

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE

7/1999

Rombach Verlag Freiburg

Hofmannsthal
Jahrbuch · Zur europäischen Moderne
7/1999

HOFMANNSTHAL

JAHRBUCH · ZUR EUROPÄISCHEN MODERNE 7/1999

Im Auftrag der Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft

herausgegeben von

Gerhard Neumann · Ursula Renner

Günter Schnitzler · Gotthart Wunberg

Rombach Verlag Freiburg

© 1999, Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. K

Freiburg im Breisgau

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Typographie: Friedrich Pfäfflin, Marbach

Herstellung: Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus,

Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 3-7930-9219-4

Inhalt

Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer
Briefwechsel. Teil I: 1891 – 1905
Herausgegeben von Nicoletta Giacom
7

Hofmannsthals »Andreas« – Nachträge, Nachfragen und
Nachwirkungen. Teil II: Hofmannsthals »Andreas«
im Spiegel früher Kritik (1930 – 1954)
Herausgegeben von Mathias Mayer
101

Peter Matussek
Intertextueller Totentanz
Die Reanimation des Gedächtnisraums in Hofmannsthals
Drama »Der Tor und der Tod«
199

Konrad Heumann
»Stunde, Luft und Ort machen alles« – Hofmannsthals
Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten
233

Jörg Schuster
»Der Burg zerstörtes Wappen« – Historismus und
Modernität in Conrad Ferdinand Meyers Lyrik
289

Gerald Wildgruber
Kunst – Religion – Wissenschaft
Zur Konstellation dreier Terme im Spätwerk Flauberts
307

Daniel Fulda
Menschenfresser im ›modernen Epos‹
Die Krise der Geschichte in der historischen Epik um 1900
(Marie Eugenie delle Grazie, Ricarda Huch, Alfred Döblin)
345

Hofmannsthal-Bibliographie 1.7.1998 bis 30.6.1999
Zusammengestellt von G. Bärbel Schmid
389

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft
Mitteilungen
411

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis
413

Anschriften der Mitarbeiter
421

Register
423

Hugo von Hofmannsthal — Yella, Felix und Mysa Oppenheimer: Briefwechsel

Herausgegeben von Nicoletta Giacon

Einleitung

»Liebe, liebe Yella, geben Sie mir mein Asyl wieder« – diese Worte, die beinahe wie ein flehentliches Hilferuf wirken, richtete Hofmannsthal im Oktober 1919 an Yella Oppenheimer, nachdem ihn die anstrengenden Proben und die Premiere zur »Frau ohne Schatten« ermüdet hatten, und er bat sie, in »sein« Zimmer auf dem Ramgut in Bad Aussee zurückkehren zu dürfen.

Weit entfernt davon, der mondäne und gesellschaftliche Treffpunkt zu sein, den zu Beginn seiner Bekanntschaft mit der Familie Oppenheimer der Salon des zentral gelegenen Palais Todesco darstellte, blieb das Ramgut ein Zufluchtsort für wenige Vertraute und Freunde, die hier – von der außerordentlichen Schönheit und Ruhe des Ortes und vor allem von der herzlichen Gastfreundschaft Yella Oppenheimers angezogen – einige Tage oder auch Wochen verbrachten. Auf einer damals von nur wenigen Bauernhöfen besiedelten Anhöhe zwischen Alt-Aussee und Grundlsee gelegen, war das Haus geräumig genug, um gleich mehrere Gäste aufnehmen zu können (Abb. 1 und 2):

Das Haus liegt auf einem Hochplateau mit herrlicher Rundschau, die nicht verbaut werden kann, zwischen Altaussee und Grundlsee. Das alte Herrenhaus aus dem 17. Jahrhundert wurde von einem Münchner Architekten, Prof. Gabriel Seidl, adaptiert und ausgebaut. Es hat im Parterre einen sehr grossen Speisesaal mit direktem Ausgang ins Freie, eine Bibliothek, 2 andere schöne Zimmer, 1 grosse und eine kleine Küche, eine grosse Office, sowie 2 Speisekammern.

Im ersten Stock liegen 5 schöne Schlafzimmer, 1 Bade- und Toilettenzimmer, 2 Wohnzimmer mit anstossendem Kabinett, ein grosser offener Balkon, eine gedeckte Veranda anschliessend an eine Loggia mit wundervoller Aussicht auf den Dachstein und das Tote Gebirge. Auch in diesem Stockwerk läuft der breite hallenartige Gang.

Im zweiten Stockwerk befinden sich 4 Zimmer und 3 Mansardenzimmer. In allen Zimmern sind Kachelöfen und zwar sehr schöne antike.¹

¹ Beschreibung des Ramguts durch Hermann Oppenheimer, einen Sohn Felix Oppenheimers.



Abb. 1: Außenansicht des
Ramguts (Privatbesitz)

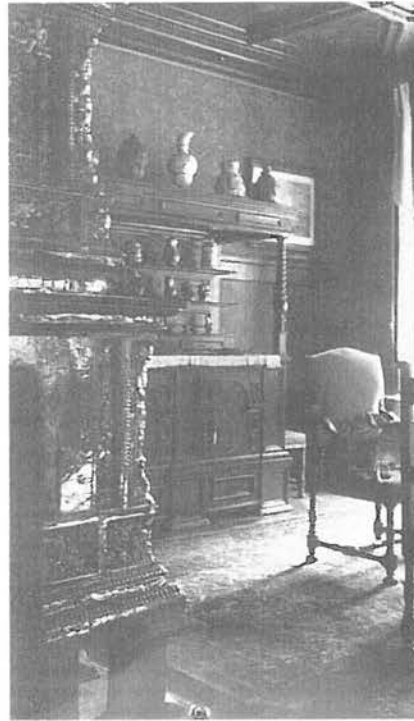


Abb. 2: Das Ramgut.
Eßzimmer (Privatbesitz)

8 Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer

Zu den ständigen Gästen, die Yella in persönlicher Freundschaft verbunden waren, zählten vor allem Frauen wie Elsa Bruckmann-Cantacuzène oder Else Gurlitt, die im Gegensatz zu gelegentlichen Gästen oft auch monatelang blieben. Für Hofmannsthal wurde ständig ein Zimmer, in dem er ungestört arbeiten konnte, zur Verfügung gehalten. Anfangs zog er sich dorthin nur für kurze Zeit zurück, während Frau und Kinder im nahe gelegenen Gasthaus Stieger blieben:

Hier auf dem Ramgut, einem schönen bürgerlichen Herrenhaus wo ich bei den Oppenheimers zugast wohne (eigentlich schlafe und arbeite) sind auch die Bruckmanns. Ein paar hundert Schritt unterhalb zwischen Apfel- und Pflaumenbäumen in einem Bauernhaus wohnt Gerty mit den Kindern. Im Dorf unten haust mein Vater und im gleichen Gasthof Rudi Schröder, dessen Freude über unsere Landschaft mich immer entzückt. Auf dem gleichen Hügelrücken wie ich, jenseits eines kleinen Waldes, wohnt Wassermann. Noch eine Viertelstunde weiter sitzen die Franckensteins [...]. Man soupiert manchmal miteinander und geht nachts mit ganz kleinen Laternen, in deren Lichtkreis die Bäume wie lebende Riesen hervortreten, unter den Sternen oder dem ganz dunklen Himmel nachhause.²

Mit der Zeit steigerte sich Hofmannsthals Bedürfnis nach Ruhe und Frieden jedoch derart, daß die Aufenthalte immer länger wurden. So verbrachte er dort oft den ganzen Sommer bis in den Spätherbst hin, teils allein, teils in Gesellschaft einiger enger Freunde wie Mell, Schröder oder Burckhardt. Er durfte sich dort auch aufhalten, wenn die Eigentümer bereits wieder nach Wien zurückgekehrt waren, und betrachtete das Haus dann fast als sein Zuhause.

Hofmannsthals früheste Anwesenheit auf dem Ramgut ist für den Sommer 1908 dokumentiert. Im Gästebuch findet sich unter einem Eintrag Elsa Bruckmann-Cantacuzènes vom 12. September sein Gedicht »Wo kleine Felsen, kleine Fichten«, das, wenn auch bereits 1896 entstanden, offensichtlich für Hofmannsthal die Stimmung jener Tage einfiel:

Wo kleine Felsen, kleine Fichten
gegen freien Himmel stehen
könnt ihr kommen, könnt ihr sehen
wie wir, trunken von Gedichten,
kindisch schmale Pfade wandern,
sind nicht wir vor allen andern

² Brief vom 25. 8. [1908] an Harry Graf Kessler, in: BW Kessler, S. 190.

Ich hatte ihn [Hofmannsthal, N.G.] zwei Jahre zuvor [1891] in der Fechtschule Meister Hartls kennengelernt – die schönen Züge seines Antlitzes, Stirn, Nase und Auge, sind mir noch in deutlicher Erinnerung. Bald darauf erfuhr ich von Dritten, daß er es war, der – noch Gymnasiast – unter dem Pseudonym Theophil Morren das reizende Versspiel »Gestern« veröffentlicht hatte, das ihn mit unglaublicher Schnelligkeit in den Mund der Leute brachte.³

Vom förmlichen Ton der ersten Briefe, in denen es noch pflichtschuldigst beim »Sie« (»mein verehrter Freund«, »mein lieber Baron«) blieb, wechselten beide schnell zum vertraulichen »Du« über, sobald sich die persönlichen Begegnungen – für eine kurze Zeit auch durch das gleiche Studienfach bedingt – häuften. Es ist leicht begreiflich, daß sich Hofmannsthal in dem großen Haus der Familie in der Kärntnerstraße 51, wo Oppenheimer zusammen mit seiner Mutter seit deren Scheidung 1883 lebte, sofort sehr wohl fühlte. Die zentrale Lage des Palais', die prachtvollen Säle und der Glanz gesellschaftlicher Abende paßten gut zu dem jungen Dichter, der bereits im Mittelpunkt des literarischen Interesses in Wien stand.

Das Palais Todesco (Abb. 4) wurde zwischen 1861 und 1864 nach Plänen des Architekten Ludwig Ritter von Förster für die Bankiers Eduard und Moriz Todesco als Repräsentativbau errichtet. Die Innenausstattung stammte zum größten Teil von Theophil Hansen, dem dänischen Architekten der Ringstraße. Andere berühmte Künstler waren daran beteiligt. Carl Rahl wurde mit der Ausschmückung der Deckengemälde beauftragt, Gustav Gaul mit der Dekoration des Ballsaals. Während Eduard und Moriz Todesco hier hochrangige Persönlichkeiten wie Beust, Schmerling, Halm u. a. empfangen, war es Aufgabe der Frauen der Familie, ein kulturelles Ambiente zu schaffen und das Haus in einen Ort der gepflegten Konversation und der Begegnung, d.h. in einen »Salon«, zu verwandeln.

Das gelang Yellas Mutter, Sophie Todesco, einer Tochter Philipp Gomperz', in hervorragendem Maße. Sophies Schwester Josephine hatte mit Leopold von Wertheimstein, dem ersten Prokuristen der Wiener Zweigniederlassung des Bankhauses Rothschild, ebenfalls ei-

³ Felix Freiherr von Oppenheimer, Ferdinand von Saar, Hugo von Hofmannsthal und Albert von Trentini (Worte persönlicher Erinnerung), in: Theater der Welt 1, Nr. 2, Wien 1937, S. 71–74, hier S. 73.



Abb. 4: Palais Todesco. Wien I. Kärntnerstraße 51. Photo 1870er Jahre (Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek)

nen Mann aus der Hochfinanz geheiratet. Nach dem plötzlichen frühen Tod des Sohnes Carl 1866 wurde die Stadtwohnung Wertheimsteins in der Singerstraße fast aufgegeben. Erst mit dem Kauf der Villa Arthaber in Döbling pflegte man wieder ein gesellschaftliches Leben. Hier war die Atmosphäre freier und intim. Besucher kamen und gingen ohne förmliche Einladung und vorher, »die Frauen der Familie« immer im Hause zu finden, da

ihrer zarten Gesundheit wegen nur ganz ausnahmsweise Gesellschaften im Theater oder Konzerte besuchten. So konnte jeder Freund des Hauses zu jedem beliebigen Abend dort erscheinend, sicher sein, eine kleine Gruppe von Intimen anzutreffen, die sich gegen halb zehn Uhr um den großen Tisch des Speisezimmers zu sammeln, den Tee nebst einem Gebäck und heutigen Begriffen von Gastereien bescheidenen Abendbrot einzunehmen und in zwanglosester und angeregtester Weise einige Stunden zu verbringen pflegten.⁴

⁴ Adalbert Franz Seligmann, Villa Wertheimstein, in: Neue Freie Presse, 25. April 1891, S. 1.

12 Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer



Abb. 5: Sophie Gomperz (1843–1895). Bildnis in mittleren Jahren.
Photo Angerer, Wien (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek)

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 13

Das Palais Todesco war dagegen der ideale Ort der großen Feste, der Soireen mit gedruckten Einladungskarten, der großen Maskenbälle und Bälle, für die sich auch die Wiener Lokalpresse interessiert hat. Auch wenn es kein literarischer Salon im eigentlichen Sinne war, war es doch durch die glänzende Gastgeberin Sophie Todesco (1845–1915) ein Ort der Begegnung und des Meinungsaustausches zwischen Künstlern, Schriftstellern, Wissenschaftlern und Männern von der Börse. Eduard Hanslick, der führende Musikkritiker jener Zeit, erinnert sich:

Im allgemeinen kein Freund von Soireen, habe ich doch zeitweilig Vergnügen in einigen ausgezeichneten Häusern verkehrt. Ich nenne allem die Familien Todesco, Wertheimstein und Ladenburg. Sie gehören zur Finanzaristokratie Wiens. Bedeutende Schriftsteller, Künstler, Musiker, die sich dort heimisch fühlten. Die Anziehungskraft ging natürlich von den Frauen aus. Man hat wohl nicht bloß in Wien die Wahrnehmung gemacht, daß in den Familien der jüdischen großen Banquiers die Töchter feingebildet, von anmutigem Benehmen und für alles empfänglich sind, während die Herren ihren Geist meistens nur an der Börse geschult haben und ausschließlich dort verwenden. Dies gilt von den oben genannten Familien, deren Salons zu den gewählten und umworbenen in Wien gehörten.⁵

Neben musikalischen Abenden fanden dort auch Theateraufführungen statt, an denen gelegentlich – so am 28. Februar und 2. März 1894 – auch der junge Hofmannsthal teilnahm. An diesen Tagen wurden nach einer nicht neuen Tradition im Hause Todesco – »lebertheater«⁶ aufgeführt, in denen hochgestellte Persönlichkeiten der Wiener Gesellschaft Figuren bekannter Gemälde verkörperten.⁶

Hofmannsthal, der zu dieser Gelegenheit einen Prolog und einen Epilog geschrieben hatte, nahm am letzten Bild – Hochzeitszug von Frederik Hendrik Kaemmerer – teil. Josephine Winter beschrieb diesen Abend in ihren Memoiren so:

Ein besonders bemerkenswertes Fest wurde gegen das Frühjahr 1894 von der Baronin Jella Oppenheimer veranstaltet. Die Vorbereitungen beschäftigten viele Mitwirkenden wie das erwartungsvolle Publikum wochenlang. Neben den menschlichen Schwestern, Gertrud Auspitz und viele andere junge Mädchen und von der Gesellschaft gefeierte junge Frauen verkörperten die

⁵ Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, 1. Bd., Berlin 1894, S. 209f.

⁶ Siehe Anm. 10.



Abb. 6: Felix Oppenheimer als »Romeo« anlässlich der Aufführungen »Lebender Bilder« am 28. Februar und am 2. März 1893 im Palais Todesco (Privatbesitz)

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 15

von Werken berühmter moderner Meister, die von den Malern Hirschl und L. H. Fischer gestellt wurden. Die Vorführung fand im großen Saal der Baronin Sophie Todesco statt. In Alma Tademas »Phäxanthe« wirkte Frau Dora Fournier, Gabillons Tochter, mit ihrem rotblonden Haar vor blauem Meereshintergrund, in Benjamins »Theodora« Frau Julia v. Keyl hinreißend schön; ungewöhnlich das zarte Kinderprofil Gertruds in Gabriel Max' »Licht«, sehr schön Christine Kaizl, Hebbels Enkelin, und Felix Oppenheimer, die »Romeo und Julia« darstellten. Es war echte Leidenschaft, mit der schlanke Jüngling zu seiner Dame aufblickte. [...]; eingerahmt von der ganze von zarten, klingenden Versen Hofmannsthals, gesprochen von Baroness Alix Pitha als Muse.

An die Bilder schloß sich ein glänzendes, von über zweihundert Gästen besuchtes Ballfest, auf dem die Mitwirkenden zum Teil in ihren prächtigen Kostümen erschienen.⁷ [Abb. 6, 7]

Abende wie dieser, welcher der Darstellung »lebender Bilder« gegenüber mit einem großen Ball beschlossen wurde, oder Privatkonzerte, bei denen Anton Rubinstein spielte, wurden zum Symbol der erreichten gesellschaftlichen Stellung und wirtschaftlichen Macht der jüdischen Familien, denen lange Zeit der angemessene Eintritt in die bürgerliche Gesellschaft versagt blieb. Hinzu trat der Wunsch zu zeigen, daß man nicht nur dem auch ein entsprechend hohes kulturelles Niveau erreicht hatte. Unter diesem Gesichtspunkt mußte die Darstellung der »lebenden Bilder« so akkurat wie möglich sein, um dem Zuschauer zu ermöglichen, anhand der dargestellten Figuren das entsprechende Bild zu erkennen, was seinerseits wiederum als Zeichen gewertet werden konnte. Es sollte, daß man das kulturelle Leben mit Interesse verfolgte. Es wunderte daher nicht, daß die Vorbereitungen, die sehr viel Aufwand nahmen, tagelang dauerten und viel Kraft kosteten. Hofmannsthals, der am 22. Februar an Schnitzler schrieb: »Alle 21 Bilderproben von 7–2 Uhr Nachts – aber sehr lustig«,⁸ schrieb er an Mizi Sobotka, die Proben würden ihm eine schreckliche Mühe bereiten. Daß er die Inszenierung ernst nahm, geht aus seinen Bemerkungen hervor, ein passendes Kostüm zu finden. An Richard Hofmann schrieb er am 8. Februar 1893: »Ich habe bei den lebenden Bildern Directoirecostüm: haben Sie zufällig Kleinigkeiten, die mir leihen könnten, Monocle oder den Knotenstock mit der

⁷ Josefina Winter, Fünfzig Jahre eines Wiener Hauses. Wien/Leipzig 1927, S. 37.

⁸ BW Schnitzler, S. 37.



Abb. 7: »Romeo und Julia« nach Hans Makart. »Lebendes Bild«
(Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek)

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 17

oder eine Zeitung von 1796, um sie in die Tasche zu stecken werde mir jedenfalls erlauben, Sie zu einer Costüm und Nuance bei einmal zu mir zu bitten«. ⁹ Damit sich Beer-Hofmann eine Vorstellung von den benötigten Accessoires machen konnte, schickte Hofmannsthal dem Brief die Zeichnung eines Directoire-Kostüms bei. ¹⁰ Es muß ein prachtvolles Fest gewesen sein, wenn das »Vierteljahr Salonblatt« vom 12. März 1893 nicht auf die genaue Auflistung der Teilnehmer verzichtete.

Nach 1893 festigte sich die Freundschaft mit Felix Oppenheimer und der Briefwechsel ist Ausdruck der häufigen Kontakte. Was die Freundschaft zugrunde lag, ist heute schwer zu sagen, auch wenn die Briefe Oppenheimers an Hofmannsthal fast völlig fehlen. Der Brief ist immer sehr vertraulich, wird aber selten herzlich oder intim. Einmal zweimal zu Anfang ihrer Bekanntschaft mußte Hofmannsthal seinen Freund beschwichtigen, weil sich Oppenheimer vernachlässigt fühlte, der wohl spürte, daß der berühmte Freund der Gebende war. Der Ton Oppenheimers Heirat wird der Ton – wohl auch aufgrund der Umstände – gaben, die er inzwischen übernommen hatte – »geschäftsmäßige, aber im Verhältnis distanzierter. Inzwischen, ab ca. 1909, war nämlich Hofmannsthal zum Hofmannsthals wichtigstem Briefpartner in der Familie Oppenheimer geworden. Trotz oder gerade wegen des Altersunterschieds von zwanzig Jahren herrschte von Anfang an ein herzlicher, aber doch ein wenig distanzierter Ton vor. Hofmannsthal war sich dieser Affinität zu verständnisvollen, mütterlichen Frauen bewußt, wenn er schreibt: »wie ich ja so oft im Leben [in] Frauen über 75 eine so besonders erfreuliche Gese-

⁹ BW Beer-Hofmann, S. 15.

¹⁰ Die elf aufgeführten Bilder waren:

1. Bild: Jakob und Rahel, gestellt von Maler Adolf Hirémy-Hirschl (1860–1930)
2. Bild: Phaon und Xante, nach Lawrence Alma Tadema (1836–1912)
3. Bild: Licht, nach Gabriel Max (1840–1915)
4. Bild: Theodora, nach Benjamin Constant (1845–1902)
5. Bild: Melusine, nach Moritz von Schwind (1804–1871)
6. Bild: Romeo und Julia, nach Hans Makart (1840–1884)
7. Bild: Siesta am Mediceerhofe, nach Hans Makart
8. Bild: Musikalische Gesellschaft, nach Caspar Netscher (1639–1684)
9. Bild: Ländliche Unterhaltung, nach Jean Baptiste Pater (1695–1736)
10. Bild: Kriegsbeute, nach Jaroslav Czermak (1831–1878)
11. Bild: Hochzeitszug, nach Frederik Hendrik Kaemmerer (1839–1902)



Abb. 8: Maria Gräfin Demblin mit ihrem Gatten Felix Freiherr von Oppenheimer.
Photo Adele, Wien (Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek)

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 19

gefunden habe: Josephine v. Wertheimstein, Marie v. Olfers, Marie Taxis, Yella Opp[enheimer].«¹¹

An Felix Oppenheimer wandte sich Hofmannsthal oft, um Probleme praktischer Natur zu lösen: um bedürftige Personen so zu unterstützen, wie er es allein nicht gekonnt hätte, oder um als Mittler zwischen Hofmannsthal und Personen aus der Diplomatie, die in irgendeiner Weise nützlich sein konnten, zu dienen. Es ist schwer vorstellbar, dass Oppenheimer eine Rolle als Gesprächspartner für die Entstehung und Ausrbeitung der literarischen Arbeiten des Freundes gespielt haben könnte. Zu unterschiedlich, ja gegensätzlich war der Kreis der Interessen, die beide verfolgten.

