lichtfülle, nicht der strahlende Sonnenglanz, der die Länder des Südens für nordische Augen so begehrenswert macht, sondern die Helligkeit und Heiterkeit der Luft. Diese kristallene Atmosphäre umspielt die Dinge wie ein liches Bad, sie nimmt ihnen die Schwere und das Trübe, sie macht sie bestimmt und leicht.« (Ebd., S. 232).

<sup>92</sup> Vgl. BW Oppenheimer, S. 83, Anm. 60.

<sup>93</sup> FDH Frankfurt a.M. – Vgl. analog den Brief an den Vater vom 7. Oktober 1902 (der Himmel ist inzwischen mit schweren Regenwolken verhangen): »Daß ich mit dieser Stadt und der umgebenden Landschaft bis jetzt nichts recht anzufangen weiß, schreibe ich wohl mit Recht vor allem dem ganz ungewöhnlich schlechten Wetter zu. So lassen die Wolken heute kaum einen hellgrauen Lichtschimmer durch und stundenweise schüttet es mit Schaffeln. So sind alle Reize der Beleuchtung, von denen ja zu allermeist der Unterschied zwischen Stanislau [Hofmannsthals Manöverquartier in Ostgalizien vom Sommer 1900, K.H.] und Venedig abhängt, vollständig aufgehoben.« (B II, S. 84f.)

<sup>94</sup> Die Irritation angesichts antiker Ruinen wiederholt sich sechs Jahre später auf der Reise durch Griechenland. Hofmannsthal formuliert diese Erfahrung im dritten Teil der »Augenblicke in Griechenland« (»Die Statuen«) wie folgt: »[...] das endlose Umhergehen, von einem Ding zum anderen. Die Ermüdung des Wegs, Schritt um Schritt, zu Steinen hin und Trümmern von Steinen; da waren die Ausgrabungen auf der Agora, da war die Pnyx,

auch am Forum Romanum vorbei: »[...] habe aber nur einen flüchtigen Blick drauf geworfen, um mirs nicht zu verderben [...]«. <sup>95</sup> Hofmannsthal geht davon aus, daß das Forum eigentlich mehr ist als das, was er an diesem Tag zu erfassen vermag. Der innere Zusammenhang, der das Ausgrabungsgelände durchzieht und der das Chaos <sup>96</sup> der umherliegenden Steine zu einem Sinn Ganzen macht, wird sich ihm zu gegebener Zeit von selbst eröffnen – ihn jetzt zu suchen, scheint ganz und gar aussichtslos, ja er würde sich das Forum auf diese Weise sogar »verderben«. Deshalb gilt es, den Ort fürs erste zu meiden und abzuwarten.

Was fehlt, sind die richtigen Lichtverhältnisse. Zwar herrscht in Rom nicht die gefürchtete Finsternis, schließlich steht die Sonne sichtbar hoch am Himmel. Doch wird das Licht von einer undefinierbaren Dunstschicht gebremst und dadurch milchig-diffus. Die Helligkeit kommt gewissermaßen nicht wirklich auf der Erde an, obgleich der Himmel blendend hell ist. So haben die Dinge keinen Glanz, keine leuchtenden Farben, keine markanten Schatten, keine scharfen Konturen und keine Plastizität. Wo Hofmannsthal auch hinblickt, überall erscheint ihm die Umgebung »hart und leer«. Unter diesen Bedingungen kann er am modernen Rom keine Freude haben, geschweige denn sich anhand der Trümmer die Pracht der untergegangenen Antike vorstellen. Hofmannsthal verhält sich wie Andreas an jenem trüben Regentag: Er irrt umher und fühlt sich überall gleichermaßen abgestoßen. <sup>97</sup>

da war der Rednerhügel, da die Tribüne; da die Spuren ihrer Häuser, ihre Weinpressen, da waren ihre Grabmäler an der eleusinischen Straße. Dies war Athen. Athen? So war dies Griechenland, dies die Antike. Ein Gefühl der Enttäuschung fiel mich an.« (GW E, S. 618)

<sup>95</sup> FDH Frankfurt a.M.

<sup>96</sup> Hofmannsthal definiert im Göttinger Tagebuch den Begriff »Chaos« wie folgt: »Chaos als totes dumpfes Hinlungern der Dinge im Halblicht« (14. Juni 1895, GW RA III, S. 405).

<sup>97</sup> Das einzige ergreifende Erlebnis hat Hofmannsthal an jenem Tag denn auch in einem Innenraum, nämlich im Museum auf dem Kapitol angesichts der kapitolinischen Venus. Im besagten Brief an seine Frau schreibt Hofmannsthal: »Es ist der schönste nackte Körper, den du dir denken kannst, und irgend etwas, das weder Leben noch Bewegung, sondern etwas höheres, beide verbindendes ist, zieht den Blick von einer wundervollen Form zur andern, und lässt ihn dabei fortwährend im Gefühl einer unaussprechlichen Einheit des Ganzen [!] ausruhen. Das ist doch noch mehr als Michelangelo, es ist selbstverständlicher, der Realität noch näher und noch ferner zugleich. Man kann sie durch eine

In den folgenden Tagen gewöhnt sich Hofmannsthal an seine neue Umgebung, und auch die Lichtverhältnisse bessern sich. Zeitweise zeigt sich sogar jene »scharfe Klarheit mit dunklen Schatten«,<sup>98</sup> die für ihn stets Zeichen kommender Schöpferkraft ist. Mit großer Energie beginnt er die Arbeit am »geretteten Venedig«. <sup>99</sup> Ende Oktober reist er an den Schauplatz der Handlung. Die Briefe aus Venedig machen deutlich, daß Hofmannsthal sich dort offenbar tatsächlich »ganz und unmittelbar in eine Art von Traum versetzt« fühlt, so wie er es in Rom vorhergesagt hatte. So findet sich gleich im zweiten Brief an die Eltern die bereits zitierte Formulierung: »Alles schwimmt in Licht und kühler, bewegter glitzernder Luft«. <sup>100</sup> Die Vorstellung eines Fluidums aus Licht und Luft, das ganz Venedig kühl durchflutet, das alles umschließt und durchtränkt, verbindet und trägt, das alles in Bewegung setzt und schwerelos treiben läßt, kommt der besonderen Art, in der der Träumende seine Umgebung erlebt, sehr nahe.

#### Exkurs: Wachen und Träumen

Im Wachzustand leitet der Gesichtssinn die Wahrnehmung des umgebenden Raums.<sup>101</sup> Das Auge erblickt unbewegte Körper, die den Raum strukturieren und begrenzen. Sie bilden miteinander ein Netz aus Koordinaten, das es dem Betrachter erlaubt, sich zuverlässig zu orientieren. So ist er z.B. ohne weiteres in der Lage anzugeben, ob ein Körper näher oder weiter entfernt ist als ein anderer. Manches im

Drehscheibe wenden und es ist ein entzückendes Gefühl, so an ihrem Leben eine Art von Antheil zu haben. – Hoffentlich gibt es hier noch einiges von ähnlicher Schönheit.« (FDH Frankfurt a.M.)

<sup>98</sup> Am 9. Oktober 1902 an die Eltern (B II, S. 87f.).

<sup>99</sup> Seine Arbeit am »Geretteten Venedig« beschreibt Hofmannsthal scherzhaft in vier Gedichten, die allesamt in Rom entstehen und auf Goethes italienische Lyrik anspielen. Vgl. die Zeilen: »Der Maler malt nur mit der Pfote / Der Dichter ist ein Himmelsbote / Und an ihm dichtet sozusagen / Gehirn und Herz, Hand, Fuß und Magen. / Drum braucht er auch ein ganzes Rom / Um – keinen Blick darauf zu werfen / Und für sein inneres Phantom / Die innern Sinne sich zu schärfen.« (SW II Gedichte 2, S. 161.)

<sup>100</sup> Vgl oben, S. 259.

<sup>101</sup> Zur Phänomenologie des »Ortsraums« (dem der »leibliche Raum« und der »Gefühlsraum« logisch vorgeordnet sind) vgl. Hermann Schmitz: Der Leib, der Raum und die Gefühle. Ostfildern 1998, S. 50ff., sowie ders.: Der unerschöpfliche Gegenstand. Bonn 1995, S. 275ff. Zur Leiblichkeit des Traumzustands vgl. ders.: System der Philosophie. Bd. 2/1: Der Leib. Bonn 1965, S. 195ff.