Felix Oppenheimer wurde am 20. Februar 1874 als Sohn des Grundbesitzers und Herrenhausmitglieds Ludwig Freiherr von Oppenheimer und seiner Frau Gabriele (Yella) von Oppenheimer von Todesco, in Wien geboren. Nach ersten Kindheitsjahren, die auf dem böhmischen Gut Kleinskal, dem Besitz des Vaters, verlebte, zog er nach der Scheidung der Eltern 1883 mit seiner Mutter nach Wien und lebte im Palais Todesco, dem Elternhaus der Mutter. Nach dem Besuch des Schottengymnasiums studierte er an der Wiener Universität Jura (Dr. jur. 1898) und war von 1901 bis 1904 im Handelsministerium tätig.

Am 23. Juni 1900 heiratete er Marie Alexandrine Henriette de Demblin (Abb. 8), Mysel genannt, eine Frau von lebhaftem heiterem Charakter, die ihr Leben mit Leichtigkeit und mit einer Eleganz meisterte, während ihr Mann nicht selten unter tiefen Depressionen litt. Aus dieser Ehe stammten drei Kinder: Hermann (1902–1977) – der von der Mutter das heitere Gemüt erbte, vom Vater den Verantwortungssinn erzogen wurde und gerade deshalb Yellas Lieblingsenkel wurde, der sich in ihren letzten Lebensjahren, als ihr Leben bedroht war, sehr für sie einsetzte – Mariette (1902–1940) und Yella selbst (1908–1972). (Abb. 9)

Nach seinem Austritt aus dem Staatsdienst 1904 gab Oppenheimer von 1908 bis 1918 zusammen mit Leopold von Chlumecky und Alois Glossy die »Österreichische Rundschau« heraus. Seine wirkliche Lebensaufgabe, an der er bis zu seinem Tode 1938 arbeitete, sah er

¹¹ Brief vom 11. 8. 1928 an Josef Redlich, in: BW Redlich, S. 110.



Abb. 9: Myna Oppenheimer mit den Kindern Marie Gabrielle und Hermann
(Privatbesitz)

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 21

in der Förderung von Kunst und Wissenschaft in seiner Heimat durch die Tätigkeit als Präsident des »Vereins der Museumsfreunde in Wien«, der 1921 gegründet wurde.

Auch wenn er auf eine diplomatische Karriere verzichtet hat, löste er sich doch von diesen Kreisen nie. Sie blieben ein Teil seines Lebens, sowohl im gesellschaftlichen Verkehr als auch als tatkräftige mäzenatische Unterstützer bei der Realisierung seiner Ideale. Man nützt ein Blick auf die Mitgliederliste des Vereins, um sich des Charakters dieses Zirkels bewußt zu werden.

Seine bedingungslose Treue zur Monarchie auch nach 1918 sah ihn in der Krone das »größte politische Kapital« sehen. Nostalgisch trauerte er um ein längst untergegangenes Österreich, währten

armes jetziges Oesterreich, [...] verurteilt scheint, diesen Namen zu sein, damit der Gegensatz zu dem, was derselbe einstmals bedeutet hat, seiner furchtbaren Tragik immer wieder vor Augen trete.¹²

Seine skeptische Haltung gegenüber dem allgemeinen Wahlrecht, seine Zugehörigkeit zu den höchsten gesellschaftlichen Kreisen, verwehrten ihm nicht daran, an das gemeinsame Wohl aller, an ein allgemeines wissen sozialen Wohlstand auch der weniger begüterten Schichten zu glauben und dafür zu arbeiten, auch wenn sich dieses Engagement nicht in eine direkte politische Aktivität umsetzte, sondern eher in einer tieferen inneren Überzeugung führte, aus der heraus er als Privatmäzen tätig wurde, wie es seiner aristokratischen Lebensweise entsprach.

Vor diesem Hintergrund engagierte er sich z.B. für die katastrophale Wohnsituation der Arbeiter, unternahm eine Studienreise nach England, um zu sehen, wie dort diesem Problem begegnet wurde. Nach seiner Rückkehr nach Wien an der Gründung der gemeinnützigen Wohnungsbaugesellschaft beteiligt, die später Volkswohnungen in Wien-Brigittenau errichtete. Auch zu Kunst und Kultur sollte nicht nur ein kleiner, elitärer Kreis Zutritt haben, sondern sie sollten allen offenstehen. Daneben trat die spontane Hilfe derjenigen, die sich in einer Notlage befanden. Aus heutiger Sicht überrascht die Selbstverständlichkeit, mit der Hofmannsthal, C

¹² Felix Oppenheimer, Österreich, wie es war und ist. Wien 1933, S. 10.

heimer und vermutlich auch andere ihrer Gesellschaftsschicht völlig Unbekannten, die sich brieflich an sie wandten oder von deren Leid sie wußten oder erfahren hatten, Hilfe zukommen ließen. Reichten Hofmannsthals Mittel für eine Hilfe nicht aus, wandte er sich an vermögendere Freunde, u.a. auch an Felix und Yella Oppenheimer. Die Fürsorgepflicht, wie sie durch Eltern und Erziehung tradiert wurde, berücksichtigte bei jeder Entscheidung (wie dem späteren Verkauf des Landguts Kleinskal) auch das Wohl und Wehe der Bediensteten im Sinne von »Schutzbefohlenen«.

Oppenheimers Vater Ludwig (Abb. 10), dessen Familie aus der Hansestadt Hamburg stammte, wurde am 21. August 1843 in Leipzig als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns geboren. Nach dem Besuch von Gymnasien in Leipzig und Berlin studierte er Staatswissenschaft und Nationalökonomie an der Universität Leipzig. Am 1. Januar 1867 gelangte er in den Besitz der Allodialherrschaft Kleinskal in Böhmen, die seine Eltern für ihn gekauft hatten, und erwarb kurz danach die österreichische Staatsbürgerschaft.

Die Idee, nach Österreich überzusiedeln, mag viele Gründe gehabt haben. Einer dürfte die Tatsache gewesen sein, daß ein Freund der Familie, der sächsische Minister Freiherr von Beust, am 30. Oktober 1866 von Kaiser Franz Joseph zum österreichischen Minister des Auswärtigen und des Kaiserlichen Hauses ernannt wurde. Darüber hinaus hegte der Vater tiefe Sympathien für dieses Land, wie sein Aufsatz »Österreich im Herbst 1866« in der Cottaschen »Deutschen Vierteljahrsschrift«¹³ deutlich bewiesen hatte. Er blieb bis zu seinem Tode überzeugter Österreicher.

Der Besitz in Böhmen mit seinen 1405 ha Fläche, mit Feldern, Wäldern, Wiesen, Flüssen und Bächen war von außerordentlicher Schönheit, wie Yella auch später immer wieder betonte, befand sich 1867 allerdings in einem beklagenswerten Zustand. Das Schloß war unbewohnbar, und die Straßen mußten erst befahrbar gemacht werden. Aber Oppenheimer, der dieses Gut zu seinem zukünftigen Wohnsitz bestimmt hatte, begann die Wiederherstellungsarbeiten sofort mit großem Eifer und Einsatz. In den folgenden Jahren nahm er

¹³ Ludwig Oppenheimer, Österreich im Herbst 1866, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 1866, (Nr. 116), Heft IV.



Abb. 10:
Ludwig Freiherr von Oppenheimer
(1843–1909).
Bildnis in reiferen Jahren.
Photo Pietzner, Wien
(Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek)



Abb. 11: Yella Oppenheimer
mit ihrem Sohn Felix (Privatbesitz)

24 Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer



Abb. 12:
Felix Oppenheimer, 1876
(Privatbesitz)



Abb. 13:
Felix Oppenheimer.
Photo Angerer, Wien
(Privatbesitz)

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 25

als Obmann der Gablonzer Bezirksregierung aktiv am politischen Leben der Gegend teil. 1873 wurde er vom verfassungstreuen Grundbesitz in den Landtag und Reichsrat entsandt. 1895 wurde er in das Herrenhaus berufen und war damit zusammen mit Julius Ritter und Gompertz der zweite jüdische Repräsentant dort.

Im Frühjahr 1872 verlobte er sich mit Gabriele (Yella) von Oppenheimer, die er am 7. April 1872 in Wien heiratete. 1874 kam als erstes Kind aus dieser Ehe Felix zur Welt. (Abb. 11–13) Die Familie lebte zunächst in Kleinskal, einem Ort, den Yella sehr liebte, aber nach ihrer Scheidung für immer verließ, um in ihr Wiener Elternhaus zurückzukehren. 1942, am Ende ihres Lebens, schrieb Yella, verurteilt für eine nationalsozialistische Behörde, die zu ihrer Verfolgung eingesetzt worden war, folgende autobiographische Skizze:

Geboren am 19. August 1854 in Baden bei Wien, habe ich meine Kindheit u. Jugend in häuslicher Erziehung bei meinen Eltern Baron Eduard Oppenheimer in der Philosophie Todeskloster Wien I. Kärntnerstrasse 51 in dem von ihnen durch den Vater erbauten Hause verbracht.

1872 verheiratete ich mich mit dem Großgrundbesitzer u. Herrenhausmitglied Baron Ludwig Oppenheimer. Die Jahre von 1872 bis 1883 habe ich auf dem Besitz meines Mannes Kleinskal in Böhmen verbracht und mich bestrebt das Schreibwesen in Bezug auf die deutsche Sprache zu fördern für die Jugend überhaupt zu sorgen u. mich der Armen u. Kranken zu widmen. 1883 wurde meine Ehe in gegenseitigem Einvernehmen geschieden und ist mein Sohn, mein einziges Kind mir zugesprochen worden. 1883 bin ich weiter in der Wohnung im Hause meiner Eltern in der Kärntnerstraße 51 bis Juni 1942 verblieben.

1887, als Felix erst 13 Jahre alt war, machte die Mutter ihr Testament und legte einige persönliche, nur für den Sohn bestimmte Briefe in denen sie ihm Ratschläge für den Fall ihres Todes gab. In diesen Briefen scheint die Sorge einer geschiedenen Frau durch, welche die alleinige Last für die Erziehung und Entwicklung eines Sohnes zu tragen. Es kommt aber auch der Charakter einer Frau zum Vorschein, die darauf gerichtet ist, Werte an den Sohn weiterzugeben, die über die Klassen- und Religionszugehörigkeit hinausgingen und wesentlich auf zwei grundlegenden Prinzipien fußten: immer nach seinem eigenen Gewissen zu handeln (»Lerne, geliebtes Kind, nur in Dir selbst die Wahrheit und Lohn zu suchen, warte nicht auf äußere Zeichen, diese sind nur Täuschung und nur das eigene, ehrliche Empfinden, das eigene Gewißheit

26 Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer

Richter sein!«), und zweitens, das eigene Wohl und Glück zu verfolgen, ohne die Bedürfnisse der Nahestehenden zu vernachlässigen.

Daraus ergibt sich das Bild einer Frau, zu der Hofmannsthal nicht zufällig eine große Nähe fühlte. Das persönliche Verhältnis, das in einem Vierteljahrhundert gewachsen war, hat dabei – wie er an Ottonie Degenfeld schrieb – eine Rolle gespielt:

Aber es sind doch eigentlich so wenige Menschen, die mir wirklich nahe sind – die ich nicht entbehren will – und einen, den treuesten reifsten besten Freund hab ich ja schon verloren. – Da sind Sie und Jella O. Vielleicht ist Ihnen die Zuneigung sonderbar, mit der ich an dieser alten Frau hänge: aber wenn Sie sie kennen würden – wozu allerdings Zeit gehört, und ich kenne sie seit 25 Jahren! – Sie würden es verstehen.¹⁴

Yella erinnerte ihren Sohn Felix an seine humanitären Verpflichtungen: keine Gaben, keine Wohltätigkeit allein (obwohl es diese auch gab), sondern Hilfe zur Selbsthilfe:

Die wahre Hülfe liegt im Verständnis, im richtigen Empfinden, in der echten Teilnahme. Häufig ist mit Rath und That mehr getan als mit Geld. Geld ist die kleinste Münze, die wir zu verschenken haben und erhält erst ihren Werth wenn wir sie mit vollem, warmen Herzen, mit verständiger Überlegung, mit Zartheit und dem wahren Wunsch zu helfen, geben.

Im Briefwechsel mit Hofmannsthal kommt Yellas Großzügigkeit eher indirekt zum Ausdruck, etwa als Zusagen für Hilfeleistungen, um die er sie gelegentlich bat. Ihre Fürsorge ergibt sich deutlicher aus einem Brief, den Mysa Oppenheimer ungefähr im September 1939 an Gauleiter Bürckel schrieb und in dem sie darum bat, ihre alte und kranke Schwiegermutter in ihrer Wohnung in der Kärntnerstraße wohnen zu lassen. (Yella hatte nach dem Verkauf des Palais' dort eine kleine Wohnung für sich behalten können.) In diesem Brief werden die Wohltaten, die Yella während ihres langen Lebens leistete, aufgelistet:

Was die Familie meiner Schwiegermutter für Wien und ihre engere Heimat an Stiftungen, Widmungen u.s.w. gegeben, wäre zu viel um es aufzuzählen. [...] Das *Badener Asyl* eine interkonfessionelle Stiftung (Todescostiftung) ihrer Eltern (Baden, Johannesgasse) für Kurbedürftige, hat sie während der Dauer des Krieges aus eigenen Mitteln als Spital installiert und geführt. Nach Schluss des Krieges hatte sie nicht mehr die Mittel es zu er-

¹⁴ Brief an Ottonie Degenfeld vom 2. 8. 1923, in: BW Degenfeld [1986], S. 474.

halten und hat es mit Garten und Inneneinrichtung der Stiftung
tigkeit« zu den selben Zwecken geschenkt, da die Gemeinde Bad
der Erhaltungskosten die Schenkung abgelehnt hatte.

Ihre Tante Wertheimstein hat das Kinderasyl »Zillingsdorf«
der Kinderfreunde« (ebenfalls interkonfessionell) später Hartäck
mit Nikolaus Dumba gegründet und meine Schwiegermutter ist
nachher als Präsidentin eingetreten, hat es durch circa 30 Jahr
und weitgehendst durch persönliche Arbeit und finanziell unters
Während des Krieges 1914–1918 hat sie in Aussee eine Küche
und erhalten, die natürlich jedem Bedürftigem zugänglich war, g
sehen von allen anderen unzähligen privaten Unterstützungen
pendien, in welchen Fällen immer nur nach der Bedürftigkeit, ob
sicht auf Konfession entschieden wurde und waren es in der
Arier.

Kleinskal, der Ort, den Ludwig Oppenheimer so liebte und
ihn auch als erster Ort, an dem er nach dem Verlassen des El
ses Fuß gefaßt hatte und an dem sein unabhängiges Leben
sozialer Aufstieg begann, große symbolische Bedeutung hatte
oft zum Streitpunkt zwischen Mutter und Sohn. Der Besitz vo
skal war nicht unproblematisch. Zwischen der Möglichkeit, d
einen kostenintensiven Besitz oder ein Vermögen zu vererber
der Vater die zweite Lösung:

das volle Verständnis für die Selbstverleugnung, die in jener
Entscheidung lag, einer Entscheidung, die allein die Liebe zu mi
geben konnte, hat mir gerade damals, wo es ihm am wohlsten ge
leider gefehlt und der Mangel solch zeitgerechter Einsicht hat, so
mein Vater ihn mir auch vergeben mochte, mich mit manchen
Selbstvorwürfen in der Folge belastet.¹⁵

Aus den Briefen Yellas an ihren Sohn versteht man ihre Bef
gen, daß Felix aus reinem Sohnesstolz das Gut hätte überneh
len, anstatt ein finanziell sorgenfreies Leben zu führen. »B
Kleinskal«, schreibt sie dem Sohn in einem Brief vom 31. Juli

kann ich dir nur dringend rathen, dich bitten deinen ganzen Ein
zubieten damit dein Vater den Besitz verkauft, die Dinge baldig
kelt, so lange noch etwas davon zu retten ist. [...] Ich selbst k
großen bestehenden Reize eines so schönen, großartigen Besitzes,

¹⁵ Felix Oppenheimer, Baron Ludwig Oppenheimer. Ein Blatt der Erin
seinem Sohn. Im Selbstverlage des Verfassers. Wien 1915, S. 35.

die Sehnsucht nach dem Stück Erde an dem ich selbst heute noch wärmer hänge als an irgend einem anderen Ort der Welt, nie verloren und habe tausendfach erwogen durch welche Mittel dir dieser Besitz sorgenlos zu erhalten wäre; sei versichert kein Opfer wäre mir dafür zu schwer geworden!

Yellas Fürsorglichkeit traf auf die Ablehnung des Sohnes, die weniger von einer objektiven Analyse der Situation als durch ein abstraktes Ehrgefühl diktiert war: »Du müßtest dein Vermögen opfern ehe du Kleinskal übernimmst«, schrieb Yella im gleichen Brief,

oder der größte Theil deines Einkommens würde aufgebraucht um die Zinsen der Schulden zu decken und die Hoffnung sie abzuzahlen würde illusorisch und du würdest schon an den Versuchen verbluten. [...] Dein Vermögen giebt dir die Möglichkeit Gutes zu wirken, stellt dich unabhängig und läßt dir die freie Wahl deines Berufs. Dadurch bist du viel glücklicher gestellt als so viele Andere, die sich um das tägliche Leben zu erhalten, gegen ihre Neigung zu einem Beruf zwingen müssen, der – weil nur durch äußere Rücksichten bestimmt, ihre besten Anlagen erstickt.

Die umsichtigen Ratschläge, die Yella gab und deretwegen sie nicht zuletzt für Hofmannsthal zu einer mütterlichen Freundin wurde, fanden damals beim Sohn, der starrköpfig auf seinem Standpunkt beharrte, kein Gehör. Daß die Auseinandersetzung zwischen Yellas Erfahrung und Felix' Wunsch, das Gut nicht aufzugeben, über Gebühr hart war, erhellen die letzten Sätze des letzten erhaltenen Briefes, den Yella am 6. Februar 1920 dem Sohn schrieb:

Indem ich nach langen Jahren wieder in die Blätter Einblick nehme, hoffe ich der Inhalt wird Dir zur Erkenntnis und zur Einsicht über die Kleinskal'sche Frage helfen und Dich endlich verstehen lassen, welche Beweggründe mich gelehrt haben und wie ungerecht und unrichtig Deine Vorwürfe, Deine Einstellung mir gegenüber in dieser Frage waren! Es sei Dir verziehen!

Ich segne Dich und Deine Kinder Treu Deine Mutter
Es giebt keinen Erdenfleck, der mir so teuer war wie Kleinskal, ich habe mich mit blutendem Herzen davon losgerissen.

Auch Yella fiel es also nicht leicht, sich von Kleinskal zu lösen; sie hat dort seit ihrer Ankunft viel Gutes für die Bewohner bewirkt, das ihre Lebensbedingungen verbesserte. In ihrem Sohn Felix sah sie darin ihren Nachfolger und riet ihm:

Die Armuth dort ist groß, die Bevölkerung durch Noth und Elend kommen, unterwürfig aus Furcht oft falsch aber deshalb nicht schlecht. Oft zeigt sich Neid und Verleumdung, das alles aber dich von dem angestrebten Ziele nicht abschrecken, auch darf Undank nicht entthutigen. Wenn du in die Ursachen, in die Wurzeln dieser giftigen Pflanzen eindringst, den Boden betrachtest auf dem sie wüchsen wirst du stets die Erklärung all der häßlichen Übel finden und Toleranz, vor allem aber den Antrieb zu verbessern. Das Volk gleich den Kindern einsichtsvoller, liebender Strenge, es muß Gerechtigkeit fühlen und so allmählig veredelt werden, die Leute müssen das Sein ihrer Menschenwürde erlangen. Für die junge Generation kann geschehen indem du die Schule pflegst und ausbeesserst und wenn du die kleinen Kinder durch einen Kindergarten sorgst, führst du an die Schule beßeres, gesünderes Material zu. Hilf der Armuth indem du möglichst viel Arbeit sorgst, laß dir angelegen sein gesunde Wohnungen zu bauen. Diese sind ein dringendes Bedürfnis weil die physisch und sittlich zu Grunde gehen so lange oft mehrere Familien in einem engen Raum, dicht zusammen gedrängt, ihr Leben fristen.

Kleinskal wurde 1902 verkauft, als die Bedingungen für einen Kauf günstig waren. Oppenheimers Vater zog daraufhin nach Wien wo er 1909 starb.

Trotz Meinungsverschiedenheiten zwischen Mutter und Sohn, trotz vieler Unterschiede kann man nicht sagen, daß Felix nicht auf die Ratschläge seiner Mutter beherzigt hätte:

Wähle deinen Beruf frei und unbeeinflusst von jeglichen Nebenbetrachtungen, schlage die Laufbahn ein, zu welcher du wahre Befähigung und Lust fühlst [...] Bleibe nie auf halbem Wege stehen, sei gründlich in deinen Überzeugungen überzeuge dich stets selbst, höre nie auf Vorurtheile, sei den Armen wohlwollend und Segen, bringe ideales Streben mit dem wirklichem Leben in Einklang.

Als Oppenheimer die diplomatische Karriere aufgab, um Redakteur zu werden und dann Präsident des »Vereins der Museumsfreunde in Wien« zu werden, folgte er im Grunde dem Rat seiner Mutter.

Er war 37 Jahre alt, als er 1911 den »Österreichischen Staatsmuseumsverein« gründete. Bis zu seinem Tode im Alter von 64 Jahren widmete er sich mit voller Kraft fast ausschließlich der Entwicklung und dem Ausbau dieses Vereins und der Organisation von Ausstellungen, die in die Geschichte eingingen und in denen neben den Wünschen der Elite das Bild »seines« Österreichs zu tradieren, auch das Bemühen trat, Kunst und Kultur breiten Schichten zugänglich zu machen. Was he

30 Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer

selbstverständlich empfunden wird, war bei Gründung des Vereins 1911 ein absolutes Novum. Dahinter stand die Erkenntnis, daß »die staatlichen Kunstsammlungen nur dann wahrhaft lebendig erhalten werden können, wenn die Bürger selbst durch tätige Anteilnahme an ihrem Ausbau arbeiten«.¹⁶ Die Vorbilder des Vereins waren die »Rembrandtvereinigung« in Amsterdam, der »Kaiser-Friedrich-Museums-Verein« in Berlin, die »Amis du Louvre« und der Londoner »National Art-Collection Fund«. Viele Mitglieder und Mäzene kamen aus dem Adel (Karl Graf Wilczek, Karl Graf Lanckoronski, Johann Fürst zu Liechtenstein), aus Handel und Industrie sowie aus dem Bankgewerbe. Der erste Vorsitzende war Paul von Schoeller, Felix Oppenheimer sein Vertreter, Hugo von Noot Schatzmeister.

Ursprünglich war nur beabsichtigt gewesen, die Österreichische Staatsgalerie durch den Ankauf bedeutender Kunstwerke zu unterstützen. Nach dem Ersten Weltkrieg und dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie änderte sich die Situation, denn die Privatsammlungen des Kaisers gingen in staatlichen Besitz über, und damit gab es für den Verein keinen Grund mehr, sich auf eine einzige Sammlung zu beschränken.

Neben den satzungsgemäßen Aufgaben, vorhandene Lücken des öffentlichen Kunstbesitzes durch Erwerbungen und Stiftungen zu schließen, galt das Interesse vor allem der öffentlichen Kunstpflege und einer breiten Information über Kunst. So traten Ausstellungen immer entschiedener in den Vordergrund.

Ohne den Staatsgalerieverein aufzulösen, wurde 1921 der »Verein der Museumsfreunde« gegründet, dessen erster Präsident Graf Colloredo-Mannsfeld wurde. In den Zwanziger Jahren gehörte auch Hofmannsthal dem Vorstand an. Neben dem Ankauf von Werken wurden im Rahmen der Tätigkeit des Vereins Ausstellungen, Vorträge und Führungen organisiert.

Die erste große und erfolgreiche Ausstellung, die der Verein organisierte, hieß »Von Füger bis Klimt« und zeigte einen repräsentativen Querschnitt der Entwicklung der österreichischen Malerei in den letzten 200 Jahren. Sie war zunächst für das Frühjahr 1922 geplant, mußte dann aber auf den Herbst 1923 verschoben werden, weil durch den

¹⁶ Verein der Museumsfreunde in Wien. Tätigkeitsbericht 1919–1924, S. 3.

Zusammenbruch der Währung das dafür erforderliche Geld ausreichte. Der Erfolg der Fügler-Ausstellung veranlaßte den gen Organisator, Carl Moll, eine andere große Ausstellung auszuweisen, die im Frühjahr 1924 unter dem Titel »Italienische Renaissance« stattfand, allerdings ohne den erwarteten großen Erfolg. Neben den Ausstellungen war es das ausgedehnte Vortragswesen, das den Verein immer neue Freunde zuführte. So hielt Hugo von Hofmannsthal 1922 einen Vortrag über »Die Mission des Vereins«, und Julius Graefe sprach 1924 über van Gogh. Zu den wöchentlichen Vorträgen und gesellschaftlichen Abendveranstaltungen traten Führer von wichtigen private und öffentliche Kunstsammlungen und Wiener sowie kunsthistorische Exkursionen zu Stiften und Schlössern.

Trotz großer finanzieller Schwierigkeiten, die sich nach der Auflösung der österreichischen Krone ergaben, wurde in rascher Folge eine Ausstellung nach der anderen organisiert.

Die drei großen Ausstellungen, an deren Organisation Oppenheimer besonders beteiligt war, fanden in den Jahren 1930 – 1933 statt. Die erste große Sensation brachte die Kaiserin-Maria-Theresien-Ausstellung in Schönbrunn. Eröffnet wurde sie am 13. Mai 1930 zum Geburtstag der Kaiserin, durch eine Rede des Bundespräsidenten Engelhard Kasas. Der Erfolg dieser Ausstellung, die fünf Monate dauerte, wurde durch Hunderttausende von Besuchern unbestritten. Im Zusammenhang damit gab es wissenschaftliche Vorträge, Musikabende und Theateraufführungen u.a.m.

Auch der im Jahre 1930 abgehaltene Gesellschaftsabend im Oberen Belvedere stand im Zeichen der großen vaterländischen Veranstaltung. Sie brachte den von Kammerschauspieler Raoul Aslan mit schönster Wirkung vorgetragenen Essay Hugo von Hofmannsthal's über Maria Theresien, dem eine von dem Direktor der Oper dirigierte Symphonie voranging.¹⁷

Am 28. April 1933 wurde die Prinz-Eugen-Ausstellung im Museumssaal des Oberen Belvedere feierlich eröffnet. Auch sie wurde von einem Zyklus von Vorträgen über die Figur des Prinzen begleitet.

Oppenheimers Tätigkeit als Präsident des Vereins wurde durch die dritte und größte dieser kulturhistorischen Veranstaltungen, die Kaiser-Franz-Joseph-Ausstellung in Schönbrunn gekrönt,

¹⁷ Verein der Museumsfreunde in Wien. Tätigkeitsbericht 1928–1930, S. 6.

23. Mai 1935 eröffnet wurde. Für jemanden wie Oppenheimer, der die Monarchie als das »größte Kapital, das wir in Österreich haben« im Gegensatz zu dem »sehr zu Unrecht ›Österreich‹ benannten armen Nachfolgestaat des alten großen Reiches«¹⁸ betrachtete, war diese Ausstellung nicht nur eine Würdigung des »vergessenen Kaisers«, sondern ein »Pietätsakt, auf den jeder – welchem Volksstamm er angehöre und in welchem Lager er immer stehe – einstimmen kann, der auch nur ein Mindestmaß historischen Bewußtseins sein Eigen nennt«.¹⁹

Mit dieser wirksamsten und meistbesuchten Ausstellung, die als »Monument des Kaisers« gedacht war, endete auch Oppenheimers Tätigkeit für den Verein.

Dabei war sein Einsatz für den Aufbau des Vereins leidenschaftlich gewesen. Er nahm seine Aufmerksamkeit ganz in Anspruch und repräsentierte vielleicht für ihn die einzige Art und Weise, um einerseits ein allgemeines Interesse an der Kunst, als allgemeiner Besitz aller betrachtet, zu erwecken und zu erhalten und um andererseits in sich selbst eine Welt lebendig zu erhalten, von der er fühlte, daß sie unwiederbringlich untergegangen war und nur noch in seiner Erinnerung fortlebte.

Am 13. März 1938 verlor Österreich seine Eigenstaatlichkeit. Innerhalb weniger Tage wurden alle Organisationen, Vereine und Verbände unter kommissarische Verwaltung gestellt und alle Konten gesperrt. Bereits am 17. März 1938, also nur 4 Tage danach, wurden Dr. Franz Sedlacek und Robert Streit mit der kommissarischen Leitung des Vereins beauftragt. An die Mitglieder erging ein Rundschreiben, in welchem alle mit der »neuen Ausrichtung« einverständenen Museumsfreunde aufgefordert wurden, ihre Mitgliedschaft zu erneuern, nicht ohne dabei anzugeben, ob sie »Parteigenossen« seien, also der NSDAP angehörten. Von den damals 1396 Mitgliedern erklärten nur 296 schriftlich den Wiedereintritt. 216 zumeist jüdische Mitglieder traten aus. Einige Änderungen im Statut wurden eingeführt. Überdies wurde folgendes bestimmt: »Die Ernennung der Vereinsleiter und deren Mitarbeiter wird von der Zustimmung des zuständigen Hoheitsträgers der NSDAP abhängig gemacht. Die Satzungen sind auf

¹⁸ Felix Oppenheimer, *Österreich, wie es war und ist*. Wien 1933, S. 2.

¹⁹ Felix Oppenheimer, *Der Kaiser*, zum 2. Dezember 1908. [...] Wien 1935, S. 30. Vgl. Verein der Museumsfreunde in Wien. Tätigkeitsbericht 1934–1936, S. 6.

das Führerprinzip in der Vereinsleitung umzustellen. Der Arianismus ist einzuführen«.

Die neue Leitung bemühte sich, eine Ausstellung »Zum 100. Geburtstag 1938« als Unterstützung der Volksabstimmung zu veranstalten. Der Verein wurde gebeten, dafür 1500 RM zur Verfügung zu stellen. Das klingt daher grotesk, daß der Beauftragte für bildende Kunst, Leo Blauensteiner, »seine Genehmigung an Herrn Dr. Franz Sedlaczek, dem Ersuchen weiterleitete, in dieser Angelegenheit mit dem (Herrn Dr. Sedlaczek) Präsidenten der Museumsfreunde, Herrn Felix Oppenheimer in Kontakt aufzunehmen«.

Die letzten Zeugnisse, wie sie aus Briefen Yellas an ihren Enkel Hermann überliefert sind, zeigen uns Oppenheimer als einen Mann, dessen Lebenswerk zerstört war und der sich vor dem Nichts klammerte. Die Depressionen, unter denen er zeit seines Lebens gelitten hatte, verstärkten sich angesichts einer Realität, an der er nicht nur nicht mehr teilhatte, sondern von der er ahnte, daß sie ihn ganz zu vernichten trachtete.

Ich kann es nur dem Zustand zuschreiben, der sich in letzter Zeit eingestellt hat. In gewissem Sinn geht es besser, insofern ich nicht mehr ausser Bett ist, der Zustand wie er während der Autofahrt war, zu überwinden scheint. Wenn es nur bald so weit ist, dass Papa wieder sich irgendwie mit etwas beschäftigen kann. Das grosse Fragezeichen ist womit?, da die Aussenwelt, die ihm so wichtig war, weg fällt! Man kann sich so machtlos fühlen.

berichtete Yella ihrem Enkel Hermann am 29. Oktober 1938. Und am 27. September 1938 schrieb Mysa an ihre Kinder:

Nun bekommt Papa verschiedene Beruhigungsmittel, die aber bis jetzt keinen Erfolg hatten, so dass wir wohl heute um eine Pflegerin (für die wir schicken müssen, denn wir drei können dies allein (gestern tobte Papa 8 h früh bis 5 h nachmittags) nicht mehr aushalten. Die Nächte sind immer gut, weil da die Schlafmittel wirken, aber die Tage sind wohl für mich und ich wunder mich, dass der arme Kopf, auf den Papa [immer] loshaut, dies aushält. Natürlich halten wir die Hände, aber er hat eine gewisse Kraft, dass er trotzdem den Kopf maltrahiert. Wenn ich mich nur Gewalt nur zweimal auf meinen Kopf loshacke, bin ich ganz benehmt und Papa macht das stundenlang. Der Arzt sagte, ich möge ihn nur nicht lassen und er würde dann schon aufhören, aber [ich] bringe das nicht übers Herz, darum muss eine Pflegerin her. Sollte das auch nicht funktionieren müsste er allerdings in ein Sanatorium, eventuell Purkersdorf, ankommen.

34 Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer

hoffe doch noch immer, dass sich Papa beruhigt, dann kann er ja zu Hause bleiben, denn das Nichtgehenkönnen braucht keine so geschulte Pflegerin wie dieses Toben.

Unmöglich, wenn nicht sogar falsch wäre es, die tiefer liegenden Gründe dieses Leidens nicht im »Un-Geist der Zeit« suchen zu wollen. Ohne Hoffnung, ohne Kraft, sich in diese neue Realität einleben zu können, und durch ein vorgerücktes Alter ohne Energie, um in einer Welt leben zu können, aus der er sich plötzlich vertrieben fühlte, nahm er sich am 15. November 1938 das Leben. Die Worte, die Mysa einen Monat danach an Leopold von Andrian richtete, sind vermutlich das einzig verlässliche Zeugnis seiner letzten Tage:

Lieber, geehrter Baron Andrian,
nehmen Sie meinen und meiner Kinder innigsten Dank entgegen für Ihre so wohlthuenden und warmen Worte der Teilnahme. Ich weiss, dass Sie meinem geliebten, armen Felix ein treuer Freund seit Ihrer beider Kindheit waren und auch Felix hat Sie immer geliebt u. geschätzt, noch im Sommer so oft von Ihnen gesprochen. Gleich nach unserer Ankunft in Aussee, ist mein Felix an einem schweren Nervenzusammenbruch erkrankt, ab Ende August konnte er nur mehr schlecht, oder gar nicht mehr gehen, sich geistig nicht mehr beschäftigen; und obwohl wir ihm alles Geschehen *ausserhalb* des Krankenzimmers ferne hielten, er auch keine Zeitungen zu Gesicht bekam, waren schon seit Anfang des Sommers sein Lebenswille, sein Lebensmut gebrochen. Für einen so hohen Geist, so vornehmen, edlen und zartbesaiteten Menschen, war die Zeit um. Sein Geist umdüsterte sich langsam und in einem unbewachten Moment machte er seinem Leben ein Ende. Er konnte noch bei Bewusstsein die hl. Sterbesakramente empfangen und starb dann so schön, wie er lebte. Dies ist der einzige Trost der mir in all dem Jammer geblieben ist. Bitte schliessen Sie meinen Felix in Ihr tägl. Gebet. Hoffentlich führen uns irgendwie und wann unsere Wege zusammen damit ich Ihnen, besser als schriftlich, für alle Freundschaft danke die Sie für Felix hatten.

Sie, lieber Baron Andrian herzlichst grüssend
Ihre Ihnen aufrichtig ergebene Mysa Oppenheimer.²⁰

Anders als der Sohn musste Yella die vollständige Zerstörung ihrer Welt miterleben. Das Palais Todesco wurde 1935 an die Versicherungsgesellschaft Ostmark verkauft. Yella wurde im Kaufvertrag lediglich das Recht zugestanden, auf Lebenszeit eine kleine Wohnung

²⁰ Mysa Oppenheimer an Leopold von Andrian, Brief vom 12. 12. 1938 (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.).

im 3. Stock zu bewohnen, aber 1942 wurde sie als »Nichtarierin« dort »delogiert«. Diese Euphemismen verbergen kaum noch, was ihr Schicksal sie erwartet hätte, denn im Gegensatz zu ihren Enkelkindern ihrer Schwiegertochter befand sich Yella in großer Gefahr, deportiert zu werden. Aus dem Briefwechsel, der sich darüber zwischen Hermann und Elsa Bruckmann-Cantacuzène entspann, und den Briefen Elsas an Yella wird deutlich, daß die langjährige Freundin alles in ihrer Macht Stehende tat, um das zu verhindern. Aufgrund ihrer Intervention konnte Yella die letzten Monate ihres Lebens bei ihrem Mann Hermann auf Schloß Warthenburg verbringen, wo sie am 19. März 1943 starb.

Die Freundschaft, die einst zwischen zwei gleichaltrigen jungen Menschen von 17 Jahren begann, weil sie die gleichen Interessen für Literatur und Kultur, das gleiche Studienfach und die gleichen Bekanntschaften hatten, kühlte mit zunehmendem Lebensalter ab, ohne daß sie sich an gegenseitiger Achtung und Vertrauen eingebüßt hätte. Was Yella in den Worten Hofmannsthals an den Freund fehlte, waren Wärme und eine gewisse Vertraulichkeit, die sich – in dem Maße, in dem sich die Verbindung mit Felix abschwächte – im Verhältnis zu Yella, die von Hofmannsthal fast wie eine Mutter behandelt wurde, verstärkten und ihren reinsten Ausdruck fanden.

Felix widmete sich immer mehr seinen Interessen, die seine Freizeit beanspruchten und – wie Hofmannsthal in einem Brief an Yella im Jahr 1927 festhielt (»Felix kam an, er spricht vom Verein u. wieder vom Verein, berührt nichts sonst.«) – die schließlich ihre Freundschaft kümmern ließen. Diese Fixierung auf die Vereinsarbeit war vielleicht nur ein Schutz, um in einer Welt, die ihm allmählich aus den Händen glitt, weiterleben zu können. Oppenheimer war in seinen politischen Anschauungen und seinem aristokratischen Lebensstil das nicht politische Beispiel eines Mannes, dessen habsburgisch geprägtes Leben von Gestern« nur durch ihn und in ihm noch weiterlebte, bis das gewaltsame Ende dieses Traums 1938 auch das physische Leben störte. Es ist nicht ohne Tragik, daß dieser sozial engagierte Sozialdemokrat, der noch 1933 an eine großdeutsche Lösung glaubte,²¹

²¹ »Für den selbstbewußten Deutsch-Oesterreicher kann es als Endziel nur gelten, den Zusammenschluß mit den im Reiche vereinigten Stämmen durchgeführt zu sehen.«

Lebenswerks beraubt wurde, in seiner Existenz bedroht war und seine politischen Überzeugungen als falsch erkennen mußte, als sich diese schließlich als brutale Annexion vollzog, und daß er auf diesen mehrfachen Zusammenbruch seiner Welt- und Lebensanschauungen mit einem körperlichen Zusammenbruch reagierte. Die Zerstörung seiner Welt führte nur wenige Tage nach den Pogromen der »Reichskristallnacht« zu seiner Selbstzerstörung.

Auch das Ramgut, auf dem sich so viele Lebensfäden miteinander verknüpften, erlitt langsam, aber unaufhaltsam das Schicksal dieser untergehenden Welt:

Vor ein paar Tagen gegen Abend – aber es war noch halbhell, und überm Grundlsee der Mond im Aufsteigen, gieng ich mit Carl Burckhardt ums ganze Ramgut, vor dem verschlossenen Haus dann blieben wir stehen. Unglaublich sprechend kann die Miene eines solchen Hauses in einem besonderen Augenblick vor einem stehen. Die Mansarden, jede ein so bestimmter Raum für sich, die Türen, führend zu den wohlvertrauten gewölbten Gängen, das Dach – mir war als wäre es Ihr Angesicht das mich ansehe. So neulich auch von innen. Ich gieng hinunter, aus Ihrem Salon einen Band Shakespeare zu nehmen, stieß einen Laden auf, das Föhnlicht erfüllte wie flutend das Zimmer, und darin eine solche Fülle von Gestalten u. Gesichtern, dass mir fast Angst wurde. Schroeder, die gute Else, Mell, der unheimliche Pannwitz, Wiegand, Wolde, den ich nie mehr sehe, Heymel, der so lange todt ist, Schroeders Schwester Clärchen – alle waren auf einmal da – die ganz Fernen umso lebendiger. ²² (Vgl. Abb. 1)

halb jenes großen nationalen Ganzen aber alle Kraft und Eigenart des österreichischen Volkes zur möglichsten Geltung zu bringen«, in: Felix Oppenheimer, Österreich, wie es war und ist, S. 21.

²² Hofmannsthal an Yella Oppenheimer, Brief vom 28. 10. 1928.

I Bücher und Schriften

- Wohnungsnot und Wohnungsreform in England. Wien 1900.
- Englischer Imperialismus. Wien 1905. (Englisch als: British Imperialism. London 1905.)
- Die Wiener Gemeindeverwaltung und der Fall des liberalen Regimes. Staat und Kommune. Wien 1905.
- Die Beschaffung der Geldmittel für gemeinnützige Bautätigkeit. 1908.
- Baron Ludwig Oppenheimer. Ein Blatt der Erinnerung von seinem Sohn. Im Selbstverlage des Verfassers. Wien 1915.
- Aus Aufzeichnungen und Briefen. Wien 1919.
- Montaigne. Edmund Burke und die französische Revolution. London. Bacon. 3 Essays. Wien 1928.
- Österreich, wie es war und ist. Wien 1933.
- Museumsvereine im Ausland, Vortrag gehalten in der Albertina am 1. Dezember 1934. Wien o. J. [1935].
- Der Kaiser, zum 2. Dezember 1908. Das Denkmal des Kaisers Franz Joseph, zum 75. Geburtstag der Thronbesteigung. Zwei Würdigungen der feierlichen Eröffnung der Kaiser Franz Joseph Ausstellung in Schönbrunn einleitenden Begrüßung. Wien 1935.
- 25 Jahre Vereinsarbeit für öffentliche Kunstsammlungen, mit der feierlichen Eröffnung der Jubiläums-Ausstellung vom 24. September 1936 einleitenden Begrüßung (= Nr. 5 der Publikationen des Vereins der Museumsfreunde in Wien). Wien 1936.
- Von der alten deutschen Botschaft in Wien. Erinnerungen und Dokumente. Wien/Leipzig 1938.

2 Artikel in der »Österreichischen Rundschau«

- Die Wiener Gemeindeverwaltung und der Fall des liberalen Regimes. Staat und Kommune. I. Die Wiener Gemeindeverfassung seit der Einführung der Gemeindeautonomie, in: Band IV, Heft 46, 14.9.1905, S. 293.
- II. Die Reaktion auf staatsrechtlich nationalem Gebiet und auf dem Gebiet der geistigen Kultur, in: Band IV, Heft 48, 28.9.1905, S. 373-380.