Raum mag in Bewegung sein, doch bleibt die Bewegung stets auf das System jener Körper bezogen, deren Lagen und Abstände untereinander stabil sind. Die Bewegung erschüttert die Ordnung des Raums nicht, sondern bestätigt sie. Die Dinge, die der Betrachter in dieser geordneten Welt vor sich hat, sind Gegenstände im ursprünglichen Wortsinn: Sie stehen ihm entgegen und setzen seinem Blick dadurch Grenzen und Ziele. Damit ist zugleich gesagt, daß es eine Distanz zwischen ihm und den Dingen gibt, die es ihm ermöglicht, sie als *Objekte* anzusehen, die von ihm selbst verschieden sind.

Ganz anders verhält es sich im Traum bzw. in den Traumbildern, an die man sich nach dem Erwachen erinnert. Im Wachzustand empfindet man den eigenen Leib als in sich gespannte Einheit, die vom umgebenden Raum deutlich abgegrenzt ist. Im Traum ist diese Einheit seltsam porös, zudem hat die geträumte Umgebung zumeist keine eindeutigen Abmessungen und schon gar kein Inventar, auf dessen Lage, Größe und Gestalt man sich verlassen könnte. So kommt es zwischen Innen und Außen immer wieder zu Übergriffen, und der Träumende wird zwischen extremen leiblichen Regungen hin- und hergeworfen, die der Wache in solcher Intensität sonst nur in Ausnahmefällen erlebt. Entsprechend ist das Ich im Traum in den seltensten Fällen ein autonomes Individuum, das selbständig handelnd sich seine Umgebung erschließt. Weit häufiger ist die Erfahrung, daß man das eigene Verhalten nicht zu steuern vermag. Erinnert sei an die Alpträume im »Andreas«, besonders an jenen, in dem Andreas hinter Romana hereilt und dabei nur quälend langsam vorankommt, weil sein linker Fuß »unendlich schwer« ist und zudem immer wieder in die Spalten zwischen den Pflastersteinen rutscht.<sup>102</sup> Die gesteigerte Empfindlichkeit gegenüber der Außenwelt ermöglicht jedoch auch unvergleichliche Glückserfahrungen. Die Beschreibung einer solchen Erfahrung findet sich in dem Aufsatz »Die Bühne als Traumbild« (1903). Hofmannsthal entwirft dort einen exemplarischen Traum, in dem das träumende Subjekt von einem hohen Turm gestürzt wird (»nichts werden wir inne vom Bild dieses Turmes, als ungeheure

<sup>102</sup> SW XXX Roman, S. 64.

Steile, rettungslosen senkrechten Absturz nackter Mauern«<sup>103</sup> und in eine blühende Blumenwiese fällt, die ihn weich auffängt:

[...] was sind das für Blumen! wie steigen sie aus dem nackten grünen Grund empor: es sind Narzissen, sind Nelken, aber wo hätten wir je zuvor ihresgleichen gesehen! Es ist, als hätten sie allen Saft von allen Blumen in sich gesogen, die uns gemalt beglückt haben, als wären sie beglänzt mit dem Glanz unaussprechlich seliger Zeiten, die wir einst durchlebt, als wären Abgründe von Wonne eingesenkt zwischen ihren strahlenden Augen, Gefilde der Seligen ausgebreitet auf jedem seidigen Blütenblatt. Hier ist nicht länger Groß und Klein aufgerichtet als eine Schranke zwischen den Geschöpfen: solche Seligkeit durchschüttelt das träumende Ich zwischen seinen geträumten Blumen, als nur von einer Riesenblüte ausgehen kann für ein winziges, mückenhaftes Wesen: ganze Golfströme der Seligkeit, in die sich das Ich hineinwirft, die Ufer der Realität hinter sich lassend, in Wirbeln von Duft und Glanz von der Blüte an sich gesogen wie ein winziges Insekt.<sup>104</sup>

Eine solche Umgebung zu genießen, bereitet nicht jene »Mühe«, die Hofmannsthal in Rom beklagt. Die »geträumten Blumen« offenbaren sich bereitwillig selbst, ja sie saugen den Träumenden förmlich in sich hinein und wachsen so zu unermesslicher Größe. Dies ist möglich, weil es keinen konsistenten Raum gibt, der die Dinge in ein festes System von Größenverhältnissen einbettet und auf diese Weise relativiert. Der Träumende liefert sich dem Anblick und dem Geruch der Blumen vollkommen aus, er lässt sich in den »Golfströmen der Seligkeit«<sup>105</sup> treiben und genießt das Gefühl, in eine uferlose Weite zu verströmen, eins zu werden mit dem Unendlichen.

Für kühles Registrieren und Urteilen bleibt hier kein Raum, der Träumende wird von seinen Traumbildern ganz und gar ergriffen.<sup>106</sup>

<sup>103</sup> GWRA I, S. 490.

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Die »Golfströme der Seligkeit« sind gewissermaßen eine Steigerung des »ozeanischen Gefühls« Romain Rollands um die Faktoren der Strömung und der Wärme. Freud vermochte dieses Gefühl an sich selbst bekanntlich nicht festzustellen. Er deutet es als die Wiederholung einer »frühe[n] Phase des Ichgefühls«, in der das Kind die psychologische Trennung von der Mutter noch nicht vollzogen hat (Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. In: ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Anna Freud. Bd. 14. 4. Aufl. London 1968, S. 422 und 430).

<sup>106</sup> Erinnerung sei an das Wort von Richard Steele, das Hofmannsthal bei Lichtenberg fand und das er ab 1902 (leicht abgewandelt) immer wieder programmatisch zitiert: »The

Er sieht die Dinge seiner Umgebung und spürt zugleich die leibliche Wirkung, die ihr Aussehen in ihm hervorruft. Es ist diese leibliche Betroffenheit, die den Anblick der Blumen zu einem unverwechselbaren Ereignis macht, zu einem Ereignis, das nur einem konkreten Subjekt in einer konkreten Gegenwart zukommen kann. Sie ist es auch, die dazu führt, daß »das Auge des Träumenden [...] nichts erblickt, was ohne Bedeutung wäre«, ja daß im Traum kein »fußbreit ohne Bedeutung ist«.<sup>107</sup>

Die Kraft, mit der die Blumen den Betrachter in ihren Bann ziehen, führt Hofmannsthal auf die Intensität ihrer Farbgebung zurück, die mit nichts von dem vergleichbar ist, was der Träumende aus der realen Natur oder aus den Werken der Kunst kennt.<sup>108</sup> Wichtig ist weiterhin der »Glanz« der Dinge, da er an den »Glanz unaussprechlich seliger Zeiten« erinnert, »die wir einst durchlebt«. Der Glanz der Oberflächen stellt einen Bezug zu den Dingen her, der an die Urgeschichte des Ich denken läßt, in der es von der Welt noch nicht eindeutig geschieden war.

Auch im Wachzustand gibt es Augenblicke, in denen es dem Subjekt vergönnt ist, sich ganz und gar in die Schönheit der Dinge zu versenken. Dazu bedarf es jedoch der rechten Lichtverhältnisse, damit der Glanz der Oberflächen und die Leuchtkraft der Farben tatsächlich zum Vorschein kommen und das Netz der Raumkoordinaten in den Hintergrund tritt. Solchen Lichtverhältnissen hat Hofmannsthal einen ganzen Aufsatz gewidmet, der unter dem Titel »Griechenland« (1922)

whole man must move at once« (vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 273f.).

<sup>107</sup> GW RA I, S. 490f.