38 Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer

- III. Der Umschwung im Wirtschaftsleben. Die Wirtschaftspolitik der Wiener christlich-sozialen Partei, in: Band IV, Heft 49, 5.10.1905, S. 421–435.
- IV. Die Sozialpolitik der Wiener »christlich-sozialen« Partei. Allgemeiner Rückblick, in: Band IV, Heft 51, 19.10.1905, S. 513–521.
- Die Schulen von Bedales und von Verneuil. Ein Beitrag zur Reform der Mittelschule, in: Band IX, Heft 3, 1.12.1906, S. 163–178.
- Die Zukunft Österreichs und die Haltung der Großmächte, Band XII, Heft 4, 15.8.1907, S. 235–239.
- Buchbesprechung (Schule und Gegenwartskunst, von Ludwig Gurlitt, Buchverlag der »Hilfe«, Berlin-Schöneberg, 1907), in: Band XIII, Heft 4, 15.11.1907, S. 304–305.
- Das Parlament des allgemeinen Wahlrechts und die Verwaltung, in: Band XIV, Heft 1, 1.1.1908.
- Die staatliche Altersversorgung in England, in: Band XVII, Heft 2, 15.10.1908, S. 97–102.
- Die ungarische Unterrichtsgesetzgebung und die Nationalitäten von Scotus Diator eingeleitet von Oppenheimer, in: Band XVII, Heft 4, 15.11.1908, S. 242–253.
- Der Kaiser, Band XVII, Heft 5, 1. 12.1908, S. 306–321.
- Die Grundgebrehen der Demokratie. Ein Beitrag zur neuen politischen Entwicklung im In- und Auslande, in: Band XVIII, Heft 6, 15.3.1909, S. 426–436.
- Deutschland und England, in: Band XX, Heft 4, 15. 8.1909, S. 195–207.
- Staatsfinanzielle Betrachtungen, in: Band XX, Heft 6, 15.9.1909, S. 329–339.
- Gemeindebetriebe. Ein Nachtrag zur Debatte des Vereines für Sozialpolitik in: Band XXI, Heft 2, 15.10.1909, S. 88–92.
- Rez. Englands wirtschaftliche Zukunft, in: Band XXIV, Heft 3, 1.8. 1910, S. 232.
- Rez. Der Dilettantismus, in: Band XXIV, Heft 5, 1. 9.1910, S. 388.
- Rez. Mädchenerziehung und Rassenhygiene, in: Band XXV, Heft I, 1. 10.1910, S. 84–85.
- Ein österreichischer Galerie-Verein, in: Band XXVI, Heft 5, 1.3.1911, S. 338–341.
- Österreichischer Staatsgalerieverein. Statuten und Mitgliederverzeichnis, in: Band XXVIII, Heft 5, 1. 6.1911, S. 388–391.
- »Recht und Wirtschaft«, in: Band XXVIII, Heft 5, 1.9.1911, S. 394–395.
- Politische Zeitbetrachtungen, in: Band XXIX, Heft 3, 1.11.1911, S. 177–192.

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 39

- Zur Wohnungsfrage, in: Band XXIX, Heft 6, 15.12.1911, S. 439–440.
- Unsere Politik nach außen und innen, in: Band XXVII, Heft 6, 1913, S. 181–193.
- Politik und Wirtschaftsleben, in: Band XXVII, Heft 4, 15.11.1913, S. 276–284.
- Ein englisches Buch über Österreich-Ungarn, in: Band XXXVI, Heft 6, 15.10.1914, S. 360–366.
- Wirtschaftliche Kriegsfürsorge, in: Band XL, Heft 5, 1.9.1914, S. 296.
- Grundzüge der Weltpolitik in der Gegenwart, in: Band XLI, Heft 1, 10.1914, S. 44–46.
- Wiener Kriegsfürsorge, in: Band XLI, Heft 3, 1.11.1914, S. 100–101.
- Kriegsfürsorge in Deutschland, in: Band XLII, Heft 1, 1.1.1915, S. 27.
- Botschafter von Tschirschken, in: Band XLIX, Heft 5, 1.12.1917, S. 197–200.
- Aus einem politischen Dialog, in: Band L, Heft 1, 1.1.1917, S. 1–7.
- Bobedonoszav, Lloyd George und wir, in: Band LIV, Heft 4, 15.1.1917, S. 145–150.
- Über Nutzen und Grenzen der politischen Kritik, in: Band LVI, Heft 1, 15.9.1918, S. 241–246.
- Neue Rechte – Neue Pflichten, in: Band LIX, Heft 3, 1.5.1919, S. 101.
- Theorie und Praxis. Ein Wort zur innenpolitischen Lage, in: Band LX, Heft 4, 15.5.1919, S. 193–198.
- Zum Friedensdiktat, in: Band LXI, Heft 6, 15. 9.1919, S. 241–244.
- Edmund Burke und die französische Revolution, in: Band LXI, Heft 1, 1.11.1919, S. 116–124.
- Die nationale Frage im Lichte der Sittlichkeit. – Der Sinn des Krieges, in: Band LXV, Heft 3, 1.11.1920, S. 139.
- Zum neuesten Buch Karl Schefflers, in: Band LXV, Heft 5, 1.12.1920, S. 233–234.
- Leitsätze zur Währungsfrage. Vom bayrischen Handelsminister eingeleitet von Felix Oppenheimer, in: Band LXII, Heft 5, 1.3.1920, S. 206–210.
- Demokratie und ihre Abwege. I, in: Band LXIII, Heft 1, 1.4.1920, S. 10.
- Demokratie und ihre Abwege. II, in: Band LXIII, Heft 2, 15.4.1920, S. 49–55.

40 Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer

- Wohin steuern wir?, in: 17. Jg., Erstes und zweites Septemberheft 1921, S. 885–892.
- Ein Verein der Museumsfreunde in Wien, Separatabdruck der »Österreichischen Rundschau«, Jahrgang 1921, Zweites Februarheft.
- Geschichte des Weltkriegs und der Friedensidee, in: 17. Jg., Erstes und zweites Novemberheft 1921, S. 1073–1085.
- »Mensch und Gott« (Buchbesprechung: Houston Stewart Chamberlain: Mensch und Gott, Verlag F. Bruckmann, München 1921), in: 17. Jg., Erstes und zweites Dezemberheft 1921, S. 1214–1215.
- Montaigne. Ein kurzer Wegweiser durch sein Werk, in: 19. Jg., 3.3.1923, S. 294–314.

Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905 41

Die Textgestalt der Briefe, die sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach a. Neckar und im Freien Deutschen Hochstift Frankfurt am Main befinden, folgt wortgetreu den handschriftlichen Originalen (Orthographie, (fehlende) Interpunktion, Variation oder Unsicherheiten im Kasusgebrauch sowie fehlende Umlautung (Austriazismen) werden nicht korrigiert. Gelegentliche Zusätze der Herausgeber erscheinen in eckigen Klammern.

Die in der Einleitung zitierten, bisher unveröffentlichten Familienbriefe, die Photos und der Brief Hofmannsthals an Felix Oppenheimer aus dem Jahre 1905 befinden sich im Besitz von Elisabeth Oppenheimer-Polk, die freundlicherweise dem Abdruck zustimmte.

Werner Volke (†) und – als Vertreter der Erben Hofmannsthals – Rudolf Hirsch (†) sei an dieser Stelle gedacht und gedankt. Sie haben diese Edition durch Rat und Tat unterstützt bzw. durch die Publikationserlaubnis erst möglich gemacht.

Für hilfreiche Hinweise danke ich Peter Michael Braunwarth, Gerhard Heumann und Ellen Ritter, für Auskünfte zur Familiengeschichte Elisabeth Oppenheimer-Polk und Alexander Demblin.

Diese Arbeit wurde durch ein Marbach-Stipendium aus den Mitteln der Landesgirokasse Stuttgart gefördert.

Hofmannsthal an Felix Oppenheimer

[1891/1892]

Mein verehrter Freund

Ein leichtes, ebenso unbedeutendes als langweiliges gastrisches Fieber hat mich von Tag zu Tag umsonst auf sein vollständiges Aufhören warten lassen. Der Wunsch, Ihrer lieben Einladung zu folgen, hat mir bis zur letzten Minute noch die Zuversicht gegeben, ich würde es können. Erklären Sie sich, bitte, *so* die tactlose Verspätung meiner Absage und glauben Sie an die Aufrichtigkeit u. Lebhaftigkeit meines Bedauerns. Ich hoffe Sie sehr bald zu sehen und Ihnen persönlich für Ihren Besuch zu danken. Übrigens haben wir ja auch eine Menge miteinander zu reden.

In herzlicher Ergebenheit

Hugo Hofmannsthal.

Montag. 3 Uhr.

[21. Januar 1892]

Ihr Geständnis, mein lieber Baron, hat mir aufrichtige Freude gemacht. Ich vertraue meine kleine Arbeit¹ Ihrem collegialen Tact mit Vergnügen an und brauche gerade Ihnen nicht erst zu sagen, wie peinlich mir jede »gesellschaftliche« Popularität ist, nun da mein ungeschicktes Pseudonym² schon einmal gebrochen ist. Also, bitte, lesen Sie mich, verschweigen Sie mich, und lassen Sie mich, wenn Sie mir eine große Freude machen wollen, mit 2 aufrichtigen Worten Ihren Eindruck wissen. Sie werden begreifen, wie sehr es mich freuen würde, Ihre »Kleinigkeit« (ich weiß nicht einmal, wie ich sie nennen soll) Seitenoberkante

¹ »Gestern. Studie in einem Akt in Reimen«, in: *Moderne Rundschau*, Wien, 4. Bd., 2. Heft, 15. Oktober 1891, S. 49–54 und 3. Heft, 1. November 1891, S. 87–92 (jetzt in: *GW GD I*, S. 211–243).

² Theophil Morren.



Abb. 14: Yella Oppenheimer. Photo Risse, Berlin (Privatbesitz)

44 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

kennen zu lernen: ich hoffe Sie lassen sie mich bald lesen oder hören oder sehen. Das verlangt schon die Concurrentenehrlichkeit. Ich hoffe bestimmt, Ihre liebe Einladung annehmen zu können; aber vielleicht hätten Sie die Freundlichkeit, mich bei Ihrer Mutter³ zu entschuldigen, wenn ich statt eines ordentlichen Antrittsbesuches nur meine Karte abgebe. Wir sind ja nicht nur »Dichter« sondern sozusagen auch Octavianer.⁴ Leider. –

Yours sincerely

Hugo Hofmannsthal.

21 Jänner.

[CORRESPONDENZ-KARTE N°. 78: zur pneumatischen Expressbeförderung. Die pneumatischen Züge verkehren von 8 Uhr Früh bis 9 Uhr Abends alle 20 Minuten.] [Poststempel: 24. 2.92]

Mein verehrter Freund.

Ich wollte Ihnen noch gestern abds. schreiben, unter dem stärksten Theatereindruck, den ich je empfangen habe. Wenn Sie sich die Duse⁵

³ Gabriele Oppenheimer, geb. Todesco (1854–1943).

⁴ Schüler der achten Klasse einer höheren Schule.

⁵ Eleonora Duse (1858–1924) entstammte einer italienischen Schauspielerfamilie und trat bereits mit vier Jahren in der Familientruppe auf. 1886 gründete sie ihre eigene Gesellschaft. Vom 20.–27. Februar 1892 gastierte sie in Wien, wo sie die Fedora in Sardous gleichnamigem Stück, die Nora in Ibsens »Casa di bambola« und die Marguerite Gautier in »La signora dalle camellie« von Alexandre Dumas spielte. Ähnlich begeistert schrieb Hofmannsthal unmittelbar nach der Aufführung der »Kameliendame« an Schnitzler: »Wenn Sie sich die Duse nicht ansehen, wenn auch auf der letzten Galerie und stehend, versäumen Sie mehr, als Sie sich vorstellen können.« (BW Schnitzler, S. 16). Vgl. dazu Hofmannsthals Aufsätze: »Eleonora Duse. Eine Wiener Theaterwoche« (Loris), in: Das Magazin für Literatur, Jg. 61, Nr. 11, 12. März 1892, S. 176–178 (jetzt in: GW RA I, S. 469–474) und »Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche« (Loris), in: Moderne Kunst 6, Heft 17, Frühlingsnummer 1892 (jetzt in: GW RA I, S. 475–478). Über die Begeisterung, die Eleonora Duse beim Wiener Publikum auslöste, liest man in der »Neuen Freien Presse« vom 28. Februar 1892: »Heute Abends hat Frau Duse von den Wienern in ihrer Glanzrolle als Camellien-Dame Abschied genommen. Das Carl-Theater war wieder bis an die Decke gefüllt, wieder schmeichelte sich die geniale Italienerin mit ihren schmelzenden Liebesliedern in die Ohren und die Herzen, und als sie zuletzt – immer im süßesten Italienisch – dahinstarb, sanft und hingebend wie ein großes Kind, im Verscheiden noch

nicht, wie und wo immer, ansehen, versäumen Sie mehr, als vorstellen können. Es ist ganz alles eins, ob Sie gut oder schlech-
liensisch sprechen, die Duse spielt den Sinn, nicht die Worte.

Ich hoffe, Sie in »Nora« oder »Fernande« zu sehen, und bin
dass Sie meine Begeisterung theilen werden.

In freundschaftlicher Ergebenheit

Hugo Hofma

Mittwoch, nach der Schule

[Anfang Mär
Donnersta

Verzeihen Sie mir, mein lieber Baron, die unartige Verzögerung

Aber eine ehrliche Arbeit verlangt eine ehrliche Stimmung,
habe ich zwischen Eleonora Duse, Gymnasium und sog. Gesell-
nicht ganz leicht gefunden. Endlich aber ist sie mir gekommen
Stimmung nämlich, mit aller Lebhaftigkeit und Empfänglichkeit
der einheitlich gehobene Ton und das innerliche Pathos Ihrer s-
drei Acte verlangen und verdienen.

Ich habe kein Talent und keine Neigung zur Kritik, auch der
ken des fremdesten Menschen gegenüber.

Ich kenne keine Formeln des Geschmacks; vielleicht gibt es v-
keine, vielleicht muss man alt und eine Autorität sein, um sie
den.

En attendant, begnüge ich mich mit der einfachen Scala der
tivistät, die jeder bei sich trägt: manchmal gefällt mir etwas sch-
manchmal finde ich etwas musterhaftes sehr langweilig: aber i-
nie das schlechte Gewissen derer, die die Meinungen der a-
meinen. Darf ich Ihnen, mein Freund, nach dieser unmora-
Vorrede noch sagen, dass mir Ihr Stück aufrichtig gefallen k-

dahinstarb, sanft und hingebend wie ein großes Kind, im Verschiden noch
mend und mit dem letzten Seufzer noch den Namen des Geliebten verhauchend
eine so tiefe Rührung durch das Haus, als ob hier wirkliches Herzeleid und wirkli-
sich abgespielt hätten. Eine kurze Pause gönnte sich das Publikum zur Fassung
brach ein donnerähnlicher Applaus von südlicher Gewalt aus.«

46 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

dass ich mich freuen würde, wenn Ihnen diese bescheidene Anerkennung einiges Vergnügen machen würde?

Ihr

Hugo Hofmannsthal.

[Mai/Juni 1892]

Freitag.

mein lieber Freund.

ich hatte bestimmt darauf gerechnet, mich persönlich von Ihnen zu verabschieden und Ihnen und Ihrer verehrten Mama nochmals zu sagen, wie aufrichtig es mich freut, dass eine zufällige und flüchtige Begegnung zwischen uns zu einem Verkehr geführt hat, mit dem für mich wenigstens nur die angenehmsten und sympathischsten Erinnerungen verknüpft sind. Ich hatte dabei nicht mit dem Umstand gerechnet, dass sich plötzlich in den letzten Wochen vor einer Prüfung⁶ so viel zusammendrängt, dass man so unruhig und für alles andere so zerstreut und unlustig wird.

Wenigstens hoffe ich auf das bestimmteste, Sie während der Ferien irgendwo zu sehen und bin sicher, das[s] uns der nächste Winter sehr viel zusammenführen wird. Genehmigen Sie inzwischen meine besten Wünsche zur Prüfung mit der Versicherung meiner herzlichen und freundschaftlichen Ergebenheit.

Hugo Hofmannsthal.

Wien 5 VI 93

mein lieber Felix!

Ich fühle mich in dem ungesellschaftlichen Wien dieser Sommerwochen sehr wohl, arbeite oder lese die Vormittage und mache abends und bis in die lauen Nächte hinein mit Arthur Schnitzler und ein, zwei

⁶ Die schriftliche Maturitätsprüfung legte Hofmannsthal am 15. Mai, die mündliche am 6. Juli 1892 ab.

anderen Freunden kleine Landpartien, die 2 fl 23 kr kosten und amüsanter sind als die meisten großen Soiréen. Bei Alfred war ich nach sehr langer Pause letztthin wieder einmal: eins war komisch: er wollte mir durchaus nicht eingestehen, dass er den der Burgtheaterbroschüre kenne, weil er glaubte, ich wüsste es. Über Dich sprach er mit dem gewissen bestimmten, rücksichtsvollen Ton den Du kennst, mit der lauten Ungeniertheit im Annehmen und Verwerfen, die doch kaum gespielt sein kann: »ein liebes gescheidter Mensch.« Du scheinst ihm *wirklich* einen besonderen Eindruck gemacht zu haben. Es wäre recht gescheidt, wenn wir mehr und mehr unsern Verkehr auf wirklich wertvolle Menschen zu einem etwas geben, beschränkten und die Salonblattmanier der Mittag⁸ etc. überließen. Ich wenigstens werde nächsten Winter wenig höflich und sehr vorsichtig in meiner Eintheilung sein. nächsten Zeit werde ich 4 oder 5 Tage in Oslawan⁹ zubringen. Ich beiläufig gehen wir also nach Gossensaß am Brenner.¹⁰ Ich schreibe recht bald einen Brief von Dir mit guten Nachrichten über Deine liebe Mama.

Herzlich Dein

⁷ Alfred Freiherr von Berger (1853–1912), Schriftsteller und Intendant. 1877 war er »artistischer Sekretär« des Burgtheaters und 1894–99 außerordentlicher Professor für Ästhetik an der Wiener Universität. 1900 übernahm er die Leitung des neuen Deutschen Schauspielhauses in Hamburg. 1910 bis 1912 war er Direktor des Burgtheaters. Schon seit seiner Immatrikulation an der Wiener Universität besuchte er mannsthal mit größtem Interesse Bergers Vorlesungen zur Ästhetik und Poetik (19.1.[1893] an Marie Herzfeld, in: BW Herzfeld, S. 35f.). Vgl. dazu auch Hofmanns Aufsätze »Über ein Buch von Alfred Berger«, in: Die Zeit IX. Nr. 110, 7. November 1893, S. 93 (jetzt in: GW RA I, S. 230–233); »Die Persönlichkeit Alfred von Bergers«, Freie Presse, Sonntag, 25. August 1912, Nr. 17243, S. 10 (jetzt in: GW RA I, S. 43).

⁸ Rudi Mittag Freiherr von Lenkheym (1873–1946), Diplomat. 1898 wurde er in die Gesandtschaft in Belgrad zugeteilt. 1906 Gesandter in Athen. 1917 wurde er in das Ministerium des Kaiserlichen und Königlichen Hauses und des Äußern einberufen. 1918 Zeichner des Friedensvertrags von Brest-Litowsk.

⁹ Kleine Stadt im Mähren, oberhalb des Flusses Oslawa, heute Oslava in der Tschechischen Republik.

¹⁰ Um die Jahrhundertwende vielbesuchter Kurort in Tirol, in dem u. a. Ida in den Jahren 1876 bis 1878, 1882 bis 1884 und 1889 seine Sommerferien verbrachte.

48 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

Bad Fusch 29. VII. 93.

mein lieber Felix!

Vielen Dank für Deine lieben Zeilen. Ich bin ein bisschen zerstreut und will Dir nur mit groben Zügen meine unmittelbare Vergangenheit und meine Pläne erzählen. Die erste Hälfte Juli war ich sehr müd und nicht recht wohl, allmählich stellten sich Ruhe und Wohlbefinden ein; gearbeitet habe ich fast nichts, auch kein ius; ich lerne eigentlich immer erst, wenn die Noth drängt.

Am 1^{ten} August treffen wir in Strobl ein, um den 10^{ten} herum hoffe ich in Aussee zu sein. Meine Münchener Reise habe ich auf den September verschoben.¹¹ Dass Du in Schweden etwas Wirkliches, Lebendig-ergreifendes zu sehen und zu hören im Stande warst, ist ein auch bei wirklich interessanten Reisen nicht selbstverständliches Glück und freut mich recht sehr. Alles Schöne an Deine liebe Mama und Ludwig.¹²

Dein treuer Freund

Hugo.

[Juli 1893]

lieber Felix!

Ich wollte Dir guten Tag sagen und nachschauen, wie Du aussiehst. Hoffentlich gut. Mich trifft Du, falls Du Lust hast, sehr schwer, ich gehe nämlich so viel als möglich aufs Land, z. B. heute abend nach

¹¹ Hofmannsthal hatte mit Hermann Bahr vereinbart, Ende Juli nach München zu fahren (s. Brief an Bahr vom 1. Juli 1893, in: B I, S. 79; BW Beer-Hofmann, S. 22), um dort u. a. die »Internationale Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler (Secession)« zu besuchen. Auf diese Reise freute er sich sehr und kündigte sie vielen Freunden an. Eine Änderung, die Hofmannsthal zunächst sehr verstimmte, trat ein, weil Bahr »unerwarteter Weise zur Waffenübung einberufen« wurde (Brief an Josephine von Wertheimstein vom 20. Juli 1893, in: »Briefe an, von und um Josephine von Wertheimstein«, ausgew. und erl. von Heinrich Gomperz, hrsg. von Robert A. Kann, Wien 1981, S. 443). Hofmannsthal fuhr dann nach dem 11. September mit seinen Eltern nach München und Nürnberg (BW Schnitzler, S. 46).

¹² Ludwig Freiherr von Glaser (1875–1915) war Fechtkamerad Hofmannsthals. Die Familien Glaser und Oppenheimer waren befreundet.

Döbling (Wertheimstein),¹³ morgen nach Mödling etc. Vielleicht
ten wir, wenn Du nichts gescheidteres vorhast uns einmal gegen
Uhr früh eine Stunde spazierenführen. Sans obligation! Schreib
halt.

After all, möchte ich doch lieber gegen Ende September nach
skal¹⁴ kommen. Gründe mündlich.

Herzlichst Dein treuer

À propos oder nicht à propos: Wenn Du zufällig jemandem
nest, der überflüssiges Geld hat und mit dem Du *sehr* intim bist,
test Du eine Kleinigkeit für mich betteln; ich habe diese Mission
jemand übernommen dem es dringend schlecht geht, und we
der Erfüllung dieser immer peinlichen Pflicht noch dadurch g
dass kein Mensch von meinen Bekannten mehr in Wien ist.¹⁵

Strobl 12 August.

mein lieber guter Felix

ich habe gar nichts von meinen Sachen mit, um Dir's schicken
können, weder Prosa noch Verse, nur abgerissene, unverstärkte
Notizen. Und wenn ich auch etwas hätte, es würde Dir, glau

¹³ Josephine von Wertheimstein, geb. Gomperz (1820–1894). Hofmannsthal
als 18-jähriger kennengelernt und war in ihrem Döblinger Haus häufig zu Gast.

¹⁴ Das böhmische Gut Kleinskal war von Oppenheimers Großvater erworben.
den.

¹⁵ Die Ähnlichkeit dieses Briefes mit einem Brief an Josephine von Wertheimstein
eine Datierung auf den Juli 1893 nahe. Hofmannsthal schrieb ihr am 6. Juli 1893: „
das letztmal nach Döbling kam, hatte ich die moralische Verpflichtung übernommen
für jemand anzubetteln. Da mir aber solche Dinge ungeheuer peinlich sind und
gar kein Geschick dazu habe, so habe ich darauf vergessen, wie kleine Kinder ver
eine schlechte Medizin zu nehmen. Jetzt werde ich aber durch einen Zufall daran
und da der Betreffende, ein junger rumänischer Student und Schriftsteller, wirkli
besonders begabt ist und schon einmal so anständig war, in aller Verschwiegenheit
völlig zu verhungern, so bitte ich Sie wie einige andere gute Freunde, da er außer
niemanden kennt, mir bei Gelegenheit eine kleine Kleinigkeit für ihn zu schenken.“
80f.) Der Name des rumänischen Studenten konnte nicht ermittelt werden.

50 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

sehr kalt und fremd vorkommen: es giebt keinen Dichter, der in Stunden der Sehnsucht oder der Angst oder der Müdigkeit ganz der richtige wäre. Dass ich an Deinem sehr vornehmen und sehr jungen Wesen und an Deinem nicht leichten Leben einen wahren Antheil nehme, weißt Du. Das wenige, was ich geben kann, die lebendige Liebe für die Wunderbarkeit des Lebens und die Verachtung oder eher Nichtachtung des Gemeinen, ist, wie alle Dinge der Seele, nur ein wertvolles Geschenk für den, der's ohnehin selber hat.

Ich erlebe jetzt selber innerlich zu viel, um schreiben zu können.

Französische Romane:

Maupassant *Mont-Oriol*, auch *Une vie*, auch *Fort comme la mort*, doch, *après tout*, drei wahre und wirkliche Bücher, ebenso

Flaubert *Trois contes*, und heute wie vor 100 Jahren: Prévost, Ma-non Lescaut.

Bourget und eine Menge andere sind flach und fast verlogen. Summe: Goethe lesen ist gescheidter, Tolstoi interessanter und gar-nichts gesünder.

Leb wohl.

Hugo.

Strobl 1 September 93.

mein lieber Felix!

Du hast vor etwa 3 Wochen die Güte gehabt, mich sehen zu wollen. Ich habe Dir damals sehr aufrichtig telegraphiert: »Pardon, sei nicht bö, aber lass mich in Ruh, ich interessiere mich für jemand« oder so etwas dergleichen. Jetzt erzählt man mir, Du hättest dieses Telegramm miss-verstanden, übelgenommen, oder so etwas. Das thäte mir gerade von Dir sehr leid. Soll ich Dich vielleicht künftig anlügen?

Also ich hoffe, Du bist nicht bö auf mich, weil ich Dich als Freund betrachtet und mit conventionellen Lügen verschont habe.

Ich komme dieser Tage nach Aussee und werde sehr wenige Men-schen, Dich aber jedenfalls besuchen. Bitte entschuldige mich bei Dei-ner Mutter, wenn Du das für nothwendig hältst.

Ich drücke Dir herzlich die Hand.

Dein Hugo

Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer 51

München, 17

mein lieber Felix!

Zu meiner großen Freude ist es mir möglich, ein paar Tage zwischen dem 26^{ten} und dem 4^{ten} October bei Dir zu verbringen. Da ich bei den Eisenbahndingen furchtbar unpractisch bin, so habe die große Schwierigkeit mir an meine *Wiener* Adresse genau anzugeben, wie Du selbst vor ein paar Tagen nach Kleinskal gefahren bist, mit welcher Bahn, woher absteigen, bis wohin fahren etc.

Dann dürfte ich doch hinfinden. Ich freue mich sehr darauf, am nächsten Tag der Ankunft telegraphiere ich Dir noch.

Mit Empfehlungen an Deinen Papa¹⁶

Yours sincerely

Wien 23

mein lieber Felix!

Der Brief aus Kleinskal von einer fremden Hand hat mich ein bisschen beunruhigt. Leider bewahrst Du über die Natur Deiner Verwurzelung (?) ein stoisches Stillschweigen... Ich hoffe nur zuversichtlich, dass Du nicht etwa unwohl und zum Besuchwerden gar nicht aufgeleitet bist und es wäre mir äußerst peinlich, wenn Du aus einer zwischen uns höchst überflüssigen Höflichkeit meinen Besuch annehmen würdest, ohne ihn momentan wirklich zu wünschen. Übrigens weißt Du offensichtlich genau, dass ich bei Euch keine gesellschaftlichen Zerstreungen, sondern nur Euch selbst und wirkliches Landleben suche.

¹⁶ Vgl. Abb. 10; Ludwig Freiherr von Oppenheimer (1843–1919), Großgrundbesitzer und Politiker. Studierte Staatswissenschaft an der Universität Leipzig. 1873–83 Abgeordneter des böhmischen Landtags, 1873–95 Abgeordneter des Wiener Reichsrats, zunächst die Partei des verfassungstreuen Großgrundbesitzes, später als Mitglied der »Verfassungspartei« die Partei der »Rechten« (»Rechts«). 1895 wurde er als zweiter jüdischer Repräsentant (neben Julius Ritter von Perz) ins Herrenhaus berufen. Als Politiker beschäftigte er sich mit wirtschaftspolitischen Fragen und widmete sich umfangreich karitativen Aufgaben.

ich möchte Dienstag 26^{ten} abends abreisen und bin, wenn Du mir nicht abtelegrafierst, Mittwoch früh in Kleinskal.¹⁷

Ich hoffe, ein paar sehr gemüthliche Tage mit Dir zu verbringen.

Herzlich

Dein Hugo.

P.S. Ich besitze keine Jagdkarte für Böhmen. Falls nun die Behörde (Bezirks-Hauptmannschaft etc) ziemlich weit von Euch ist, so hast Du vielleicht die Güte, mir eine behufs Zeitersparnis im voraus zu bestellen.

[1893]

lieber Felix!

Ich darf schon ausgehen, Prater ist aber auf die Dauer langweilig. Es wäre sehr nett, sobald Du nächstens einmal vorhast, Joseph¹⁸ im Döblinger Garten zu besuchen, wenn Du mir tagsvorher auf einer pneumat. Karte die Stunde schriebst und mich dann entweder abholen kämest oder Dich von mir abholen ließest, dass wir zusammen hinausfahren. Wenn Dir das nicht passt, bin ich natürlich nicht böse.

Yours

Hugo.

¹⁷ Zwischen dem 26. September und dem 4. Oktober hielt sich Hofmannsthal auf dem böhmischen Gut Kleinskal auf. Über diesen Aufenthalt schrieb er an Edgar Karg von Bebenburg am 10.10.1893: »Dann habe ich acht hübsche Tage auf der Fasanenjagd verbracht, auf einem böhmischen Gut, Kleinskal, bei Deinem, glaub ich, ehemaligen Schotterkollegen Felix Oppenheimer, dem Sohn des Abgeordneten. Es war ein hübsches leichtsinniges Leben mit tennis, mail-coach-fahren und afterdinner flirtations, eine Art Leben, das man mitmacht, wieder verläßt, nicht ganz entbehren möchte aber sicher nicht ewig führen.« (BW Karg Bebenburg, S. 36)

¹⁸ Josef Löwenthal (1873–1940), später Ministerialbeamter. Mit ihm hatte Hofmannsthal auch eine Zeitlang korrespondiert. Eine interessante Charakteristik Löwenthals und auch Felix Oppenheimers gibt Hofmannsthal in einem Brief an Edgar Karg von Bebenburg vom 2. November 1894: »Von meinen näheren Bekannten dienen zwei mit mir, (am 4. November fortgesetzt) der eine, Joseph Löwenthal ist ein sehr fester, reflectirender und verlässlicher Mensch, der das ernste Bestreben hat, das Leben zu verstehen und ihm gerecht zu werden, der andere Felix Oppenheimer, den Du ja auch kennst, ist viel innerlich jünger und minder kräftig, eine liebe, allzu empfängliche und ein wenig kernlose Natur.« (BW Karg Bebenburg, S. 67)

Montagabend.

Lieber Felix!

Der Mensch denkt etc. Papa hat ohne mein Wissen eine Einladung für mich und ihn für morgen abend angenommen. Sei nicht böse, erhalte Dich besser als Du es gethan hättest in der Gesellschaft des alten

Deinen Sitz bekommst Du Mittwoch.

Montag.

mein lieber Felix!

Ich komme so gern zu Dir persönlich, dass es gar nicht nothwendig ist, dass Du mir erst die Gesellschaft von andern Leuten verspreichst. Aber heute wird es fürcht ich nicht gehen. Ich bin mit Leuten, die sehr gern sehe und die nur kurze Zeit in Wien bleiben, verabschieden den Abend zu verbringen, wahrscheinlich bei Ronacher.¹⁹ Wenn mich trotzdem losmachen kann, komme ich natürlich.

Bitte grüße »die von unten«, Ludwig, Löwenthal und Chlumetzky.

Ich drücke Dir herzlich die Hand.

¹⁹ Das Konzert- und Ballhaus Ronacher, ein Etablissement, das Theatersaal, Hotel, Restaurant und Kaffeehaus vereinigte, wurde 1887/88 von den Architekten Johann Fellner d. J. und Hermann Helmer für Anton Ronacher (1841–1892) an dem südlichen Theil des 1884 abgebrannten Stadttheaters errichtet.

²⁰ Leopold Freiherr von Chlumecky (1873–1940), Politiker und Journalist. 1891 war er im Staatsdienst tätig. 1902 wurde er ins Handelsministerium berufen, war dann dem Journalismus zu und war zunächst Redakteur der »Österreichische Zeitschau«, ab 1906 deren Mitherausgeber. Seine politischen Beiträge befaßten sich hauptsächlich mit dem Verhältnis Österreich-Italien und der südslawischen Frage. 1906 erschien sein erstes Werk »Österreich-Ungarn und Italien. Das westbalkanische Problem und der Kampf um die Vorherrschaft in der Adria«. 1918 nahm er die ungarische Staatsbürgerschaft an. 1938 ging er freiwillig nach Südamerika ins Exil.

Montag. [1893]

Mein lieber Felix!

Ich scheine also in dem schlechten Ruf zu stehen, manchmal Einladungen unter verschiedenen Vorwänden abzulehnen. Schön. Aber diesmal thust Du mir wirklich unrecht: erstens gehört das Haus Deiner Mutter zu den wenigen, die ich *immer* herzlich und aufrichtig gern besuche und zweitens war ich wirklich recht unwohl. Es war eine Lymphgefäßentzündung, eine Geschichte, die ich mir durch eine Unvorsichtigkeit zugezogen hatte, mit den widerwärtigsten Schmerzen, an die ich mich überhaupt erinnern kann. Es ist übrigens so gut wie vorbei, ich hoffe Dich in den allernächsten Tagen besuchen zu können; nur muss ich eine Zeitlang sehr vorsichtig sein, darf also auch in kein Theater gehen.

Ich danke Dir herzlich für Deine Freundlichkeit; ich fühle überhaupt in der letzten Zeit mit Vergnügen, dass wir uns mehr zu sagen haben, als früher. Mit andern (Löwenthal..) gehts mir ähnlich, mit andern wieder umgekehrt; so kommt man mit der Zeit zu einer ganz hübschen Klarheit. Es wäre sehr nett, wenn wir wieder einmal allein miteinander soupieren würden, wie im Herbst. Aber zufällig, nicht gemacht.

Servus!

Dein Hugo.

Wien, 8^{ten} Jänner [1894]

Mein lieber Felix

Dein Brief hat mir eine rechte Freude gemacht. Was die Leute schon wieder an mir wundert, kann ich mir im Augenblick gar nicht vorstellen. Ich glaub der ewige Anstoß ist, dass Menschen von meiner Art sich bestreben in dem allgemeinen sittlichen Tod oder Starrkrampf sich doch einigermaßen am Leben zu erhalten.

Eigentlich leb ich ja auch, wie alle Welt, von der Hand in den Mund: nur in einem kleinen Bogen.

Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer 55

Wenn Du Lust hast morgen oder einen andern Abend mich
hen, so schreib mir. Dann käm ich gern so von sechs bis 8 zu D
Zu thuen hab ich vielerlei, aber nichts was unaufschiebbar wä
Ich erwart also Deine Antwort.

Herzlich Dein

[gedr. Briefkopf]
III Salesianergasse 12

Mittwoch 7.

mein lieber Felix!

Ich habe mich entschlossen, von *jetzt* an einen Lehrer fürs ius z
men, weil ich absolut mir nicht die letzten Wochen durch Ner
verderben will.

Wenn es Dir nun recht wäre, möchte ich sehr gern mit Dir g
sam lernen. Es dürfte genügen, wenn der Correpetitor einmal
Woche auf 2 Stunden kommt; weil er ja hauptsächlich nur über
soll, was man allein gelernt hat.²¹

Ich schreibe Dir weiter unten alle Stunden auf, die mir recht
passt Dir eine davon, so such sie Dir aus und ich komme dann
mal zu Dir, was mir *gar* nichts macht, ja sogar angenehm ist, we
ne Zimmer größer und die Lage Deiner Wohnung sehr bequ
Meine mir angenehmen Stunden wären: Dienstag, Donnerstag,
tag zwischen 1 und 3, auch Montag, Mittwoch, Freitag zwisch
und 12. Eventuell könnte ich ja auch eine andere Stunde finde
Wahl des Lehrers ist mir natürlich ganz gleichgiltig, übrigens
sich ja meine Wünsche und Bedürfnisse völlig mit den Deinen.

²¹ Hofmannsthal bereitete sich, ohne großes Interesse, auf das erste juristische
examen, das er am 13. Juli 1894 ablegte, vor: »Ich muß täglich 5–6 Stunden ius leri
ich im Juli die Staatsprüfung mach' und dieses mechanische Büffeln erschlägt mir
lig die Regsamkeit des Denkens und Träumens.« (BW Karg Bebenburg, S. 45).
einem Brief an Leopold von Andrian (BW Andrian, S. 25) hervorgeht, suchte s
mannsthal einen Korrepetitor. Ob er dabei, wie geplant, mit Oppenheimer zusa
beitete, ist nicht mehr zu ermitteln.

Es sollte mich freuen, wenn Dir mein Vorschlag angenehm wäre. Wenn nicht, sagst Du natürlich ungeniert »nein« aber bitte jedenfalls gleich zu antworten.

Dein alter Freund

Hugo.

Göding, 11.^{ten} [Juli 1895]

mein guter Felix

ich bin jetzt auch auf dem Standpunkt angekommen, den ersten October herzlich herzuwünschen. Ich war schon sehr lang nicht so »low«, so ganz unfähig mit den Tagen etwas besseres anzufangen als sie im Kalender durchzustreichen. Das Physische muss wohl auch mitspielen, obwohl ja an meiner ganzen Krankheit nichts Ernstes ist und es mir momentan schon wieder ganz indifferent geht. Ich sage indifferent statt gut, weil ich eben so verstört und innerlich müd bin. Aber es ist doch ein großes Glück, wenn man eine Menge Sachen hat, an die man denken kann. Zwar ist auch mein Denken merkwürdig schattenhaft und es braucht immer einen inneren Ruck; ich verliere manchmal den Glauben, den inneren spontanen selbstverständlichen Glauben an die Realität meines Ich, an die Einheit von Vergangenheit und Gegenwart. Der Ruck ist dann nothwendig.

– 3 Stunden Pause: Fußexercieren, eine Schale Thee mit Bucher,²² ein Lieutenant bittet mein Pferd reiten zu dürfen; auch gut, bleib ich abends allein zu Haus und kann weiter schreiben. Inzwischen kommt auch ein Brief von zu Haus. Du warst wieder umsonst bei mir! Das thut mir sehr leid. Aber wie kommt es überhaupt, dass Du noch in Wien bist? Bist Du unwohl? Schreib mir doch recht bald, d. h. wenn Du schreiben kannst, vielleicht wenigstens ein paar Zeilen. Aber schließlich lern ich doch hier, wo meine Welt mir fast völlig fehlt, etwas, etwas großes und ernstes was ich aber noch nicht recht erfassen und ausdrücken kann. Es bezieht sich auf das Verhältnis der Men-

²² Regimentskamerad Hofmannsthal's im k.u.k. Dragonerregiment 6. (Auskunft Oppenheimers in einem Brief an Heinrich Zimmer vom 1. September 1935. Heute im Nachlaß Rudolf Hirsch).

Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Myna Oppenheimer 57

schen zueinander. Auch lern ich etwas besser als früher errathen ganz andere Menschen vom Leben wollen, und wie viele Dinge wieder gar nichts bedeuten, für sie gar nicht da sind. Ich glaube muss das, was man ist, sehr intensiv sein, sonst ist man es (vom hohen, fordernden Standpunkt der Welt aus) gar nicht, zählt überhaupt nicht mit. Mit der Zeit werd ich das wahrscheinlich etwas besser ausdrücken können. Also grüß Dich Gott.

De

Hofmannsthal an Yella Oppenheimer

Göding, Montag. [15. J.

liebe, verehrte Baronin

ich wäre sehr gerne in diesen schweren Tagen Ihnen und Felix gewesen, jetzt aus der Ferne weiß ich kaum, was ich Ihnen sagen kann. Ich tröste mich einigermaßen in den Gedanken, dass die herzlichste und selbstlose Frau, die wir nun nicht mehr haben,²³ an jedem seiner Angehörigen Gut nicht minder Antheil gehabt hat, als an den tiefsten Schicksalen des Lebens. Nur wenn diese doppelte Gabe edlen Menschen zu Theil worden ist, darf man mit Bitterkeit an ihr Leben denken. Menschen wie die Frau von Wertheimstein innig verwachsen zu sein, wie die Alice²⁴ und Felix und die andern als Kinder der Erde heranwachsen zu sehen, die Wirksamkeit seiner Güte in weitestem Maße zu fühlen, gütig und harmlos wie ein Kind zahlreichem Menschen die ernstesten Wohlthaten erweisen zu dürfen, das ist, allem schwerem Unglück, ein seltenes gesteigertes Dasein.

Ich wünsche innig, meine liebe Baronin, dass Sie Felix zuliebe großen Schmerz nicht zu sehr nachgeben werden: Sie haben sich ja so völlig auf ihn gestellt.

²³ Es handelt sich um den Tod von Yella Oppenheimers Mutter, Sophie Todesco Gomerz, die am 9. Juli 1895 starb.

²⁴ Alice de Worms (1865–1952), erste Tochter von Henry de Worms und Yella Todesco (Yella Oppenheimers Schwester).

58 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

Herzlich bitte ich Sie, an meine wahrhaft große Anhänglichkeit für Sie und Felix zu glauben.

Hofmannsthal

Hofmannsthal an Felix Oppenheimer

Göding, 26^{ten} Juli. [1895]

Wir bewegen uns in dem ungeheuren Element des Lebens leicht und ahnungslos wie die Thiere am Meeresgrund unter dem ungeheuersten Druck der auf ihnen lastet. Von Zeit zu Zeit schauen wir mit einem Aug aus unsrer Person heraus, wie man für einen Augenblick unter der Maske herausschielte und erstarren über die hinter den Erscheinungen hervorathmende überwältigende Größe der Ideen. Diese Augenblicke darf man aber nicht zu oft hervorrufen wollen. Und zum Glück wirkt dem Wunderbaren von innen mit gleichem Druck das Wunderbare unsres Wesens entgegen und zwischen unsäglichen Ahnungen und kinderhafter Vergessenheit, gefangen und frei, kommen wir weiter.

Wie im Märchen die Frösche zu den Königen reden, dürfen wir auch zu allen reden, alle Elemente sind uns offen und wir sind Tod und Leben, sind Ahnen und Kinder, sind unsre Ahnen und unsre Kinder im eigentlichsten Sinn, ein Fleisch und Blut mit ihnen.²⁵ So kann nichts kommen, nichts gewesen sein, was nicht in uns wäre.

Darum ist auch unsre Jugend nicht eine Vorbereitung, eine kahle Wartezeit, sondern ist schon ein königliches Alter, eine Berufung zur Weisheit und zum tiefsten Glück.

²⁵ Über das Gefühl der Einheit von Ich und Welt heißt es ähnlich in einem Brief an Edgar Karg von Bebenburg vom 22. August 1895: »Ich kann mich ja nicht getrennt von allem Dasein fühlen und kein Element meines complexen Bewußtseins schweigt je völlig. Wie ich mich jetzt spüre, hier in diesem mährischen Dorf, in der vollen Augustsonne, beschränkt und reich, sehnsüchtig und zufrieden, feig und mutig, spür ich dann nicht zugleich Dich, alles was ich von Dir in mir trage, ja eine Ahnung von Stunden Deines Lebens, die ich nicht miterlebt habe, und spür ich nicht hunderte von Männern und Frauen in mir leise leben?« (BW Karg Bebenburg, S. 93)

Ich freu mich herzlich darauf, Dich zu sehen. Jetzt geh ich hier
mehr leer und verstimmt umher, sondern ungeduldig wie an
Bahnhof. – Falls Du den Joelson siehst,²⁶ bitte sag ihm, dass
nen Fuchs aus einigen Gründen schon im Herbst verkaufen
und da ich ihm für die Empfehlung dieses Pferdes herzlich
bin, ihm (nämlich Bekannten von ihm) natürlich jede Priorität
stehen möchte, falls er ihn zufällig für jemanden haben möchte
verkauf ich ihn eben wem immer.

Herzlich Dein

Tlumacz, 19^{ten}

mein lieber Felix

ich habe solange geschwiegen, weil ich nicht gewusst habe, in
Umgebung ich mir Dich denken soll, und das stört mich immer
mir ist nichts besonders zu sagen.