<sup>108</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der vierte der »Briefe des Zurückkehrten«, der »Die Farben« überschrieben ist. Dort bestimmt der fiktive Autor die suggestive Wirkung, die für ihn (im Wachzustand) zuweilen von den Farben der Dinge ausgeht, allerdings nicht als Verströmen; dort lösen die Farben vielmehr ein kraftvolles Anschwellen aus, also eine Weitung *von innen*, die die Enge des Leibes dehnt: »Sagte ich nicht, die Farben der Dinge haben zu seltsamen Stunden eine Gewalt über mich? Doch bin's nicht ich vielmehr, der die Macht bekommt über sie, die ganze, volle Macht für irgendeine Spanne Zeit, ihnen ihr wortloses, abgründtiefes Geheimnis zu entreißen, ist die Kraft nicht in mir, fühle ich sie nicht in meiner Brust als ein Schwellen, eine Fülle, eine fremde, erhabene, entzückende Gegenwart, bei mir, in mir, an der Stelle, wo das Blut kommt und geht?« (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 172f.)

geläufig ist. Es handelt sich um das Vorwort für einen gleichnamigen Band mit Tiefdrucken nach Fotografien von Hanns Holdt und anderen, auf denen griechische Landschaften sowie antike und mittelalterliche Bauwerke zu sehen sind. Hofmannsthal spricht jedoch fast ausschließlich vom Licht, das in Griechenland herrscht:

Dieses Licht ist unsäglich scharf und unsäglich mild zugleich. Es bringt die feinste Einzelheit mit einer Deutlichkeit heran, einer sanften Deutlichkeit, die einem das Herz höher schlagen macht, und es umgibt das Nächste – ich kann es nur paradox sagen – mit einer verklärenden Verschleierung. Es ist mit nichts zu vergleichen als mit Geist. In einem wunderbaren Intellekt müßten die Dinge so daliegen, so wach und so besänftigt, so gesondert und so verbunden [...]

Welche Lektion gibt dieses Licht dem denkenden Betrachter! Keine Übertreibung, keine Mischung – erblicke jedes für sich, aber erblicke es in seiner ursprünglichen Reinheit. Sondere nicht, dränge nicht eins zum andern: es ist alles gesondert, alles verbunden; bleibe gelassen; atme, genieße und sei. Nichts ist schwerer, als in dieser Landschaft zu erraten, ob eine Gestalt nahe oder ferne sei. Das Licht macht sie deutlich und vergeistigt sie zugleich, macht sie zu einem Hauch. Aber die Kraft einer Gebärde auf hundertfünfzig Schritt ist groß; ein Handwink des Agogiaten ruft aus seiner fernen Felsenspalte den Hirten mit seinem Wasserschlauch herbei. [...]

Ein geistiges Höchstes an leiblichen Spuren zu erkennen – hier auf griechischem Boden verliert die Forderung ihr Übermäßiges, beinahe Unverschämtes. Unter diesem Licht ist ja wirklich das Geistige leiblicher und das Leibliche geistiger als irgend sonst auf der Welt. Eine Ode des Pindar, die den Faustkampf verherrlicht, wenn man sie unter diesem Himmel aufblättert, so rückt der Kampf selber, das gewaltige Ringen und Schlagen Leib gegen Leib wie von selbst in die wahre Mitte dieses silbernen Feuers von Poesie.<sup>109</sup>

Ohne Gewalt holt das griechische Licht die Menschen und die Dinge an den Betrachter heran, so daß ihre Eigenart und ihre Schönheit in jedem Detail sichtbar werden. Wieder hat das Einzelne Vorrang vor der Orientierung im Raum. Und wieder betont Hofmannsthal die Mühelosigkeit, mit der sich die Phänomene dem Betrachter erschließen. Ein neuer Akzent findet sich jedoch in der Formulierung des Verhältnisses von Leiblichem und Geistigem. Unter griechischem Himmel ist das Geistige leiblicher als gewöhnlich, es berührt und ergreift das Subjekt also als ganzes. So bleibt ein antiker Text für den Leser nicht abstrakt, sondern entfaltet sich bildlich in seiner Archaik.

<sup>109</sup> GW E, S. 630, S. 632 und S. 634.

Der mühsame Prozeß des Lesens tritt in den Hintergrund, es genügt, den Text aufzuschlagen und schon wird das Geschehen »wie von selbst« lebendig. Zugleich ist aber das Leibliche im griechischen Licht auch geistiger, es ist nicht nur reine, gedankenlose Gegenwart, sondern läßt Raum zur Besinnung und beflügelt die Imagination. Das unterscheidet die Situation in Griechenland vom Traum: Während im Traum das Subjekt ausschließlich der Spielball seiner Gefühle ist, findet es im realen Griechenland ein Verhältnis zu seiner Umwelt, in dem Ergriffenheit *und* Distanz zu ihrem Recht kommen. Die Bedingungen für die literarische Produktivität müßten für Hofmannsthal in diesem Land eigentlich denkbar günstig sein.

Die Zeugnisse aus der Zeit der Griechenlandreise, die Hofmannsthal im Mai 1908 mit Harry Graf Kessler und Aristide Maillol unternahm und auf die seine Erfahrungen zurückgehen, zeigen jedoch etwas anderes. Es ist zu bedenken, daß die Reise zum Zeitpunkt der Niederschrift des Textes bereits 14 Jahre zurückliegt. Im Rückblick verdichtet Hofmannsthal die wenigen Augenblicke, in denen er sich tatsächlich auf seine Umgebung einzulassen vermochte, zu einem Gesamtbild, in dem alle störenden Elemente getilgt sind.<sup>110</sup> An diesem Befund ändert auch nichts, daß Hofmannsthal in seiner Beurteilung der griechischen Lichtverhältnisse (und ihrer Bedeutung für das Verständnis der griechischen Kunst) von berufener Seite recht gegeben wurde.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Die realen Spannungen der Griechenlandreise lassen sich an einigen Stellen des Textes noch ablesen. So zeigt z.B. der zitierte Selbstaufruf »bleibe gelassen; atme, genieße und sei«, daß das Subjekt durchaus nicht gelassen ist und sich die Gelassenheit offenbar auch nicht automatisch unter griechischem Himmel einstellt. Ähnliches findet sich im ersten Teil der »Augenblicke in Griechenland«, der mit den Worten endet, die über den vorliegenden Aufsatz gestellt sind: »Stunde, Luft und Ort machen alles«. Harry Graf Kessler fordert in seinem Brief an Hofmannsthal vom 18. Juli 1908 mit kaum verhaltener Aggression »die Köpfung des Stückes um diesen letzten Satz« (BW Kessler, S. 185). Kessler empfindet es als Zumutung, lesen zu müssen, daß für Hofmannsthal auf der gemeinsamen Reise die natürliche Umgebung »alles« war und entsprechend der Umgang mit ihm und Maillol nichts.

<sup>111</sup> Gerhart Rodenwaldt, einer der bedeutendsten Archäologen der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, stimmt in seiner Rezension des Bildbands den Ausführungen Hofmannsthals ausdrücklich zu: »[...] die Klarheit der Linie und die Plastik der Formen, die Reinheit und zugleich Zartheit der Farben, das sind Formen der landschaftlichen Schönheit, die von der unsrigen tief verschieden ist und die erlebt werden muß. Nicht nur die Kunst der Grie-

Auf der realen Reise durch Griechenland war Hofmannsthal über weite Strecken unglücklich. Er hatte sich den Aufenthalt ganz anders vorgestellt, das Verhältnis zu seinen Mitreisenden war gespannt und auch die Lichtverhältnisse waren durchaus nicht immer nach seinem Geschmack. Bereits auf der Hinfahrt berichtet er irritiert von der »Scirocoluft« und der »blinzelnde[n], blendende[n] Sonne«, die seine »Phantasie« lähmen.<sup>112</sup> Am 2. Mai, dem zweiten Tag seines Aufenthalts auf dem griechischen Festland, schreibt er an seine Frau:

[...] das Wetter ist nicht absolut scheußlich, aber da hier alles auf Beleuchtung ankommt, so ist es doch scheußlich, denn es ist immer wolkig, blendendes häßliches Licht u.s.f. Übrigens weißt du ja daß ich im Anfang immer schlechter Laune bin.<sup>113</sup>