Was eine galizische Garnison ist, wirst Du kennen lernen
macz²⁷ soll eine der hässlichsten sein: dann bleibt für die

²⁶ Robert Freiherr von Joelson (1869–1923), k.u.k. Rittmeister. Hofmann
1894 unter ihm seine erste militärische Ausbildung und hatte seitdem ein freies
ches Verhältnis zu ihm.

²⁷ Hofmannsthal nahm vom 1.–28. Mai 1896 an einer Waffenübung im F
Tlumacz (nahe der russischen Grenze) teil. Die Stimmung, die ihn noch vor d
übung dazu geführt hatte, an Hans Schlesinger zu schreiben: »Im Mai habe i
übung bei diesem mir ganz fremden Ulanenregiment in Galizien. Ich bin sehr ne
diese Menschen. Auch wenn sie ganz leer sind, so freue ich mich doch auf dies
rung [...].« (Zit. nach: Hirsch, S. 221), änderte sich schnell, und der Aufenthalt
wurde für ihn zu einer unerträglichen Zeit. Umgeben von Häßlichkeit, Schmutz
flüchtete er sich in die Lektüre und sah trotzdem das Positive dieser Verände
daß er sich zurückziehen konnte, daß er in der Einsamkeit das sich-selbst-Fin
konnte. Durch einen engeren Kontakt mit der Realität veränderte sich seine St
Leben und zur Kunst: »Wir haben eine sonderbare, fast affectierte Stellung
Kunst. [...] Das Leben, das wir in Wien führen, ist nicht gut. Wenigstens soll
brochen werden, auch hie und da durch sehr unscheinbare Reisen, durch den
in kleinen unschönen Städten und am Land. Wir leben in geistiger Beziehung
cotten, die nur französischen Salat und Gefrorenes essen.« (BW Beer-Hofm

noch immer genug trostlose Hässlichkeit über. Im Anfang war ich ein bisschen deprimiert. Auch das Gefühl der Gefangenschaft ist ja nicht angenehm. Die jüngeren Officiere sind gutmüthig, aber ziemlich wertlose Menschen; einige Rittmeister (von einem ganz anderen Schlag als man sie bei den westlichen Regimentern sieht) altösterreichisch, wirkliche alte Soldaten und Menschen, die sich ohne Verbitterung mit einem sehr bescheidenen Leben abgefunden haben.²⁸

Wie einem aber das kalte Wasser warm macht, so hat die umgebende Öde und Hässlichkeit auch ein gutes: sie treibt alle Kraft und Freudigkeit auf die einsamen Stunden zurück. Ich habe es mir schnell eingerichtet, dass man es selbstverständlich findet, wenn ich 5 – 6 Stunden des Nachmittages allein sein will. Auch wohne ich nicht in der Caserne, sondern bei einem Juden. In dieser elenden stinkenden Kammer habe ich 10 schöne Bücher gelesen (Platon, Goethe, Pindar), dass doch kein Tag ohne irgend etwas Gutem [!] war.

Das schlimmste war eigentlich das Wetter: ich habe in diesen drei Wochen die Sonne und den Mond immer nur für halbe Stunden gesehen, als wenn ich in einem Keller gefangen wäre.

Ich hoffe, Du theilst Dir Deinen Sommer so ein, dass Dir die einzelnen Abschnitte schon im voraus Freude machen, wie der Plan zu einem schönen Garten mit Teichen und Alleen.

Vielleicht lässt Du mich das noch hierher wissen, denn ich fürchte, wir werden einander in Wien nicht mehr sehen.

Herzlich Dein Freund

Hugo.

Ähnlich schrieb er an Leopold von Andrian am 4. Mai 1896: »Alles was mich umgibt, ist häßlicher als Du denken kannst. Alles ist häßlich, elend und schmutzig, die Menschen, die Pferde, die Hunde, auch die Kinder. Ich bin sehr niedergeschlagen und ohne Mut. [...] Weißt Du, ich könnte ja manches Kleine ändern. Aber ich bin so unglaublich indolent. Ich begreife nicht, wie all diese Dinge eine solche Gewalt über mich haben können. Ich sitze stundenlang da und stehe nicht auf, um mir ein Buch zu holen. Ich bin zu träg oder was es ist, um ein Kölnerwasser in das stinkende Waschwasser zu schütten. Solche Zustände sind eigentlich ängstlich. Aber sie sind auch wieder ganz gut. Ich weiß nicht genau, wie ich Dir das sagen soll: sie erweitern den innern Sinn, sie bringen vieles wieder, was wie vergraben war. Ich glaube: das schöne Leben verarmt einen.« (BW Andrian, S. 63f.)

²⁸ Eine ähnliche Beschreibung der Offiziere findet sich in BW Andrian, S. 68.

Bad Fusch, 24^{ten} Juni

mein lieber Felix,

einiges, was ich wegen meiner Doctorarbeit²⁹ an den Bibliothek thuen hatte, hat mir die letzten 3, 4 Tage ganz weggenommen bin ich weggefahren, ohne Dir Adieu zu sagen.

In unsrem Alter ist es, glaub ich, ganz natürlich dass man freizeite nate, hie und da wohl auch für Jahre auseinanderkommt. Ich glaube dass darunter eine Beziehung nicht zu leiden braucht: denn sie muss vorläufig nur auf einer halb instinctmäßigen gegenseitigen Achtung und Sympathie gegründet sein, und erst viel später, wenn ein sicherer Besitz an Erfahrung und sicherer Gesinnung dem Weltweir gegenüber da ist, kann an den Tag kommen, in wie weit einer sich von dem andern sittlich existiert.

Dass in Dir alles, was mit dem physischen nahe zusammenhängt, im Lauf des letzten Jahres sicherer und besser geworden ist, freut mich herzlich, denn von den vielen Unabhängigkeiten die man sich nach und nach erwerben muss, um überhaupt etwas erfreulich am dem Leben anfangen zu können, ist die von seinem Körper freiseitig entbehrlichste.

Ich habe keine Ahnung was Du für den schönen Sommer vorhaben wirst. Ich würde mich am meisten freuen zu hören, dass du Dich nach Deutschland oder Engländern aufhältst, nur nicht unter Wien. Du selber gehe allein und mit großer Freude schon gegen Anfang August nach Oberitalien, wahrscheinlich an den Varesesee, nicht weit von Mailand.³⁰ Briefe schickst Du dann am besten an meine alte Adresse.

Wie immer,

Dein

²⁹ Vom 22. Juni bis zum 7. August war Hofmannsthal in Bad Fusch, wo er seine Dissertation »Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Pléjade«, mit der er im Jahre 1898 promoviert wurde, arbeitete. An Clemens von Franckenstein schrieb er am 22. Juni 1897: »[...] ich werde mich hauptsächlich mit meiner Doctorarbeit abgeben, außerdem ändert sich meine Stimmung sehr und ich kann vielleicht versuchen, Verse zu schreiben oder gar eine Geschichte, das wäre mir am liebsten.« (BW Clemens Franckenstein, Briefe, S. 100)

³⁰ Am 8. August begann Hofmannsthal seine Radtour über Salzburg und Innsbruck nach Italien. Am 24. August traf er in Varese ein, wo er eine seiner produktivsten Reisen erlebte. Die in drei Tagen niedergeschriebene »Frau im Fenster« und »Das kleine Theater« wurden beendet. Es entstanden der »Prolog« dazu sowie das Szenarium zum »Fächer« und Vorarbeiten zur »Hochzeit der Sobocide«.

Wien 15 X. [1897]

mein lieber Felix

da nun diese ganze Geschichte durch eine Reihe von unglücklichen Zufällen (auch noch andere) so verkehrt ausgegangen ist, so will ich Dich und mich nicht mit der Aufzählung der materiellen und fast unschätzbaren moralischen Vortheile kränken die nun dem Edgar³¹ für die drei kommenden Jahre, eine schwerwiegende und an guten und schlechten Möglichkeiten reiche Lebenszeit, verloren gegangen sind.³² Dass er selber jede Art von Klage, ja selbst ein ausgedehntes bedauerndes Nachdenken darüber vermeiden wird, das weiß ich, aber das ist ein sehr geringer Trost. Ich dank dir herzlich für die Art wie Du dich zu der ganzen Sache gestellt hast. Ich hab nie an einem Brief von Dir solche Freude gefunden, wie an diesem letzten. Den schlechten Inhalt hab ich ja schon vorausgewusst. Nach Deinem Wunsch werd ich nichts von dem erwähnen was du gethan hast, überhaupt hat es ja keinen Zweck nun noch viel über das Ganze zu reden.

Leb wohl, auf Wiedersehen.

Dein Hugo.

Wien, 13^{ten} [1897]

mein lieber Felix!

auch ich habe nach unsrer letzten flüchtigen Begegnung in Aussee einigemal über unser gegenseitiges Verhältnis nachgedacht. Dass Du dann und wann meine Existenz als etwas für Dich Erfreuliches und Beruhigendes empfindest, ist alles was ich wünschen kann. Unter Menschen, zumindest von einem jungen Menschen zum andern, ist

³¹ Edgar Karg von Bebenburg (1872–1905), k.u.k. Linienschiffsleutnant, Jugendfreund Hugo von Hofmannsthal. Beide hatten sich im August 1892 am Wolfgangsee kennengelernt. Zu seiner Beziehung zu Hofmannsthal vgl. BW Karg Bebenburg.

³² »Jetzt für die nächsten Monate ist er [Edgar Karg von Bebenburg] an Bord SMS. Kerka, Stationsschiff in Teodo in Dalmatien, ein öder Dienst mit sehr vielen Nachtwachen. Sinnlose blöde Zufälle und Mißverständnisse haben seine Hoffnung, als Personaladjutant Spauns für 3 Jahre nach Wien zu kommen, im letzten Moment vereitelt, genug Gründe, ein bisschen zu ermüden.« (Hofmannsthal an Leopold von Andrian, 3. November 1897, in: BW Andrian, S. 95)

ein *directer* Einfluss etwas äußerst selten realisierbares. Aber es unbedingt nöthig, dann und wann einen Menschen zu sehen. Die Lebensführung Bestreben und Folge aufweist, dessen Handlungen sind, aus eigenen wenn auch unreifen und ma- wertlosen Beschlüssen hervorgehend, und nicht die freudlos- lung schattenhafter Convenienzen. Ich halte das für das erste auf einem langen und schweren Weg, dem einzigen den es sich ziemt, dem einzigen in dessen Verfolg es möglich ist, etwas zu leben, und an dessen Ende die Möglichkeit liegt, das Gute zu In meinem Alter handelt es sich um nicht viel anderes als eins lernen, von welchen Mächten das Leben der Menschen um bestimmt wird, wie diese durcheinanderspielen und wie man- nen gerecht zu werden, alle Subiectivität und alle Spielerei un- voreilig zu construieren, abstreifen muss. Wenn Dich ein An- beruhigen kann, das nicht auf den Verstand sondern nur Phantasie geht, so will ich Dir sagen, dass ich mich stetig- trächtlich glücklicher geworden und glücklicher werdend füh- früher, stärker, ruhiger, reicher, berechtigter, ungefährdeter. V- schreibst Du mir nächstens wieder einiges. Wenn Du aber ni- gelegt bist, so macht mich Dein Schweigen nie irre.

Herzlich

Der

mein lieber Felix!

ich hab Dir vor ein paar Tagen nur mit ein paar Worten für große mir sehr wertvolle Freundlichkeit gedankt. Ich weiß g- genug, dass jeder von uns, ob er etwas mehr oder weniger ha- ohne eine gewisse Überwindung auf einen Theil davon verzich- so nehme ich Dein Darlehen nicht an, ohne zu wissen, dass damit ein gewisses Opfer gebracht hast. Andererseits fass ich nicht übertrieben schwer auf und gebe es zusammen mit dem- gen mit Freude weiter, da ich weiß, dass es dem dritten für wisse Zeit eine weit wichtigere Erleichterung und Verschöner- nes Lebens verschafft, als der Entgang für uns wichtig ist. Da i-

64 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

nicht sehe, denk ich dass Du lernst. Ich thu eigentlich dasselbe, in einer recht guten Stimmung, obwohl es an sich nichts lustiges ist, das trockene Lernen nämlich.³³ Die Nachrichten von Hans!³⁴ machen mir wenig Freude –

Ich dank Dir nochmals schön und freu mich, Dich zu sehen.

Dein Hugo.

[gedr. Briefkopf]

Hôtel de la Ville

Lung'Arno Nuovo et Place Manin

Florence

Florenz 16^{ten} [September 1898]

mein lieber Felix

es thut mir sehr leid zu bemerken, dass Du verletzt bist, weil Du – übrigens ohne meine Schuld – durch längere Zeit ohne einen Brief von mir geblieben bist. Ich habe Dir übrigens Ende Juli von Czortkó³⁵ aus geschrieben und der Brief ist wohl wie einige andere, durch einen Factor verschleudert worden. Aber immerhin sollte doch keiner von uns dem andern etwas als Unfreundlichkeit auslegen, was immerhin Folge fortgesetzter Verstimmung oder einer gewissen Unfähigkeit sich mitzuthemen sein kann. Zudem trachte ich mit Vorsatz, hie und da eine gewisse Distanz von befreundeten Menschen zu gewinnen um Ihnen mit frischerem Blick und größerer Gerechtigkeit wieder entgegen-

³³ Da der Vater einen »äußerlichen Abschluß« seines Studiums wünschte (vgl. BW Bodenhausen, S. 10), arbeitete Hofmannsthal, wenn auch ohne Enthusiasmus, an seiner Dissertation. Am 23. Juni legte er sein Rigorosum im Hauptfach Romanische Philologie ab.

³⁴ Hannibal Karg von Bebenburg (1874–1940), Edgar Kargs jüngerer Bruder. In einem bisher unveröffentlichten Brief Hofmannsthal's an Hannibal Karg von Bebenburg vom 13. 2. 1898 bezieht er sich auf einen nicht erhaltenen Brief von Edgar Karg von Bebenburg, in dem dieser wahrscheinlich über den Gesundheitszustand seines Bruders berichtete. Hofmannsthal schrieb an Hannibal: »ist Du denn ordentlich?? Der Edgar schreibt von einem Exudat in der Nähe der Milz, das durch Umschläge behoben werden wird, was ist das? Weiß der Arzt, woher Du's hast? Und hinderts Dich im Herumgehen?« (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.)

³⁵ Hofmannsthal nahm vom 1.–28. Juli 1898 an einem Manöver in Czortkó, Ostgalizien, teil.

zutreten, und mir wenn etwas zu besprechen zu rathen oder zu thun
nen ist, die Möglichkeit unabgenutzter Argumente zu bewahren
war im July in Galizien, bin dann durch die südliche und westliche
Schweiz³⁶ an den Luganersee gefahren, habe zuletzt hier eine
schöne Zeit verbracht – die frühere war minder gut – und gelange
langsam und vielleicht mit einem Aufenthalt in Salzburg zurück.

Dein

Wien, 4 IV.

mein lieber Felix

Dein Brief aus Paris hat mir sehr große Freude gemacht. Ich bringe
Dir ja nicht erst zu sagen, mit welcher Theilnahme ich deine
Entwickelung folge, wie ich manche Dunkelheiten und Schwierigkeiten

³⁶ Hofmannsthal hatte sich mit Schnitzler am 11. 8. 1898 in Basel getroffen. Gemeinsam führen sie dann nach Biel und Neuchâtel am Genfer See. Schnitzler vermerkt am 17. 8. in seinem Tagebuch: »Hugo in Montreux Abschied.« (Arthur Schnitzler, Tagebuch 1893–1902. Wien 1989, S. 291) Hofmannsthal fuhr dann allein nach Lugano weil er hoffte er, eine ähnlich produktive Zeit wie im Jahr zuvor zu erleben. An Andrian schreibt er am 23. 8.: »Ich bin mit dem Schnitzler von Basel an den Genfersee Rad gefahren, allein von Montreux nach Visp (mit der Bahn) war von dort in Zermatt und auf dem Berggrat, hab dann von Brieg mein Rad auf den Simplon geschoben und bin herunter und sitze nun hier [Lugano] in der Gegend die ich eigentlich am liebsten habe. Niederösterreich, nur noch um den Reiz des Ungewohnten lieber) und bin momentan deprimiert, fast unfähig zu denken und völlig unfähig zu arbeiten.« (BW Andrian, Briefe 1898–1902. Wien 1989, S. 100) Die ersten Wochen verliefen allerdings anders als erwartet. Die kreative und produktive Atmosphäre des Vorjahres stellte sich nicht wieder ein, gerade weil er das starke Bedürfnis, eine Stimmung zur Arbeit zu finden« (B I, S. 256) hatte. »Manchmal erinnert mich die Baumgruppe oder eine italienische Zeitung an die Zeit vor einem Jahr, an diesen Reichtum, diese Freude über jedes Bild, diese innere Lebhaftigkeit bei jeder Zeile und dann werd' ich natürlich noch niedergeschlagener.« (B I, S. 261). Die Erkenntnis der Ursachen dieses Zustandes löste schließlich das Problem. Am 24. August heißt es bei Richard Beer-Hofmann: »[...] war so dumm, mir einzubilden, ich würde hier [Lugano] am ersten Tag an arbeiten können, weil's voriges Jahr so ähnlich war. Natürlich, wir sind natürlich hats umgeschlagen in eine Stimmung, die mich keinen Satz eines fremden Menschen nicht den Anblick des Sees, nicht einen frischen Wind genießen läßt, stupid schreie ich mich von Mahlzeit zu Mahlzeit [...]« (BW Beer-Hofmann, S. 85) und am gleichen Tag an die Eltern: »Das ganz Zuwidere meiner stupiden Stimmung hat nachgelassen, seitdem ich die Gedanken ans Arbeiten mir selber gegenüber zunächst weggeschoben habe.« (B I, S. 86)

66 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

darin, die vielleicht von andern, dir noch näher stehenden Menschen gar nicht verstanden werden können, recht wohl verstehe und wie gering ich sie schätze sobald ich annehmen zu dürfen glaube, dass Du einen Anhaltspunkt für Deine Thätigkeit und damit zugleich einen Stützpunkt für Deine Phantasie und Dein Gemüth gefunden hast.

Ich habe auch in den letzten Wochen sehr viel gelernt, durch die tausende kaum definierbarer, ineinandergreifender kleiner Erfahrungen, die sich aus der Wirkung meiner Theaterstücke auf die Schauspieler und auf die Zuschauer ergaben – ich meine aus dem theilweisen Eintreten und theilweisen Versagen der Wirkung,³⁷ aus dem abwechselnden Zusammenstimmen und abwechselnden sehr fühlbaren Auseinandertreten dieser Gedichte und des Theaters. Ich habe dabei gelernt in jener amorphen, nicht wiederzugebenden Weise, in der einem eben die Erfahrung etwas beibringt, und deren schließliche Bilanz doch eine erhöhte Lust zur Arbeit, ein erhöhtes Verlangen, auf die Menschen einzuwirken, aufweist. Andererseits haben sich in dem kleinen, seit Jahren fast gleichbleibenden Kreis der mir nahestehenden Menschen gerade in diesen letzten Wochen zwei sehr traurige, auch mich – den sie nicht unmittelbar betreffen – sehr niederdrückende Ereignisse zugetragen.³⁸ –

³⁷ Am 18.3.1899 fand die Uraufführung der Theaterstücke »Die Hochzeit der Sobiede« und »Der Abenteurer und die Sängerin« gleichzeitig in Berlin (Deutsches Theater) mit Kainz in der Rolle des Abenteurers und Wien (Burgtheater) statt. Hofmannsthal kam Anfang März nach Berlin, um den Proben seiner Stücke beizuwohnen, doch kehrte er nach Wien zur dortigen Premiere zurück. Am 20. März wurde er zum Doktor der Philosophie promoviert (vgl. dazu BW Schnitzler, S. 119) und fuhr dann sofort nach Berlin zurück. Die Aufnahme der Theaterstücke in Berlin war negativ. Am 21. 3. [1899] schreibt er an seine Eltern: »Die Presse war sehr schlecht, die gestrige Sonntagsvorstellung war halbleer, und heute ist für absehbare Zeit die letzte Vorstellung. Brahm, der Euch vielmals grüßt, nimmt die Sache sehr heiter auf.« (B I, S. 279f.) und am 23.3. an Schnitzler: »Hier sind meine armen Stücke von einer beispiellos bösen Presse erschlagen worden und mußten nach dem dritten Mal abgesetzt werden.« (BW Schnitzler, S. 120). Das »theilweise Eintreten der Wirkung« kann sich also nicht auf die Kritik in der Presse beziehen, sondern stellt eher die wohlwollende Kritik einzelner Freunde dar: »Gerade den wertvollen Leuten, Hauptmann voran, haben die Stücke sehr gefallen und meine künstlerische Stellung ist natürlich durch so etwas absolut unberührt [...]« (B I, S. 280). Da ihm eher die »künstlerische« Meinung seiner Schriftsteller-Kollegen am Herzen lag, verwand er den Mißerfolg ziemlich leicht.

³⁸ Es handelt sich um den Tod von Schnitzlers Freundin Marie Reinhard am 18. 3. 1899 und um die Krankheit Dr. Emil Schlesingers, des Vaters von Gerty Schlesinger, der am 31. Mai 1899 an Kehlkopfkrebs starb.

Ich würde über Dein Leben und Deine Thätigkeit natürlich
mehr wissen, um wieder mehr darüber sagen zu können. Ich
nimmt in meinem Vorstellungsleben einen ungeheuren Raum
mehr Fäden als mir aufzuzählen möglich wäre, laufen von dort
und die wichtigsten Einflüsse für mein inneres Leben lassen sich
oder weniger auf englische Kunst, englische Weltanschauung und
intensive und weltumspannende Gegenwartsleben, das sich dort
centriert, zurückführen. Es ist mir wohlthuend dich unter alle
wissen. Ich wünsche mir sehr, noch in meiner Jugend, hoffentlich
noch in den nächsten Jahren, hinzukommen.

In den nächsten Tagen fahre ich für ein paar Wochen nach
um dort – vielleicht – eine neue größere Arbeit anzufangen.³⁹

Briefe, die mich sehr freuen werden, treffen mich über Wien

Von Herzen Dein

Lass dich im Dortbleiben und in deiner Thätigkeit von niemandem
nicht von den nächsten Menschen, irre machen!

Felix Oppenheimer an Hofmannsthal

[gedr. Briefkopf]
10, Clarges Street,
Piccadilly, W. London

19. A

Mein lieber Hugo,

Du hättest mir gar keine größere Freude machen können wie
Deinem letzten Brief. Wenn's für mich neben der erhöhten Begeisterung,
die ich aus meinem eigenen Leben ziehe, noch eines Zuges bedürfte,
bedürfte, dass ich auf dem rechten Wege bin, so wäre es die in
der letzten Zeit noch vertiefte Beziehung zu den wenigen Menschen,
die mir lieb und wirklich über alles wichtig sind. Und wenn ich

³⁹ Im April 1899 fuhr Hofmannsthal nach Florenz, um dort, wie er auch
Karg von Bebenburg schrieb, »eine größere Arbeit wenigstens anzufangen« (BWB
benburg, S. 139). Ob es sich dabei um »Das Bergwerk zu Falun« handelte, ist un-

deutlich empfinde, dass ich mit Dir außer dem reinen und guten Willen nichts anderes gemein habe, weil Deine Kraft in allem so weit über meine geht, so hab ich doch nie, wenigstens nie, wo ich meiner und meiner eigenen Entwicklung sicher war, gezweifelt, dass unsere Beziehung dauern und dass sie je älter, desto besser und reicher werden wird. Ich hab Deiner, wie Du Dir denken kannst, diese ganze letzte Zeit über recht viel gedacht und sobald ich die Ausgabe Deiner Stücke⁴⁰ habe – ich rechne schon übermorgen darauf – nehme ich die ersten zwei ruhigen Stunden dafür und freu mich schon auf diesen Genuss – statt im Burgtheater freilich in einem ruhigen, gemütlichen kleinen Zimmer.

London wird mir täglich lieber und vertrauter. Ich hab glaub ich, gut daran gethan, vom ersten Tage an einem eng begrenzten, aber präzisen Aktionsprogramm treu zu bleiben, das mich als eine Art Agenten der Wiener Jubiläumstiftung für Volkswohnungen bald in den äußersten Osten, bald in den Süden oder den Norden dieser Stadt führte und mich mit einer außerordentlich großen Zahl von Berufsmenschen in Berührung brachte, die mich über alles von mir erhoffte Maß hinaus gefördert haben. Nachdem ich da den größeren Theil der nöthigen Informationen beisammen hatte, bemühte ich mich, ein Bild von dem Funktionieren der privaten Wohltätigkeit zu kriegen, die hier seit langem organisiert ist und nach meinem Dafürhalten prächtig arbeitet. Ich bin noch mitten in diesen Bemühungen drinnen und wohne bald der Sitzung eines Distriktkomités bei, bald bin ich bei den Menschen, die geben und bald bei denen, denen geholfen werden soll. Es ist übrigens, glaub ich, gleichgiltig, was einer hier thut, wenn er nur irgendetwas ernst in Angriff nimmt. Man kommt ja von jeder einzelnen Erscheinung auf politischem oder sozialem Gebiet auf die wunderbaren Kräfte dieses Volkes, seinen praktischen Sinn und seine unvergleichlichen Energien, die das alles, was wir irgendwo bewundernd fertig sehen, haben wachsen lassen. Aber grade darum scheint mir's wertlos, irgendeine einzelne Institution oder auch einen Complex von solchen, mögen sie hier noch so organisch entwickelt und lebendig sein in die eigene Heimat zu übertragen. Wir würden dann auch auf

⁴⁰ Theater in Versen (Die Frau im Fenster, Die Hochzeit der Sobeide, Der Abenteurer und die Sängerin). Berlin 1899.

dem Gebiet sozialer Praxis so schief fahren, wie wir's auf politischem Gebiet mit dem Parlamentarismus und andere ohne Anlass von importierten Dingen thun. Mir scheint, dass soweit die praktische Anwendung auf unsere eigenen Dinge in Frage kommt, in Frankreich vielleicht mehr zu lernen ist als hier, weil trotz allen republikanischen Gezeters die dortigen Grundlagen des öffentlichen Lebens unverschwandter sind als die hierzulande. Aber ich, der ich nicht nur in der Heimat als Bereicherung bringen, sondern vor allem selber möglichst viel von der wunderbar kühnen Freiheit und Sicherheit der Menschen aufnehmen will, ich steh jeden Tag aufs neue erstarrt dem überwältigenden Maß sozialer Fürsorge, das sich auf der Grundlage starker und unabhängiger Einzelexistenzen und einer herrschaftlichen staatlichen Ordnung entfaltet. Und so erfreulich das Verhalten der Leute im Großen hier ist, so zuverlässig und hilfsbereit sind die persönlichen Beziehungen untereinander. Als ich vor 6 Wochen nach England kam, kannte ich buchstäblich keinen Menschen, heute kann ich Dir das für mich hier gewiß erfreuliche aber in Rücksicht auf mein ganzes, langes Wiener Leben doch ein bisschen bedauernde Faktum sagen, dass ich – abgesehen von den allernächsten – von allen Lokalen unabhängigen und in sich unersetzbaren Beziehungen – sowohl was die Arbeit als was die Geselligkeit anlangt, in kurzer Zeit mehr und bessere Menschen fand als innerhalb eines viel längeren in der eigenen Stadt. Ich schieb das nur auf mich und nicht auf Wien und denk, nach meiner Rückkehr auch darin reichlicher zu sein.

Ich hätt Dir heute noch so viel zu erzählen und möchte Dir gern ein Wort über das mächtige religiöse Empfinden sagen, das im Großen wie die Geringsten hier durchdringt und auf die mannigfaltigste Weise wirksam wird. Dieses lebensfrohe und lebensvolle Aufleben auf so vielen Gebieten ist zum großen Theil wirklich nichts anderes als eine in That umgesetzte Religion.

Mir thut's herzlich leid, von zwei traurigen Vorfällen im Kreis der Dir nahestehenden Menschen zu hören.⁴¹ Ich weiß, wie wertvoll sorgfältig gewählt Deine Beziehungen sind und darum bedauerlich warm jede Veränderung zum Schlimmen bei irgendeinem der I

⁴¹ Vgl. Anm. 38.

trauten Personen, wenn ich auch im einzelnen Fall nicht weiß, wer es ist und worum sich's handelt.

Und nun wirklich gute Nacht! Ich hab mir mit diesem Brief an Dich das letzte bisschen Verstimmung weggeschrieben, das mir mit einem leichten zweitägigen Unwohlsein angefliegen war. Bring uns was Schönes aus Italien mit, vor allem aber komme selber frisch und gesund. Schreib mir wieder irgendeinmal wenn Du ein paar Minuten frei hast. Deine Briefe sind mir sehr wert.

Dein alter Felix.

Wien, 15 Mai. [1899]

mein lieber Felix

es war mir eine große Freude, vor 8 Tagen, bei meiner Rückkehr aus Italien den lieben Brief vorzufinden, den du mir am 1^{ten} Mai geschrieben hast. Du erwähnst darin einen früheren – auch diesen hab ich ja bekommen und ihn von Wien aus, etwa um den 5^{ten} oder 7^{ten} April herum beantwortet. Ich bleibe nun bis 20^{ten} Juni in Wien, gehe dann zunächst mit meinen Eltern nach Marienbad,⁴² später nach Salzburg, vielleicht auch für einige Tage nach Aussee.

Es freut mich herzlich zu hören, dass dir meine Theaterstücke oder – wie Du sie richtiger nennst – Gedichte beim Lesen einen guten und anregenden Eindruck gemacht haben.

Du kannst in denselben ja freilich nicht ein unmittelbares Abbild des Daseins oder deiner wirklichen inneren Beziehungen zum Dasein gefunden haben. Etwas derartiges den Menschen später einmal zu geben, ist vorläufig nur meine dringende, aber unsichere Hoffnung. Was dich in diesen vorliegenden unreifen Arbeiten erregt und ermutigt haben mag, wird wohl nur dies gewesen sein: von einem dir im realen Dasein verknüpften Menschen Gedanken und Bilder ausgesprochen zu hören, die sich auf weite Gebiete des inneren und äußeren

⁴² Hier (25. Juni–23. Juli) schrieb er die ersten beiden Akte des »Bergwerks zu Falun«, und es entstanden Notizen zu den Akten III–V.

ren Lebens beziehen, worin ja immer eine gewisse Herrschaft
wisses Siegesgefühl sich ausspricht.

Dieser gute Eindruck, den wohl in allen drei Stücken zunäc
Einzelheiten hervorrufen – und darin liegt ja gerade die Schwäc
Unfertigkeit – wird sich wohl noch steigern wenn du öfters hie
in ruhigen Stunden das Buch durchblättest. – Ich verlange mi
deine Mutter wieder einmal zu sehen und werde sie, falls sie in
ist, in diesen Tagen aufsuchen.

Bitte schreib mir bald wieder.

Dein F

Diese Woche hab ich einen freien Vormittg. benutzt um
Fuchs zu reiten; er geht ausgezeichnet und befindet sich sehr wo

[1899

mein lieber Felix

ich hoffe dass du dich mit Professor Singer mündlich leicht
wirst und freue mich darauf, den Aufsatz in der »Zeit« zu sehen.

Herzlich Dein

[1899 -

mein lieber Felix

ich hoffe Du glaubst nicht im Ernst, dass mich eine kleine V
rung ungeduldig macht in einer Sache, deren einziger Zweck do
ist, Dir einen bescheidenen geistigen Vortheil zu bieten.

⁴³ Isidor Singer (1857–1927), Nationalökonom, 1891 Professor für Statistik
Wiener Universität. 1893–1896 bereiste er zu Studienzwecken die Vereinigten Sta
gründete nach seiner Rückkehr mit Heinrich Kanner das Tagblatt »Die Zeit«, ein
ökonomisch-literarisches Organ, das 1902 in eine in starker Opposition zur habsbu
Regierung stehende Tageszeitung umgewandelt wurde.

Ich hoffe, dass Du dich von Tag zu Tag ein bisschen erholst und habe uns für Montag bei Dr. Redlich angesagt, was ja immer widerrufen werden kann.⁴⁴

Dein Hugo.

[Anfang Februar 1900]⁴⁵

mein lieber Felix

ich sag dir herzlich Adieu und schreibe dir meine Pariser Adresse

192 boulevard Haussmann⁴⁶

und die von Dr Joseph Redlich, der sich sehr lebhaft darauf freut, mit dir über Euer gemeinsames Arbeitsgebiet zu sprechen:⁴⁷

⁴⁴ Josef Redlich (1869–1936), Jurist und Politiker, 1907 bis 1918 Reichsratsabgeordneter, war einer der angesehensten Parlamentarier. Während des Ersten Weltkrieges entfernte er sich von seiner deutsch-nationalen Haltung und wurde engagierter Pazifist. Er fand mit wissenschaftlichen Arbeiten über den englischen Parlamentarismus Anerkennung. Vom 27.10. bis zum 11.11.1918 fungierte er als Finanzminister im Kabinett Lammasch. 1926 bis 1934 war er Professor für vergleichendes Staats- und Verwaltungsrecht an der Harvard University in Cambridge (Mass.). 1931 war er für wenige Monate Finanzminister im Kabinett Buresch. Hofmannsthal hatte ihn schon im Jahre 1892 kennengelernt, doch wurde ihre Bekanntschaft erst nach 1900 tiefer; vgl. dazu BW Redlich.

⁴⁵ Zur Datierung: Das fehlende Datum des Briefes ergibt sich aus einem Brief vom 10. 2. [1900] an Harry Graf Kessler: »Ich gehe heute abend für 2 oder 3 Monate nach Paris. [...] Ich werde in Paris in einer Art Studentenwohnung untergebracht sein: 192 boulevard Haussmann.« (BW Kessler, S. 21). Der Brief an Oppenheimer dürfte also kurz vor dem 10. Februar zu datieren sein.

⁴⁶ Am 10. Februar 1900 fuhr Hofmannsthal nach Paris. Auf der Hinreise hielt er sich in München auf, wo er Rudolf Alexander Schröder und Alfred Heymel, »die beiden jungen Eigentümer der ›Insel« (B I, S. 299), kennenlernte. Am 13. fuhr er nach Paris weiter, wo er bis zum 2. Mai blieb. Der Pariser Aufenthalt war für ihn sehr wichtig. Durch die Vermittlung seiner Freunde Georg von Franckenstein und Hans Schlesinger wurde »sehr schnell die Verbindung einerseits mit der sogenannten großen Welt, anderseits mit einem gewissen Künstlerkreis hergestellt« (Brief an Hermann Bahr vom 24. März 1900, in: B I, S. 299). Er lernte hier u. a. Maeterlinck, Rodin, Meier-Graefe kennen. Danach reiste er über Brighton, London, Belgien, Köln und München nach Wien zurück, wo er etwa am 20. Mai wieder eintraf.

⁴⁷ Oppenheimers wie auch Redlichs gemeinsames Interesse galt dem englischen Parlamentarismus und der englischen Verwaltung. Vgl. dazu einige Werke Redlichs wie z.B. »Englische Lokalverwaltung« (1901) und »Recht und Technik des Englischen Parlamentarismus« (1905) und einige Aufsätze Oppenheimers wie z.B. »Die staatliche Altersversor-

Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer 73

Maximilianplatz 12, II Stock.

Von Herzen Dein

P.S. Ich glaube, dass Poldy⁴⁸ zu zurückhaltend sein dürfte, Dein gütiges Anerbieten zu erinnern, ihn Deinem Herrn Vater vorstellen und so gelegentlich ein Zusammentreffen mit Hofrath anzubahnen. Ich erwähne es nur weil ich weiß, dass es ihm sehr voll wäre.

[gedr. Briefkopf]

Hôtel zu den vier Jahreszeiten

München]

Samstag 19 Ma

mein lieber Felix

Dein langer Brief vor einigen Wochen bereitete mir eine große Freude, dadurch schon vor allem, dass Du es bei dir selbst für schenswerth fandest mir in eine wichtige dein Dasein tief aufzuentschließen einen vertraulichen Einblick vor den meisten Menschen zu gewähren. Dafür danke ich dir von Herzen: denn das Schönste, was in einer Beziehung wie die unsere gegeben und empfangen werden kann. Den schwankenden Zustand, aus dem dein Brief geschrieben war, der Streit zwischen Glücksverlangen und Strenge gegen sich selbst, zwischen Zweifel an der eigenen Zuverlässigkeit und innigem Wunsch aus allem Wertvollen des Daseins eine Art Einheit zu bilden, das alles konnte ich sehr innig und lebhaft empfinden, vielleicht inniger und lebhafter als Du vermuthen kon-

nung in England« (in: Österreichische Rundschau XVII, 2, 15. Oktober 1908, S. 15–16) und den berühmten Aufsatz »Deutschland und England« (in: Österreichische Rundschau XX, 4, 15. August 1909, S. 195–207).

⁴⁸ Leopold von Andrian (1875–1951), Diplomat, Schriftsteller. 1918 Generaladjutant der beiden Hoftheater in Wien. Hofmannsthal hatte ihn im Herbst 1893 im Haus der Walzels kennengelernt. Zu seiner persönlichen Beziehung zu Hofmannsthal vgl. Andrian.

⁴⁹ Siehe Anm. 8.

74 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905



Abb. 15: Felix und Mysa Oppenheimer. Photo Adele, Wien (Privatbesitz)

Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer 75

Dass dem allen die wirkliche Entschließung in kurzem folgende, war mir nicht zweifelhaft. Nun da sie also erfolgt ist, möge meine aufrichtige Theilnahme nicht in einem vagen Glückwunsch sondern in einem ganz bestimmten ebenso ernstlich überlebensherzlich durchempfundenen Wunsch zusammendrängen: möge dein Glück und deinem Willen, möge es deinem ganzen nur in der schönsten Realisierung seine Kräfte zusammenfassenden Wirkungen, in ein völlig neu anbrechendes Dasein alle erworbenen Kenntnisse, Anhänglichkeit, Duldsamkeit und Ehrfurcht hinüberführen, und also nichts von Verworrenheit, nichts von kleinen unharmonischen Erinnerungen, nichts von Grübeleien, nichts von Qualereien: dieses alles bleibe, wie es denn nur zum Gemeinen gewöhnlichen wesenlosem Schein hinter dir nun liegen.

Das ist mir ein überaus freundliches Vorzeichen, dass ich diejenige welche deine Frau werden soll,⁵⁰ seit vielen Jahren immerfort in der flüchtigen und doch sehr hübschen Weise in der Erinnerung bewahrt. Als halberwachsenes Mädel,⁵¹ durch die merkwürdige stillen Stille, die Strenge, die Stimmigkeit ihres Blicks und ihrer Haltung, ist sie mir irgendwo aufgefallen und seither hab ich mich, wie es meine Art ist, nur an den wenigen Begegnungen begnügt, aber nie ganz aufgehört, mich nach ihr da nach ihrer Existenz zu erkundigen und wenn ich sie da wann auf dem Land und in der Stadt begegnet habe, so habe ich mir innerlich nicht so wenig Bekannte in ihr gegrüßt, während sie mir unbekannt wiss einem fast völlig Fremden dabei gedankt hat.

Dass aus diesem Schönen und Guten nicht ein Zerfall deiner Existenz hervorgehen zu dem guten Edgar entstehen solle, dazu hoffe ich innigst nur durch meinen energischen Wunsch, sondern vielleicht auch durch deine Worte beitragen zu können, sobald du mir das gestattest.

Indem ich nun so mit herzlichem Antheil diese große Welt deiner Existenz überdenke, tritt die Gestalt deiner Mutter immer lebhafter vor mich, eine Frau für die ich ein ganz persönliches Geistesinnigsten Verehrung habe, das auszudrücken ich mich nicht scheue. Möge sie an Dir immer mehr und mehr Freude empfangen.

⁵⁰ Felix Oppenheimer heiratete am 23. Juni 1900 Marie Alexandrine Henriette Gräfin von Demblin (Graz, 6.7.1876 – Serra/Lerici, 3.7.1969).

⁵¹ Hofmannsthal hatte schon im August 1894 durch Edgar Karg von Bebenhausen die Familie Demblin kennengelernt.

und möge deine Frau in ihr etwas finden, was das Leben ihr vielleicht bis jetzt nicht gezeigt hat.

Ich bin, lieber Felix, Dein Freund

Hugo.

[Mai/Juni 1900]

Edgar wird sich herzlich freuen, wenn Du ihn besuchst. Er liegt auf der Klinik von Gussenbauer⁵², Allgemeines Krankenhaus I Hof, links, Politzer Stiege I Stock, II Saal. Man kann ihn täglich 1–3/4 4 besuchen.

Natürlich freue ich mich sehr, Montag 2^h mit Euch zu frühstücken.

Dein Hugo.

Stanislau, den 28 VIII. [1900]

mein lieber Felix

es freut mich aufs Tiefste, dass du zu deinem Leben das schöne glückliche Verhältnis gewonnen hast, welches dein Brief ausspricht, und dass Du mir einen bescheidenen Antheil an deinem Glück zu nehmen gestatten willst.

Ich gehe übermorgen mit einem Stabszug zu den Kaisermanövern.⁵³ Nachher werde ich über Wien für wenige Herbstwochen nach Italien gehen, vielleicht an den Garda-see.⁵⁴ Den Winter werde ich ziemlich

⁵² Carl Gussenbauer (1842–1903), Chirurg, 1867 Dr. med., 1868 Schüler und Assistent Theodor Billroths in der II. Chirurgischen Universitätsklinik in Wien. 1875 Berufung als Professor der Chirurgie in Lüttich. 1894 kam er als Nachfolger Billroths nach Wien.

⁵³ Hofmannsthal nahm an einer Waffenübung zunächst im Regiment, dann bei der 30. Infanterie-Truppen-Division (Stanislau bzw. Manöverterrain bei Tasló) teil. Eine Beschreibung dieser Zeit findet sich in den Briefen an die Eltern (B I, S. 314–318).

⁵⁴ Hofmannsthal fuhr zusammen mit Gerty und deren Mutter Ende September 1900 nach Italien. Am 23. 9. traf er in Riva ein, wo er bis zum 29. September blieb. Vom 3. bis zum 12. Oktober war er in Ouchy bei Lausanne. Am 5. Oktober 1900 schrieb er an Andrian aus Ouchy: »Wir haben eine sehr schöne kleine Reise gemacht: vom Gardasee über

ruhig in Wien verbringen und die Freude haben, sowohl Dich ö
sehen, als auch die beiden Frauen, die dir zunächst stehen un
denen ich der einen die innigste Verehrung entgegenbringe un
andern meine wahre und aufrichtige Ergebenheit, mit Hilfe de
stände, allmählich zu erweisen hoffe.

Von Edgars neuen Sorgen bin ich nicht unterrichtet. Ich sell
be, unter uns, die schwere Sorge, dass er nie wieder zum völlig
Gebrauch seines Fußes kommen wird.⁵⁵

Ich weiß, dass ich Deine Mutter nicht zu bitten brauche, ihr
Theilnahme, vor allem die unendlich liebe persönliche Form
Antheilnahme jetzt weniger als je zu entziehen.

Von Herzen Dein

Freitag

mein lieber Felix

ich erwähne doch noch einmal die Geldgeschichte, weil es m
angenehm wäre wenn Du mir helfen könntest, weil Du aber a
seits gar keine gêne zu haben brauchst, da es sich ja nicht un
unmittelbar handelt. Es sind nur für den betreffenden Mensch
fl nöthig. Nun kann ich neben den kleinen Abzügen die zwei z
wichtigern Fälle ohnehin von meinem Monatgeld machen, in d
zen nächsten Zeit nicht mehr als 200 entbehren. Wenn Du n
andern 200 also, etwa in 2 Raten leihen könntest, so wäre es mi
sehr lieb. Nur könnte ich bei meinen zuvor geordneten aber z
beschränkten Verhältnissen mich zur Zurückzahlung für kein
heren Termin als etwa in einem Jahre völlig bestimmt verpfli

Brescia nach Mailand, von da über Pallanza und über den Simplon hierher, wo
seit drei Tagen sind [...].« (BW Andrian, S. 145).