Diese Zeilen erinnern an Hofmannsthals Klagen über das Licht in Rom. Und wie in Rom bessern sich die Verhältnisse schon bald. Am 5. Mai meldet Hofmannsthal begeistert an seine Frau: »Die Luft und das Licht sind hier wie ein Paradies [...]«<sup>114</sup> und gegenüber dem Vater äußert er nach seiner Rückkehr, er habe »in Griechenland ganz fabelhaft starke orientalische Sonne kennen gelernt«. Doch fährt er fort: »Schon um 10 Uhr früh steht sie so hoch daß man ängstlich den ganz schmalen Schattenstreifen längs der Häuser aufsucht [...]«<sup>115</sup> Es ist für den Mitteleuropäer offenbar nicht leicht, in Griechenland »gelassen« zu sein und die Umgebung einfach nur zu »genießen«, zumal das Land »ungemütlich weit von zuhause« ist.<sup>116</sup> Unter diesen Bedingungen zu arbeiten, scheint unmöglich.

chen, sondern das Wesen ihrer gesamten Kultur kann ganz nur im Zusammenhange mit dem Lande, in dem sie entstand, verstanden werden [...]« (Gerhart Rodenwaldt: [Rezension von:] Hanns Holdt – Hugo von Hofmannsthal, Griechenland. Baukunst, Landschaft, Volksleben. Berlin, Ernst Wasmuth, 1922. In: Deutsche Literaturzeitung Nr. 48/49 vom 17. Dezember 1922, S. 1090f., hier S. 1091.) Vgl. auch die bemerkenswerte Würdigung des Textes durch Hellmut Sichtermann (ders.: Kulturgeschichte der Archäologie. München 1996, S. 354ff.).

<sup>112</sup> Hofmannsthal an seine Frau am 29. April 1908. Werner Volke, Unterwegs mit Hofmannsthal (wie Anm. 21), S. 66f.

<sup>113</sup> Ebd., S. 69.

<sup>114</sup> Ebd., S. 73.

<sup>115</sup> Ebd., S. 86f.

<sup>116</sup> Am 5. Mai schreibt Hofmannsthal aus Athen an den Vater: »Um mich nachher [nach dem Ausflug zum Kloster Hosios Lukas, K.H.] irgendwo hinzusetzen und zu arbeiten, ist es mir doch zu ungemütlich weit von zuhause.« (ebd., S. 74.)

Doch gibt es auch in nördlichen Breitengraden zuweilen Lichtverhältnisse, die Hofmannsthal beglücken und die es ihm überdies ermöglichen, sich seinen literarischen Arbeiten zu widmen. Genaueren Aufschluß gibt indirekt ein Brief an den Vater vom 16. September 1905 aus St. Gilgen:

Liebster Papa,

seit 3 oder 4 Tagen haben wir Wolkenwetter von ungewöhnlicher Dürsterkeit und natürlich komme ich da mit meiner Arbeit nicht so intensiv vorwärts, wie in den wundervoll schönen strahlenden Tagen vorher [...]<sup>117</sup>

Der kausale Zusammenhang zwischen den »wundervoll schönen strahlenden Tagen« und dem Fortschritt der Arbeit scheint dem Vater geläufig zu sein. Tatsächlich findet sich der Ausdruck »strahlende Tage« (manchmal auch: »strahlendes Wetter«) häufig bei Hofmannsthal und zwar immer in Zeiten, zu denen er in höchstem Maß produktiv ist oder zumindest den Eindruck hat, an der Schwelle zur großen Produktivität zu stehen. Klagen über Unwohlsein und Schreibhemmung sind an solchen Tagen nicht vorstellbar. So meldet Hofmannsthal am 19. Juli 1907 aus Welsberg (Tirol) an den Vater im Telegrammstil, der seine Erregung dokumentiert:

Liebster Papa,

heute wieder strahlender Tag. Bin überschwemmt von Einfällen, habe heute unter anderm das fast vollständige wie ich glaube sehr brauchbare Szenarium einer Komödie (entfernt ähnlich dem Abenteurer) notiert. Bin sehr glücklich und zufrieden, Gerty ebenso.<sup>118</sup>

Unter günstigen Bedingungen ist Hofmannsthal in der Lage, an *einem* Tag »unter anderm«<sup>119</sup> fast das ganze Szenarium für eine Komödie zu entwerfen und damit zugleich eine neue dramatische Gattung für sich zu erschließen: Die Rede ist von der Keimzelle zu »Silvia im »Stern«, mit der Hofmannsthal die »Charakterkomödie« als »neues zunächst

<sup>117</sup> FDH Frankfurt a.M.

<sup>118</sup> B II, S. 281f., korrigiert nach SW XX Dramen 18, S. 226.

<sup>119</sup> Zeitgleich arbeitet Hofmannsthal an »Erinnerung schöner Tage« (vgl. SW XXVIII Erzählungen 1, S. 228), an den »Briefen des Zurückgekehrten« (vgl. SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 444) und am »Andreas« (vgl. Konrad Heumann: Hugo von Hofmannsthal und Ladinien. Zur Entstehung des Romanfragments »Andreas«. Erscheint in: Ladinia XXII/1998).

befremdliches genre«<sup>120</sup> für sich entdeckt. Bemerkenswert ist, wie in dem zitierten Briefanfang Lichteinfall und literarischer Einfall miteinander verschmolzen werden, das Licht bringt eine Fülle an Gestalten und Ideen mit sich, die den Autor geradezu »überschwemmen«. <sup>121</sup> Er braucht nur niederzuschreiben, was auf ihn eindringt. Es ist einer jener »Augenblicke der Macht«, die nur der Dichter in »Ausübung der Dichtkunst«<sup>122</sup> zu erleben vermag, ein Augenblick der totalen Beherrschung des Ausdrucksmaterials.

An »strahlenden Tagen« beherrscht nicht strahlender Sonnenschein die sichtbare Welt, vielmehr scheint *alles*, was sich optisch wahrnehmen läßt, gleichermaßen von einer eigenen Leuchtkraft erfüllt zu sein. Hierfür muß die Sicht vollkommen klar und der Himmel weitgehend wolkenlos sein, damit die nahegelegenen Gegenstände ihre Priorität verlieren. So erscheint die Landschaft als ganze erweitert, obgleich die einzelnen Gegenstände näherrücken. Ferner sollte die Sonne tief stehen, so daß die Gegenstände sich in der Landschaft aufgrund ihrer Schatten scharf voneinander abheben und die Leuchtkraft ihrer Farben in Erscheinung tritt. Beides deutet darauf hin, daß »strahlende Tage« als ein zusammenhängender Zeitraum typischerweise in den Übergangszeiten, vor allem aber im Frühherbst zu erwarten sind. In diesem Sinn beginnt »Die Wege und die Begegnungen« (1907) mit den Worten: »Der Flug der Vögel ist wundervoll in diesen strahlenden Tagen und ich begreife vollkommen, daß ich diese Zeilen einmal aufgeschrieben habe [...].«<sup>123</sup> An einem strahlenden Herbsttag, an dem die Vögel ziehen, vermag der Autor einen Zusammenhang »voll-

<sup>120</sup> An den Vater Ende August 1907 (SW XX Dramen 18, S. 226).

<sup>121</sup> Vgl. hierzu auch die geisterhafte Stelle in einem Brief Hofmannsthals an die Baronin Yella Oppenheimer vom 28. Oktober 1928, in dem er berichtet, wie er in der Bibliothek des Ramguts einen Fensterladen aufstößt und folgendes erlebt: »[...] Föhnlicht erfüllte wie flutend das Zimmer, und darin eine solche Fülle von Gestalten und Gesichtern, dass mir fast Angst wurde. Schröder, die gute Else (Gurlitt), Mell, der unheimliche Pannwitz, Wiegand, Wolde, den ich nie mehr sehe, Heymel, der so lange todt ist, Schröders Schwester Clärchen – alle waren auf einmal da – die ganz Fernen umso lebendiger. Das Zimmer ist unzerstört, das farbige Föhnlicht machte alle Farben aufleuchten.« (Hirsch, S. 482)

<sup>122</sup> In »Ad me ipsum« heißt es: »Die Offenbarungen, durch die Ausübung der Dichtkunst empfangen. Die Augenblicke der Macht.« (GW RA III, S. 621)

<sup>123</sup> GW E, S. 157.

kommen« zu begreifen, den er zwar schon seit längerem ahnte, den er aber bis dahin nicht zu fassen vermochte.

#### IV Die Jahreszeiten

Wetterprognosen sind für Hofmannsthal Vorausblicke auf zukünftige Befindlichkeiten. Intensiv beobachtet er das Barometer und spekuliert über die Entwicklung der atmosphärischen Verhältnisse.<sup>124</sup> Solche Vorhersagen sind allerdings wenig verlässlich und erlauben keine langfristigen Planungen. Immerhin bietet der Kreislauf der Jahreszeiten eine gewisse Orientierung. Frühling, Sommer, Herbst und Winter stehen für typische, zyklisch wiederkehrende Witterungen, mir denen man rechnen kann. Im Laufe des Jahres ändern sich die Luft- und die Lichtverhältnisse, die Häufigkeit und Stärke von Wind und Regen, das Aussehen des Himmels und der umgebenden Vegetation. Dies alles nimmt Hofmannsthal genau zur Kenntnis. Darüber hinaus spürt er die Jahreszeiten als solche in ihrer Eigenart.<sup>125</sup> So spricht er in einem Brief vom »Gefühl des Sommers«,<sup>126</sup> das er nicht verlieren möchte, und in einer Tagebuchaufzeichnung ist von dem »Gefühl: es wird Herbst«<sup>127</sup> die Rede, wobei »Gefühl« hier nicht eine vage Mutmaßung meint, die noch nicht den Status des Wissens erreicht hat, sondern etwas Prägnantes, das ihn beglückend durchströmt und eine Flut mächtiger Bilder in ihm hervorruft.<sup>128</sup>

<sup>124</sup> Am 28. Juli 1904 schreibt Hofmannsthal an den Vater aus Bad Fusch: »Da ich mich immer mit etwas quälen muss – was ich offenbar von der guten Mama geerbt habe – so habe ich die ganze Zeit hier jeden Tag sechsmal das Barometer studiert, um zu sehen, ob es in Wien schon kühler geworden sein könnte, was ich aber jetzt lieber aufgeben will.« (FDH Frankfurt a.M.)

<sup>125</sup> Dies spiegelt sich auch Hofmannsthals Lyrik, vgl. Rolf Tarot: Die Symbolik der Jahres- und Tageszeiten. In: Ders.: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und dichterische Struktur. Tübingen 1970, S. 384–405.

<sup>126</sup> »Das Wetter ist ja ohne Beständigkeit, aber doch im Ganzen so, dass man das Gefühl des Sommers nicht verliert, worüber ich sehr froh bin.« (Brief vom 3. Juli 1911 an den Vater, DLA Marbach a.N.)

<sup>127</sup> GW RA III, S. 473 (Vorstufe zu »Die Wege und die Begegnungen«).

<sup>128</sup> »Die Halbträume einer unruhigen stürmischen Nacht, worin der Herbst von irgendwo hereinzubrechen schien, gingen wunderbar ineinander über. Zuerst setzte sich das Gefühl: es wird Herbst in die großartigste Situation um. Es war in altaischen Hochebenen, felsumrandeten riesigen Triften, der ungeheuerste patriarchalische Herdenbesitz im Aufbruch nach unten begriffen [...]« (ebd.).

Die Vorstellung, daß die Jahreszeiten die Befindlichkeit beeinflussen, ist durchaus geläufig. Das Belebende des Frühlings ist in der Rede von den »Frühlingsgefühlen« sprichwörtlich und ebenso wie die melancholische Stimmung, in die der Herbst zuweilen versetzt, nicht zuletzt durch die klassisch-romantische Naturdichtung vielfach bezeugt. Hofmannsthal konnte allerdings sehr empfindlich reagieren, wenn jahreszeitliche Stereotypen auf ihn angewendet werden sollten. Dies bekam Marie Gomperz im Frühjahr 1892 zu spüren. In einem ihrer ersten Briefe an den Achtzehnjährigen hatte sie geschrieben, die seltsame »Stimmung«, in der sich jener derzeit nach eigenem Bekunden befinde, sei sicherlich vom Frühling ausgelöst. Und weiter: »Sie sind ein Dichter, wie viele Frühlinge werden Sie besingen, wie oft lieben u. wie oft trauern, wenn der Herbst kommt u. Blatt um Blatt fällt«. <sup>129</sup> Hofmannsthals energische Antwort, überschrieben »Sonntag, sogenannter 1. Mai«, ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert:

Sie überschätzen überhaupt den Einfluß dieser beliebten Jahreszeit auf mich. Ich weiß ganz gut, was Frühling ist: die vage Sehnsucht, das Wehen und Weben in der Nacht, das seltsame Sich-auf-etwas-besinnen-wollen, Sich gebannt und angerufen fühlen, das Suchen-müssen. Das ist für mich der Frühling. Wenn ich etwas anderes empfinde, so ist dieses andere nicht der Frühling. Den Herbst und das Fallen der Blätter erlebt man seltener, als man glaubt; manchmal ist es ganz gut, wenn ein klarer kalter Wind sie anfeht, es fliegt dann eine Menge dummer, häßlicher Selbstbetrug mit fort [...]. <sup>130</sup>

Läßt man beiseite, daß es Hofmannsthal hier nicht zuletzt darum geht, der vier Jahre älteren Frau aus bestem Hause seine Überlegenheit zu demonstrieren, <sup>131</sup> so fällt doch die besondere Argumentation auf. Um zu bestimmen, »was Frühling ist«, geht Hofmannsthal nicht auf einzel-

<sup>129</sup> SW I Gedichte 1, S. 159.

<sup>130</sup> Karl Glad: Hugo von Hofmannsthal und Marie von Gomperz. Aus unveröffentlichten Briefen. In: Du. Schweizerische Monatsschrift. Zürich. 14. Jg., Nr. 12, Weihnachten 1954, S. 55ff., hier S. 56.

<sup>131</sup> Marie Gomperz entschuldigt sich im folgenden Brief prompt für »die Phrasen über den Frühling«, um ganz ohne Ironie fortzufahren: »[...] wie gut war es von Ihnen keinen überlegenen Ton anzunehmen und mir nur Ihre schönen Gedanken u. Ihr verständiges Urteil über dasselbe mitzuteilen, ohne ungeduldig zu werden [...]« (FDH Frankfurt a.M.).

ne Naturphänomene ein.<sup>132</sup> Er versteht unter diesem Wort vielmehr einen Komplex vager Gefühle, den er unabhängig vom kalendarischen Datum eindeutig als ›Frühling‹ zu identifizieren vermag.<sup>133</sup> Der so verstandene Frühling bewirkt, daß alles von einer Aura der Verheißung überzogen ist. Der Fühlende wird unruhig umhergetrieben, ohne daß die vielfältigen Versprechungen, die von überall auf ihn eindringen, letztlich eingelöst würden. Hofmannsthal kennt diese Stimmung, er hat sie oft genug selbst ›empfunden‹ und doch bestreitet er, so seltsam dies zunächst klingt, daß sie großen »Einfluß« auf ihn hat. Er distanziert er sich von seinen eigenen Gefühlen, indem er darauf hinweist, daß sie ursprünglich von außen kommen. Ganz anders verhält es sich mit dem Herbst. Dessen Wirkung nimmt Hofmannsthal bereitwillig an.<sup>134</sup> Der Herbst erschöpft sich nicht in vager Bedeutsamkeit, sondern zielt auf Reinigung, Entschlossenheit und Entscheidung. Um dies zu erleben, muß man allerdings aufmerksam sein: Der Herbst ist ebenso wie die künstlerische Produktivität »ein seltener Glücksfall«.<sup>135</sup> Daß beides zusammengehört, läßt sich einem Brief an die Baronin Yella Oppenheimer vom 31. Oktober 1925 entnehmen, auch wenn Hofmannsthal hier von einem ganz bestimmten herbstlichen Phänomen spricht:

Nun ist wieder jenes fast immer aufs neue unbegreifliche Phänomen eingetreten: das gleichbleibend strahlende Herbstwetter, heute den neunten Tag. Gegen Abend sieht die Landschaft aus, wie ihr eigenes geisterhaftes

<sup>132</sup> In seinem Vortrag »Shakespeares Könige und große Herren« (1905) stellt Hofmannsthal fest: »Die Atmosphäre des Frühlings zu zerlegen, war immer die Leidenschaft der lyrischen Dichter. Aber ihr Wesentliches ist eben Ensemble.« (GW RA I, S. 45)

<sup>133</sup> Vgl. hierzu das Gedicht »Vorgefühl« (1891), das mit den Worten beginnt: »Das ist der Frühling nicht allein / Der durch die Herzen dränget« (SW II Gedichte 2, S. 43).

<sup>134</sup> Das Motiv, sich über die eigenen Gefühle zu freuen, kehrt bei Hofmannsthal immer wieder. In diesen Zusammenhang gehört auch das Credo von Claude Larcher in Paul Bourget's Roman »Physiologie de l'Amour Moderne« (Paris 1891, S. 421): »J'aime à sentir sentir«. Hofmannsthal zitiert es u.a. in »Zur Physiologie der modernen Liebe« (TBA RA I, S. 97), »Age of innocence« (SW XXIX Erzählungen 2, S. 20), »Die Menschen in Ibsens Dramen« (TBA RA I, S. 150), einer Aufzeichnung von 1894 (TBA RA III, S. 379) sowie »Paracelsus und Dr. Schnitzler« (SW XXI Dramen 19, S. 24).

<sup>135</sup> Harry Graf Kessler notiert während der gemeinsamen Griechenlandreise, Hofmannsthal habe ihm gegenüber geäußert, »er sei nicht wie Hauptmann oder andre Dichter, die jeden Tag dichten könnten; bei ihm sei die Produktivität ein seltener Glücksfall, aber wenn sie eintrete, ein unbeschreiblicher Glückszustand.« (Volke. Unterwegs mit Hofmannsthal [wie Anm. 2], S. 84).

Selbst, aus einem magischen Spiegel reflektiert. – Meine Arbeit schreitet fort, u. unterhält mich selbst unvergleichlich –<sup>136</sup>

Wenn Hofmannsthal in jenen strahlenden Tagen abends die Ausseer Landschaft betrachtet, so hat er den Eindruck, als blicke er in einen »magischen Spiegel«. Magische Spiegel haben in Sage und Dichtung typischerweise die Funktion, auf geheimnisvolle Art das Bild der fern Geliebten oder ein betörendes Wunschbild hervorzurufen.<sup>137</sup> Solche Bilder sind ebenso suggestiv wie flüchtig, sie zeigen das Liebesobjekt überdeutlich und doch lassen sie sich nicht berühren.<sup>138</sup> Daran also muß Hofmannsthal denken, wenn das herbstliche Abendlicht die Farben leuchten läßt und alles mit einem goldenen Glanz überzieht. Die Ausseer Landschaft wird für ihn zum magischen Wunschbild. Seltsam ist allerdings, daß das »Selbst« der Landschaft aus dem Spiegel *reflektiert* wird. Das Wort verträgt sich schlecht mit der zauberhaften Erzeugung von etwas Abwesendem. Nimmt man diesen Akzent des Textes ernst, so zeigt der Spiegel nicht nur ein Phantasma, sondern gibt zugleich etwas wieder, das sich tatsächlich im Raum befindet. Das aber kann nur der Betrachter sein, der in den Spiegel blickt: Das »geisterhafte Selbst« der Landschaft berührt Hofmannsthal so sehr, daß er es als sein eigenes Selbst identifiziert.<sup>139</sup> Diese eigentümliche Überblendung von Nahem und Fernem,<sup>140</sup> Eigenem und Fremdem in der narzistischen Landschaft wiederholt sich im letzten Satz des Aus-

<sup>136</sup> FDH Frankfurt a.M. (vgl. SW XIV Dramen 12, S. 556) – Postskript zu einem Brief von R.A. Schröder an Yella Oppenheimer.

<sup>137</sup> Eine eindrucksvolle Beschreibung eines solchen »magischen Spiegels« findet sich in E.T.A. Hoffmanns Märchen »Klein Zaches genannt Zinnober« (1819). Vgl. auch Goethe, der sich in »Dichtung und Wahrheit« darum bemüht, »wie durch Hülfe eines magischen Spiegels« die Gestalt und das Wesen seiner verstorbenen Schwester »auf einen Augenblick« zu vergegenwärtigen (Goethe, FA [wie Anm. 6], I. Abt., Bd. 14, 1986, S. 251).

<sup>138</sup> Vgl. Fausts Ausruf in der Szene »Hexenküche« angesichts der wunderschönen Liegenden, die er in einem »Zauberspiegel« erblickt hat: »Ach wenn ich nicht auf dieser Stelle bleibe, / Wenn ich es wage nah' zu gehen, / Kann ich sie nur als wie im Nebel sehn! –« (Vers 2433ff.).

<sup>139</sup> Nochmals sei an die Worte aus dem »Gespräch über Gedichte« erinnert: »Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück.« (s.o., S. 237)

<sup>140</sup> Vgl. hierzu auch Hofmannsthals Nachruf auf Wilhelm Dilthey von 1911: »Wunderbar die Luft um diesen alten Mann. Herbstluft, geistige, strahlende Herbstluft: Fernes, Fernstes, zum Greifen nahe, das Nahe vergeistigt und wie verklärt.« (GW RA I, S. 451)

schnitts, in dem Hofmannsthal wie selbstverständlich zu seiner literarischen Arbeit übergeht: Einerseits ist es *seine* Arbeit und doch »unterhält« sie ihn, als sei er nicht der Autor, sondern ein unbeteiligter Zuschauer, der das Geschehen amüsiert verfolgt, ohne sich um dessen Fortgang kümmern zu müssen.

Der Herbst läßt das Eigene erscheinen und entrückt es zugleich, so daß es sich betrachten und formen läßt. Es verwundert nicht, daß Hofmannsthal den Herbst bzw. den »Übergang vom Sommer zum Herbst«<sup>141</sup> als die Zeit seiner eigentlichen Produktivität ansieht. Am 29. August 1917 schreibt er an Rudolf Pannwitz:

[...] das seit Ende Juli bis gestern anhaltend mehr minder starke Föhnwetter, für das meine Natur so überaus sensibel ist, die Bizarrerie meiner Natur überhaupt, die mir einen productiven Zustand nur als bezaubernden trance, in völliger Reinheit u. Erhobenheit – dafür aber fast nie erlaubt, nur Wochen im Jahr, manche Jahre gar nicht – daher immer wieder die Angst, die Gehetztheit [...] daher, wenn die Inspiration einen Augenblick versagte, war es gleich ganz schlecht, so jene peinlich schlechte Stelle der Mutter im ›Tor u. Tod‹ – (mir so wohl bekannt!) [...] dies physiologisch oder wie ich es nennen soll durch mein persönliches Gesetz an eine ganz bestimmte Jahreszeit gebunden: der Übergang vom Sommer zum Herbst, so war es immer – alles aber immer prekär, ganz zweifelhaft, ob etwas entsteht [...].<sup>142</sup>

<sup>141</sup> Hofmannsthals Aussagen sind in diesem Punkt widersprüchlich. Vgl. z.B. den Brief an Richard Strauss vom 8. September 1912, in dem er die Zyklizität seines künstlerischen Schaffens in Analogie zum Zyklus der Frau faßt: »[...] seit meinem achtzehnten Lebensjahre weiß ich, daß ich in den Herbstmonaten meine fruchtbare Zeit zu sehen habe.« (Strauss BW [1978], S. 197) Vgl. ferner den wichtigen Brief an Eberhard von Bodenhausen vom 12. August 1913: »Du weißt kaum, bis zu welchem Grad der Sommer mein *Alles* ist: für gute glückliche Regung, vor allem für die Production. Die Wintermonate hindurch führe ich kaum ein halbes Leben. Für die Production kam immer alles auf August September an, dann hält sich's – bestenfalls – bis in den November hinein, dann bröckelt ab. Das Wetter, für andere Leute ein ennui, ein Soziallärger weiter nichts, ist für mich, wie für den Landmann eine Katastrophe.« (BW Bodenhausen, S. 151) An anderen Stellen betont Hofmannsthal die Bedeutung des »Übergangs«, dessen Dynamik die Produktivität in Gang setzt. So schreibt er am 4. Oktober 1901 aus Varese an den Vater: »Wenn sich jetzt das Wetter nur zum Guten ändert, mir die immer verhängte Landschaft aufschließt und so die Erstarrung meiner Phantasie löst, will ich die Bearbeitung der Elektra anfangen. Ich bedarf, das warum ist schwer zu erklären, eines solche Übergangs [...]« (SW VII Dramen 5, S. 366).

<sup>142</sup> BW Pannwitz, S. 47f.

Hofmannsthals »persönliches Gesetz« legt fest, daß die besondere Befindlichkeit, die für den »productiven Zustand« zwingend gegeben sein muß, nur zu einer bestimmten Jahreszeit eintritt. Doch haben auch die anderen Phasen im Jahresverlauf ihre Funktion und ihre Bedeutung. Schließlich läßt sich die extreme Anspannung des fieberhaften Schaffens auf die Dauer nicht aufrechtzuerhalten. Deshalb ist die schöpferische Phase in einen Zyklus eingebettet, der die Spannung in rhythmischer Folge zurücknimmt und wieder aufbaut und so zwischen »trance« und Ernüchterung, »Erhobenheit« und Depression, »völliger Reinheit« und quälender Verstrickung, dem »productiven Zustand« und innerer Leere vermittelt. Entsprechend schreibt Hofmannsthal an einem 14. November an Georg von Franckenstein über den beginnenden Winter:

Ich habe eine Zeit recht herabgesetzter Kräfte, zuweilen kommt das ja so. Vielleicht ist es der Übergang zum Winter; den der Körper nicht ganz leicht mitmacht. Vielleicht ist es auch die Compensation für lang anhaltende gute Zeiten. Nun stockt halt einmal alles, Einbildungskraft, innere Wärme, Gefühl des Lebens. Ich kann kaum lesen, noch weniger schreiben.<sup>143</sup>

Die Phase der Stockung sieht Hofmannsthal als notwendigen Ausgleich für die intensive Schaffensperiode im Herbst. Das »Existenzproblem für die Wintermonate«<sup>144</sup> spitzt sich im folgenden Frühjahr zu: Die »Natur«, schreibt Hofmannsthal an Rudolf Pannwitz, lasse ihn »alle Jahr um die kritische Zeit, Februar oder März, ein paar Monate sehr krank sein«, um etwas in ihm »auszugleichen«.<sup>145</sup> Dann jedoch kommt der Frühling, in dem er Kräfte sammelt und schließlich das »Glück des Sommers«,<sup>146</sup> in dem sich »Einbildungskraft«, »innere Wärme« und das »Gefühl des Lebens« wieder einstellen.

Hofmannsthals Abhängigkeit von den natürlichen Gegebenheiten nimmt mit zunehmendem Alter immer quälendere Ausmaße an.<sup>147</sup>

<sup>143</sup> Vor 1914 (Hirsch, S. 242).

<sup>144</sup> Brief an Gerty von Hofmannsthal, Februar 1916 (Hirsch, S. 242).

<sup>145</sup> BW Pannwitz, S. 554f. (Brief vom 17. November 1920).

<sup>146</sup> BW Degenfeld [1986], S. 279 (Brief vom 3. August 1913).

<sup>147</sup> »Es nehmen gewisse Dinge in mir, körperliche, solche, von denen die Ärzte wenig wissen und denen abzuhelpen sie nicht vermögend sind, manchmal eine ängstliche Heftigkeit an, die Krisen der Atmosphäre zerrütten mich wie eine wahre Krankheit«, schreibt

Manchmal tritt die Hilflosigkeit als offene Verzweiflung hervor, so wie in der folgenden atemlosen Stelle in einem Brief an den Vater vom Juli 1913 aus dem Kesselfall-Alpenhaus am Fuß der Großglocknergruppe, in der Hofmannsthal in ohnmächtiger Wut gegen die Eigenart seiner Konstitution und die verhängnisvollen Außenbedingungen anrennt:

Gestern beim herauffahren mit dem grossen Auto-omnibus schnürlregen, aber zum ersten Mal seit 8 Tagen, steigendes Barometer – also konnte man etwas hoffen. Heute aber hängen den ganzen Tag die Wolken herein, dass man in der Mitte des Zimmers nicht lesen kann, und das Barometer fällt seit der Früh constant! Dass die Dinge, die Abhängigkeit meiner Production von meinen Nerven, meiner Nerven von dem Licht und der Wetterbeschaffenheit und dazu dieses Teufelswetter in unserm Himmelsstrich, die sind schon um die Wand hinaufzulaufen. Ein anderer Mensch hat doch seinen Beruf, der ihn ärgert und das Wetter, das ihn ärgert, jedes extra – aber bei mir ist das in einer so unerträglichen Weise miteinander verflochten!<sup>148</sup>

Von der Verflechtung der Befindlichkeit mit den natürlichen Gegebenheiten spricht auch Gabriel im »Gespräch über Gedichte«, »alle die

Hofmannsthal 22. Oktober 1928 an Rudolf Alexander Schröder (Die Neue Rundschau, 65. Jg. [1954], S. 388).

<sup>148</sup> FDH Frankfurt a.M. (Abschrift) – Unscheinbarer, aber nicht weniger fatal, zeigt sich das beständige Auf und Ab in Aufzeichnungen Gerty von Hofmannsthals aus der Zeit der gemeinsamen Sizilienreise im Februar 1927. Mit dem Ethos einer Krankenschwester notiert sie täglich die aktuellen Umweltbedingungen sowie die jeweils korrespondierende Befindlichkeit ihres Mannes (Depositum der Erben Hofmannsthals, FDH Frankfurt a.M.):

- »Freitag 11      Ankunft Palermo
- Samstag 12      Fahrt vormittag gegessen Restaurant   nachher Hugo *nicht wohl*. Wolkig kalt   Mahnung (Magen)
- Sonntag 13      Sonnig Fahrt vorm. Favoriten nachm. Sgrea sehr schön. Hugo wohler
- Montag 14      in der Stadt, nachm. Sgria wärmer, s[e]hr schön. abends Oper. Hugo sehr wohl
- Dienstag 15      Abreise Hugo sehr wohl Ankunft Girenti, Enttäuschung Zimmer etc.
- Mittwoch 16     Erstaunlich warm, schönste Luft Landsch. herrlich, ganz heisse Sonne Tempel. Nachm. Sonne. Hugo wohl [...]
- Samstag 19      wolkig kühler Wind Sturm Regen in d. Nacht
- Sonntag 20      ganz schlecht, Regen Ankunft Taormina keine Unterkunft etc.
- Montag 21      kalt, klar, übersiedelt in schönes Zimmer   ganzen Tag im Freien H. Mahnung Schneewind
- Dienstag 22.     Leicht sirocal sehr warm 23° Sonne abends leichte Bewölkung.
- Mittwoch 23     Leichter Dunst aber sonnig sehr warm nachm. leichte Bewölkung H: Mahnung Sirocco.«

284 Konrad Heumann

geheimsten und tiefsten Zustände unseres Inneren«, heißt es dort, seien »in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft, mit einem Hauch«. <sup>149</sup> In der Folge weist er jedoch nur auf die »Aufschwünge«, die »Sehnsucht« und die »Trunkenheiten« hin, die von den natürlichen Gegebenheiten ausgehen. Die Qual, die sie namentlich dem schöpferischen Individuum zuweilen bereiten, verschweigt er. Doch sind sie beides zugleich: Quelle intensiven Glücks und Quelle quälender Abhängigkeit. Wenn Hofmannsthal am 26. April 1904 vom Semmering an den Vater schreibt: »Meine Leidenschaft für die Natur ist eigentlich meine einzige, und ich fühle, daß sie mit den Jahren immer stärker wird«, <sup>150</sup> so bringt er diese Doppeldeutigkeit damit zum Ausdruck.

Dieser gesteigerten Sensibilität für atmosphärische Veränderungen entspricht ein Differenzierungsvermögen, das seinesgleichen sucht. Von seinen Eltern hat Hofmannsthal gelernt, sich selbst mit höchster Aufmerksamkeit zu beobachten und seine Befindlichkeit so präzise wie möglich zu artikulieren. <sup>151</sup> Beständig analysiert er seine Gefühle und setzt sie zur Wetterlage und zur Eigenart der umgebenden Land-

<sup>149</sup> Vgl. oben, S. 236.

<sup>150</sup> B II, S. 144. Hofmannsthal schreibt diesen Brief einen Monat nach dem Tod seiner Mutter. Er fühlt sich auf dem Semmering »ausnehmend wohl« und ist in der Einsamkeit zuweilen »unglaublich glücklich«. Er gibt dem Vater damit zu verstehen, daß nach dem Tod der Mutter, mit der ihn eine Symbiose verband, die sich enger und quälender kaum denken läßt, ihm nur noch *eine* symbiotische Beziehung wirklich wichtig ist: die Beziehung zur Natur. Vgl. hierzu u.a. B II, S. 233, sowie Rudolf Borchardts Aufsatz »Hofmannsthals Lehrjahre« von 1930 (in: Ders.: Prosa I. Stuttgart 1957, S. 136–162, hier S. 138): »Auf seine [Hofmannsthals, K.H.] Gemütslage hat die junge und die älter werdende Mutter tief eingewirkt. [...] Der Vater wirkte mehr durch Erziehung und als Vorbild auf die jugendliche Masse ein. Diese Erziehung wurde schon in den ersten Jahren des ganz ungewöhnlichen, aufregenden Kindes für das Elternpaar zu einer fast sakramentalen Lebensaufgabe, der mit der innigsten und peinlichsten Sorgfalt alle Kräfte, alle Erwägungen, alle Maßnahmen sich unterordneten.«

<sup>151</sup> Der Briefwechsel mit den Eltern gewährt in diese Zusammenhänge Einblick. Es soll übrigens nicht in Abrede gestellt werden, daß die Sensibilität gegenüber atmosphärischen Schwankungen im Gespräch der Familie Hofmannsthal eine Funktion erfüllt, die Funktion nämlich, Freiräume der Unverfügbarkeit zu schaffen, in denen die Forderung nach totaler, ausschließlicher Verbindlichkeit gegenüber den Familienmitgliedern für einen gewissen Zeitraum ausgesetzt werden kann, ohne die Forderung selbst hinterfragen zu müssen. Damit ist jedoch *nicht* gesagt, daß die Sensibilität gegenüber den natürlichen Phänomenen nur strategisch vorgeschützt ist.

schaft in Bezug. So ordnet er seine sprunghafte Befindlichkeit und damit zugleich auch seine künstlerische Produktivität in einen Zusammenhang ein, den er nicht selbst zu verantworten hat.<sup>152</sup>

Die Erfahrung, daß Kreativität eine bestimmte Befindlichkeit voraussetzt, der das schöpferische Subjekt nur bedingt Herr zu werden vermag, ist so alt wie die Dichtung selbst.<sup>153</sup> Der »produktive Zustand« bedarf einer Intensität, die durch Wissen, Erfahrung und Willen allein nicht zu erreichen ist. Es muß etwas hinzutreten, das den Künstler (zumindest phasenweise) ergreift und mitreißt. Diesen unverfügbaren Zug des Schöpferischen bringt in der Antike der Mythos der Musen zum Ausdruck, unter deren Diktat die Dichter und Rhapsoden ihre Persönlichkeit preisgeben, um ausschließlich Medium der Gestaltung zu werden.<sup>154</sup> In späteren Zeiten, in denen der Anruf außerweltlicher Instanzen ohne Erwidern bleibt, das Problem der Inspiration jedoch weiter fortbesteht, müssen neue Antworten gefunden werden. Eine wichtige Stellung nehmen nun die vielfältigen Stimulanzen ein, die das Schreiben ermöglichen sollen und häufig selbst wieder mythische Qualität annehmen.<sup>155</sup> Für Hofmannsthal kommt die gezielte Manipu-

<sup>152</sup> Dieses Motiv findet sich noch in Wolfgang Hildesheimers Roman »Masante« (Frankfurt a.M. 1973). Dort reagiert der Erzähler auf den Titel von F.C. Delius' Dissertation (vgl. Anm. 79) mit den Worten: »Der Held und sein Wetter«, nicht schlecht! Ich bekenne mich zu diesem Heldentum; das einzige Heldentum, zu dem ich mich bekenne, ich halte zu meinem Wetter, wenn auch meist unfreiwillig, meist hält es zu mir. Es nimmt mir einen Teil der Schuld an meinem Versagen ab, es hält her, ich brauche es.« (Ebd., S. 8f.)

<sup>153</sup> Vgl. Eike Barmeyer: Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie. München 1968, ferner Nikolaus Lohse: Dichterische Inspiration? Überlegungen zu einem alten Topos und zur Frage der Entstehung von Texten. In: Axel Gellhaus (Hg.): Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen. Würzburg 1994, S. 287–309.

<sup>154</sup> In seinem Dialog »Ion« vergleicht Platon die Dichter bekanntlich mit den ekstatisch tanzenden Korybanten, da diese wie jene sich der »Harmonie« und dem »Rhythmus« überließen, also leiblichen Regungen, die von der Muse gestiftet werden: »Ebenso auch macht zuerst die Muse selbst Begeisterte [...] Denn alle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte, und ebenso die rechten Liederdichter, und so wenig die, welche vom tanzenden Wahnsinn befallen sind, mit vernünftigem Bewußtsein tanzen, so dichten auch die Liederdichter nicht bei vernünftigem Bewußtsein, sondern wenn sie von Harmonie und Rhythmus erfüllt sind [...]« (533 e f., nach Schleiermacher). Vgl. bei Barmeyer (wie Anm. 153) die Kapitel »Inspiration und Stimmung« (S. 124ff.) und »Inspiration als rhythmischer Aufbruch« (132ff.).

<sup>155</sup> Vgl. Vom Schreiben 3. Stimulanzen oder Wie sich zum Schreiben bringen? Bearbeitet von Petra Plättner. Marbach a.N. 1995 (Marbacher Magazin 72).

lation der Befindlichkeit durch Reizmittel allerdings nicht in Frage.<sup>156</sup> Gegenüber Pannwitz äußert er einmal, er sei »völlig abhängig von der Inspiration«, und er fügt hinzu: »Es muß alles hingegenommen werden, wies kommt.«<sup>157</sup> Es bleibt also nur die Möglichkeit, genau nachzuspüren, wie Wetter und Landschaft die Gefühle modellieren und im übrigen einer strengen Diätetik zu folgen, um in möglichst guter Verfassung zu sein, wenn die ersehnten günstigen Bedingungen endlich eintreten.

Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten ist zugleich eine Phänomenologie der Befindlichkeit und der Ausgangspunkt seiner Theorie des Schöpferischen. Sie hat die Aufgabe, die Unverfügbarkeit von Phantasie und Sprachmächtigkeit soweit wie möglich in ein geregeltes Leben integrieren. Zugleich stellt sie den Bestand an Erfahrung, aus dem Hofmannsthals Werk schöpft.<sup>158</sup>

<sup>156</sup> Wie das Beispiel des »Wilhelm Meister« (vgl. oben, S. 247) jedoch zeigt, rechnet Hofmannsthal durchaus mit der Wirkung seiner *Lektüre* auf sein Befinden. Vgl. auch Hofmannsthals Bemerkung gegenüber Schnitzler am 4. August 1892, »Worte und Dialogstellen« dienten ihm bei der Arbeit »als Parfümflaschen, als Stimmungs-Accumulatoren und -Condensatoren« (BW Schnitzler, S. 26).

<sup>157</sup> BW Pannwitz, S. 222 (Brief vom 5. Mai 1918).

<sup>158</sup> Manfred Hoppes (vorbildlich belegtes) Diktum »Wahr und seiend war für Hofmannsthal, was ihm geformt durch die Kunst entgegentrat. Kunst ist das Material der Kunst«, das sich in ähnlicher Form auch bei vielen anderen Autoren findet, bedarf demnach zumindest der Ergänzung. (Ders.: »Der Kaiser und die Hexe«. Eduard von Bülow's Novellenbuch als Quellenwerk für Hugo von Hofmannsthal. In: DVjs 1988, Heft 4, S. 622–668, hier S. 625).