⁵⁵ In dem Brief Karg von Bebenburgs vom 5.8.1900 heißt es: »Mit meinem B
es nicht gut; ich bin auf und kann langsam u. hinkend gehen; doch zeigt sich im B
2 Wochen kein Fortschritt.« (BW Karg Bebenburg, S. 165) Hofmannsthal's Befür
bestätigte Edgar Karg von Bebenburg in einem Brief an ihn später selbst: »Mein I
nic gut gehen.« (BW Karg Bebenburg, S. 166)

78 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

Bitte thu, was Du kannst und willst. Auf jeden Fall aber möcht ich Dich nächstens wenn's Dir recht ist, wieder einmal sehen.

Von Kargs weiß ich nichts neues.

Dein Hugo.

[1900]

mein lieber Felix

ich danke dir von Herzen für deinen lieben Brief und auch für die Geldsumme – selbstverständlich hatte ich nicht im geringsten eine Höhere erwartet – sonst wäre das Ganze meinerseits ja eine hässliche Belästigung gewesen, da ich mir doch gut denken kann dass, wie einmal die traurigen Verhältnisse um uns liegen, ohnehin ein starker Theil deines Einkommens fix an andere Menschen abgeht.

Leb wohl und sage deiner Frau das Herzlichste von uns beiden.

Dein Hugo.

4 IV. [1901]

Mein lieber Felix

von ganzem Herzen freu ich mich mit Dir und bitte dich, deiner Frau meinen innigen Glückwunsch auszurichten.

Ich dank Dir herzlich, dass Du so lieb warst, mich das gleich wissen zu lassen.

Ich denke mit wirklich sehr großer Freude an Deine Freude, an Dich, Deine Mutter und Deine Frau, und an das kleine Wesen, dem ich so viel Gutes wünsche.⁵⁶

Dein aufrichtiger

Hugo.

⁵⁶ Oppenheimers erster Sohn Hermann Felix wurde am 4. April 1901 in Wien geboren; er starb am 6. Mai 1977 in Salzburg.



Abb. 16: Mysa und Felix Oppenheimer mit ihrem ersten Sohn Hermann.
(Privatbesitz)

[5. März 1902]

mein lieber Felix

wenn dir aus meinem Brief dieser traurige Bettelbrief entgegenfällt, so sei nicht verletzt. Ich muss dir ein bisschen vorkommen wie die Bettler, die sich zum Wagen stellen, wenn man von der Hochzeit nachhaus fährt. Du hast heut einen so schönen Tag, einen der mehr bedeutet als der Hochzeitstag, kommt mir vor, der dir deine Frau aufs neue wiedergiebt und ein neues liebes, unerschöpfliches Wesen dazu.⁵⁷

Ich hätte auch so etwas sonderbares *nie* gethan, wenn der Zufall nicht so sonderbar auf dich hingewiesen hätte. Ich sitze abends allein in meinem Zimmer, und lege gerade das Briefpapier hin um dir zu schreiben, dass ich an dich und deine liebe gute Frau denke, und mich mit Euch freue.

Und in diesem Augenblick bringt das Mädels diesen unsäglich traurigen Brief herein, aus der Ferne, aus einer Stadt, deren Name wir kaum je gehört haben – und es sind Eltern, die an einen wildfremden Menschen schreiben, um ihr Kind vor dem Zugrundegehen zu retten!

Es ist vielleicht geschmacklos dass ich, der ich diesen Contrast so stark gefühlt habe, dir jetzt diesen Brief weiterschicke, statt einfach den Leuten so viel zu schicken, als ich kann. Ich thue es auch gar nicht in der Meinung, geschmackvoll zu sein, sondern nur, damit die *kleine* Summe die ich hergeben kann, durch deine Güte ein bisschen größer wird. Es ist mir manchmal recht drückend, dass ich zuweilen in einem schlechteren Jahr recht wenig Geld verdiene und so viele Existenzen in so furchtbarer Nähe sehe, denen ich helfen muss – ich will dich nicht damit enervieren. Im Augenblick wie ich neulich mit dem Goethevortrag⁵⁸ zu Ende war, hat sich hinter den Zuhörern ein

⁵⁷ Oppenheimers Tochter Marie Gabrielle, wurde am 5.3.1902 geboren; sie starb am 24. 5. 1940 in San Remo.

⁵⁸ Hofmannsthal war vom Wiener Goethe-Verein eingeladen worden. Wie aus seinem Brief an den Freiherrn Payer von Thurn hervorgeht, hatte er zunächst gedacht, über die »Natürliche Tochter« oder »über Goethes dramatischen Stil in der natürlichen Tochter« zu sprechen (B II, S. 64). Unter letzterem wurde sein Vortrag in einer Mitteilung des Wiener Goethe-Vereins am 15.2.1902 angekündigt. (Chronik des Wiener Goethe-Vereins, Bd. XVI, Wien 15. Februar 1902, Nr. 1– 2). Der Vortrag wurde am 19. Februar im Vortrags-Saal des Wissenschaftlichen Clubs gehalten. Allerdings hatte Hofmannsthal ihn geändert: »Das ursprünglich angegebene Vortragsthema wurde einigermaßen überschritten« (B II, S. 64). Er sprach über Goethes dramatischen Stil in »Iphigenie«, »Torquato Tasso« und der

Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer 81

elender Mensch, der seit langem langsam zugrund geht, an mich
angedrängt. Ich hab ihm die Hälfte von dem versprochen, was ich
den Vortrag bekommen werde. Jetzt wieder die!

Leb wohl.

Freu dich an Deiner Frau und den Kindern.

Dein

(Bitte schick den Pfandschein und das Bild recomm. an mich zu

24 IX.

mein lieber Felix

ich bin ganz außerordentlich abgespannt, nur deshalb hab ich
so lieben Brief über Edgar nicht beantwortet. Ich war über
Brief außerordentlich froh – nämlich insofern als eine Situation
mich aufs äußerste beunruhigte dadurch wenigstens soweit in
Hand von Menschen liegt, abgeschnitten und die mögliche
stung – und gewonnene Jahre eines schönen, warmen Mensch
bens sind so viel! – wieder sofort gesichert war. Was du dabei g
hast, auch in dem so gar nicht leicht zu nehmenden materiellen
– dafür bin ich dir äußerst dankbar, du wirst das Wort nicht m
stehen, es nicht als eine Einmischung in deine eigene herzliche
hung zu Edgar ansehen: aber du schüttest doch dadurch auch
vor Sorgen, Schmerzen, mühsamen und vielleicht minder ausgie
Actionen: wo also wäre das Wort Dankbarkeit besser am Platze?

Ich habe in Paris nie in einem Hôtel gewohnt: aber viele n
näheren Freunde, mein Schwager etc. Von vielen habe ich das
d'Albe (gar nicht weit von den champs Élysés) sehr loben gehört
es ist bestimmt relativ *billig*. Nicht sehr theuer ist auch – und in
hin eines von den ersteren – Hôtel Chatham in der rue Daunon
central, paar Schritte von der avenue de l'Opéra.

Ich wünsche Euch viel Freude von Eurer Reise.

Herzlich

Dein

»Natürlichen Tochter«. Siche dazu Hofmannsthals Wiener Goethe-Vortrag 1902,
5, 1970, S. 391f.

82 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

Sonntag. [September 1902]

Mein lieber Felix

leider ist es mir, dadurch dass meine Mutter nicht ganz wohl war, neulich nicht möglich gewesen, von dir und deiner lieben Frau Abschied nehmen zu können. Jetzt bin ich etwas gehetzt, es drängen sich Schreibereien, Entscheidungen etc. zusammen, ich will alles vor meiner Abreise aus dem Kopf haben, sehne mich sehr nach Rom und der Möglichkeit endlich einen meiner dram. Entwürfe zu ende zu bringen.⁵⁹

Ich bleibe nicht so gar lange aus, etwa 8 Wochen,⁶⁰ und freue mich sehr, dich und deine Frau dann wiederzusehen.

Leb wohl.

Alles herzliche von uns beiden.

Dein Hugo.

Deiner Frau Mutter lass ich nochmals die Hände küssen. An Edgar ist die Antwort übermittelt und er ist, bei anscheinend guter Stimmung, froh über unsere Zustimmung zu seinen Plänen.

⁵⁹ Hofmannsthal arbeitete an »Das Leben ein Traum« und »Elektra«.

⁶⁰ An Ria Schmuylow-Claassen hatte er am 12. August geschrieben: »Ich will den Winter, d. h. Oktober bis Dezember, ganz allein nach Rom gehen, und getraue mir's gar nicht einzugestehen, wie viel ich davon erhoffe, vielleicht wieder vergebens.« (BW Schmuylow-Claassen, S. 103) Ähnlich an Stefan George: »Ich will den October und November in Rom verbringen. Eine starke innere Gewisheit sagt mir, daß es mir dort gelingen wird, den mir nächsten meiner dramatischen Entwürfe auszuführen.« (BW George [1953] S. 168) Der Aufenthalt in Rom dauerte aber kürzer als geplant, denn eine neue dramatische Arbeit (»Das gerettete Venedig«) drängte ihn nach Venedig. An Schnitzler schrieb er am 23. Oktober aus Rom: »Ich bin die ersten 14 Tage hier in einer sinnlosen Depression und Hilflosigkeit herumgelaufen. Plötzlich am morgen des 15ten hab ich gefühlt daß etwas in mir da ist. Und zwar nicht »Das Leben ein Traum«, nicht die Elektra, sondern ein anderer Stoff den ich mir einmal flüchtig zurechtgelegt hatte, gleichfalls nach einem ältern Vorbild« (BW Schnitzler, S. 162). Über die plötzliche Entscheidung, Rom zu verlassen, schrieb er an die Eltern: »Die Sache hat mehrere Gründe, unter denen der gewichtigste dieser, dass mein Stück in Venedig spielt«. (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.; B II, S. 97) Wegen einer Operation seiner Mutter kehrte er nach Wien zurück, von wo er am 2. November wieder nach Venedig fuhr (GW RA III, S. 453f.).

lieber Felix, die beiliegende von Edgar so klar und übersichtlich tragene Sache noch umzuschreiben, ist kein Anlass. Die Sache ist für ihn von der äußersten Wichtigkeit und wie ich hoffe, kann Sie dem Herrn Vater, dessen Güte in Anspruch genommen werden, deshalb keine argen Ungelegenheiten machen – eine gewisse Mühe genug zu dankende Mühe macht ja so etwas immer – weil er nur an ein bereits gegebenes Versprechen zu erinnern hat, dessen Erfüllung gar nichts Aussergewöhnliches oder Auffallendes hat, aus dem beiliegenden Brief siehst: Es ist fast das tourliche, normale eines Schiffsleutnant, einmal nach Wien zu kommen.

Alles Herzliche Dir und Mysel⁶² von uns beiden.

[Ende Februar]

mein lieber Felix

es wäre doch zu lustig und gemütlich, sich mitten im württembergischen Deutschland zu treffen. Und ich glaube es wird sehr schön gehen.

Ich treffe den 7^{ten} abends in Cassel ein, bleibe dort 2 Tage. Meine Vorlesung nur wegen der Bildergalerie und Schloss Wilhelmshausen.

⁶¹ Hermann Freiherr von Spaun (1833–1919), Kommandant der S.M.S. Sagan, der Marine-Sektion im Reichskriegsministerium. Der Brief bezieht sich auf den Brief von Bebenburgs an Hofmannsthal vom 9.2.1903: »Ich finde, daß es jetzt an dem ist, über mich mit Br. Spaun zu reden u. ich schreibe dies lieber Dir, weil ich weiß, daß das besser weiter als der Felix. [...]. Wenn also der Vater Oppenheimer mir diesen Dienst erweisen will u. mit Spaun noch so steht, daß er dabei auf mehr als einen Erfolg rechnen kann, soll er so gut sein ihn besuchen u. ihm etwa folgen. Lieber Baron Spaun, Sie haben mir einmal vor ein paar Jahren in Aussicht gestellt, den Karg wenn er Schiffsleutnant ist nach Wien nehmen wollen. Da dieser jung dieses Frühjahr (etwa Mai) den Artillerie Kurs, in dem er seit Oktober 1901 war, beendet, ergibt sich die Möglichkeit einer neuen Dienstesverwendung [!]; kann er selbe nicht in Wien sein?« (BW Karg Bebenburg, S. 195f.)

⁶² Oppenheimers Frau; vgl. Anm. 50.

⁶³ Hofmannsthal war vom Vorstand der »Literarhistorischen Gesellschaft in Wien« zu einem Vortrag gebeten worden und hatte vorgeschlagen, auch benachbarte Städte

Wie schön wäre es, wenn Ihr den gleichen Tag ankämet oder den nächsten Morgen. Man würde »König von Preußen« wohnen und sich so viel oder so wenig sehen als man Lust hat.⁶⁴ Den 9^{ten} abends fahre ich nach Cöln, wo ich Monopol-hôtel vier Tage wohne. Von dort fahre ich den 10^{ten} sehr gern zum Frühstück zu Frau v. Wätjen.⁶⁵ (35 Minuten ist Köln-Düsseldorf) Und Ihr würdet in Düsseldorf wohnen! Also

1.) sei so lieb – wenn du auch über Wien schreiben musst – Frau v. W. zu schreiben dass ich mit *großer* Freude am 10^{ten} zum Frühstück kommen werde, sie möge nur die Güte haben, mir 2 Tage vorher nach Cassel König v. Preussen oder Tags vorher nach Cöln Monopol Hôtel die *Stunde* zu schreiben.

2.) Von dir hoffe ich eine, hoffentlich das rendez-vous in Cassel verkündende Zeile zu finden am 3. 4^{ten} in Dresden, Europ. Hof. oder am 5.6. in Leipzig Hôtel Hauffe.

Herzlich Dein

Hugo

ziehen, denn »[d]as angebotene Honorar pflegt ganz anständig zu sein, 200–300 Mark, aber wenn man dafür die weite Reise machen soll, bleibt einem nichts.« (BW Bodenhausen, S. 24). Eine genaue Beschreibung der Reise findet sich in einem Brief Hofmannsthal an Bodenhausen vom 1.2.1903: »Ich fahre also Anfang März: Wien – Breslau »Vortrag«, Dresden (Bildergalerie) – Leipzig (Vortrag 6^{ter} März) – Cassel (Bildergalerie) – Düsseldorf (jemand besuchen) – Köln (Vortrag 11^{ter} März) – Aachen (Vortrag 12^{ter}) – Bonn (Vortrag 14^{ter}) – von dort wollte ich nach Heidelberg Sie zu sehen, dann über Würzburg (Tiepolo) zurück nach Wien.« (BW Bodenhausen, S. 25) Ähnlich schrieb er an Marie Herzfeld am 23. 2. 1903, in: BW Herzfeld, S. 47.

⁶⁴ Wie aus dem Brief an die Eltern vom 8.3.1904 (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.) ersichtlich ist, kamen Felix und Mysa Oppenheimer am 8. März in Kassel an und fuhren am nächsten Tag zusammen mit Hofmannsthal zur Wilhelmshöhe.

⁶⁵ Klara Antonie Bautier, die Frau des königlichen Geheimregierungsrates Hermann Nikolaus von Wätjen (1851–1911).

Hugo von Hofmannsthal – Yella, Felix und Mysa Oppenheimer 85

[gedr. Briefkopf]
Sendig's Hotel Europaeischer Hof.
Dresden- A., d.

4^{ten} [Mä]

mein lieber Felix

in Kürze danke ich dir für deine zwei lieben Briefe. Edgar hab
ständig. Hoffentlich geht es nur wirklich gut aus!

Frau von W. musste ich absagen, da es mir die Reise unan
compliciert wenn ich in Düsseldorf übernachten müsste. Ich h
denkst nicht, dass es unfreundlich von mir war, aber wenn
mand 4 Tage (10, 11, 12, 13.) zur Verfügung stellt, muss er
nicht gerade für den Abend vorher einladen.

Natürlich würde ich es sehr nett und lustig finden, Euch in
zu treffen, aber dass deine Frau reist, wenn sie nicht ganz wo
abgespannt ist, das ist die Sache natürlich nicht werth. Ich bin
abends in Cassel, und werde mich jedenfalls sehr freuen, ein
zeichen von Euch zu finden.

Von Herzen Dein

[Handschriftlicher Zusatz fremder Hand:]
betrifft: Austritt aus dem Staatsdienst

Rodaun 19 VIII

mein lieber Felix

die Ernennung Edgars nach Wien⁶⁶ giebt mir einen lieben
mich zu erinnern, wie viel von dieser Freude ich Dir und vo
Deinem Herrn Vater verdanke.

Ich möchte Dir bei diesem Anlass sagen, was mich bei unser
ten Zusammensein etwas verletzt hat, weil es vielleicht besse
etwas auszusprechen. »Verletzt« ist übrigens schon ein zu

⁶⁶ Hofmannsthal schrieb am 19.8.1903 an Edgar Karg von Bebenburg üb
Versetzung nach Wien: »Lese eben im Abendblatt Deine Bestimmung für Wi
mich von ganzem Herzen. Es ist so schön wenn ein Wunsch in Erfüllung geht.« (B
Bebenburg, S. 205).

Wort, es war eine ganz kleine unangenehme Empfindung. Sie entstand daraus, dass ich Dir sehr deutlich anmerkte, dass du es mit Unmuth aufgenommen hast – ich meine innerlich, nicht etwa dass du gegen mich im geringsten unfreundlich gewesen wärest – dass deine Mutter mit mir von deinen Zukunftsplänen gesprochen hat. Nun will ich dir darüber ein Wort sagen, aber bitte antworte mir nicht darauf, es bedarf über diese Sache keines Wortes, sondern wenn du Lust hast, mir gelegentlich zu schreiben, so thu es, aber *davon* kein Wort, weil es die winzig kleine Sache sonst schwerer macht als sie ist.

Die Sache ist die: wir sind alte Freunde und du hast mir öfter die Freude gemacht, mit mir Angelegenheiten die dir wichtig sind, durchzusprechen, so wie es andere meiner Freunde auch thuen. Zufällig habe ich dann in den letzten Jahren das Glück gehabt, Deiner guten Mutter näher zu kommen und auch diese Beziehung hat einen Charakter angenommen, den Deine Mutter mit unendlich viel Güte und Herablassung als den einer Freundschaft bezeichnet. Nun ist das Leben in seiner Überfülle an erregenden, auch an bedrückenden Erscheinungen reich genug, um fast könnte man sagen unzähligen Beziehungen, die einen Menschen mit vielen andern verknüpfen können, den intensivsten Inhalt zu geben, ohne dass die Fäden sich je zu verwirren oder auch nur zu kreuzen brauchen. So wird, in meinen Gesprächen mit Deiner Mutter, Deine Gestalt nicht öfter vorzukommen brauchen als die eines andern halbwegs nahestehenden Menschen, und umgekehrt ebenso.

Wenn ich über diese eine Angelegenheit, in diesem einzigen Fall mit deiner Mutter spontan zu sprechen angefangen habe und zwar schon in Wien, *vor* meiner Reise, circa am 8 – 10^{ten} Juni – nämlich über deine Pläne, die Gestaltung deines äußeren Lebens betreffend⁶⁷ – so geschah das auf einen Brief hin in welchem Du mir (circa Ende Mai) ankündigst, dass du mich in Aussee von etwas einschneidendem, dich betreffendem, unterhalten willst. Das machte mir einen starken Eindruck und, unruhig, gewissermaßen bestrebt mir einen Überblick, mir Material zum Verständnis der Situation zu schaffen, fing ich in Wien an, deine Mutter vag – so dass es ihr keinen Anhaltspunkt zu

⁶⁷ Vermutlich der Austritt aus dem Staatsdienst, wie handschriftlich mit Bleistift im Briefkopf vermerkt.

geben brauchte, wenn sie ihn nicht schon hatte – nach deinem
gen Befinden etc. zu fragen, und daran anknüpfend nahm sie
dann, erregt wie sie leider war, in Aussee auf die Seite. Mir ka
vor, dass Du in diesem Moment es überflüssig fandest, mich
noch in diese schwere Entscheidung verstrickt zu sehen. Gew
ich in dem Moment wo ich dir ja weder rathen noch sonst
konnte, überflüssig, aber nicht deine Mutter hatte mich hine
gen, auch ich nicht mich selber, sondern mich dein erster Bri
du vielleicht vergessen hattest.

Ich bitte dich, lieber Felix, zu glauben, dass ich meine F
gleich gerne habe, wenn sie meine sehr wenig wertvollen Rath
einholen als wenn sie sie nicht einholen, gleich gerne wenn sie
drängten, als wenn sie in freien leichten Situationen sind.

Küsse deiner so sehr lieben Frau für mich die Hand und so
lichst begrüßt von Deinem

PS. Ich gehe den 25^{ten} für wenige Tage an den Weimarischen
sonst sind wir immer hier.

⁶⁸ Schon im Februar 1903 hatte ihm Harry Graf Kessler geschrieben, die Erb
zogin von Sachsen möchte im Sommer im Garten ihres »Schlößchens Belvedere«
zwei Aufführungen von Dilettanten aus der Hofgesellschaft spielen lassen. Kess
daher an den »Tod des Tizian« gedacht (BW Kessler, S. 43). Hofmannsthal war a
von dieser Idee nicht sehr angetan. (BW Kessler, S. 47) Die Aufführung fand aus
denen Gründen nicht statt, und Hofmannsthal las am 29. 8. am Hof die »Idylle« u
re Gedichte vor. Am 30. August schrieb er an die Eltern: »Das gestrige Diner
Erbgroßherzogin in Belvedere war außerordentlich gemüthlich. Es waren nur 12
[...]. Nach dem Essen hab ich in einem kleinen Salon mit reizendem gewölbtem
maltem Plafond die »Idylle« und ein paar Gedichte vorgelesen, was natürlich en
war und für die meisten Anwesenden den schönsten Abend ihres Lebens bedeut
III, Dramen I, S. 422). Auf Kesslers Bitte, einen Vortrag zu halten, antwortete i
mannsthal: »Ich bin in den letzten 14 Tagen in meiner Stimmung, und was noch
mer ist, in meinem so sehr von Stimmung abhängigen physischen Befinden so
kommen, daß ich leider, leider nicht nach abgeschlossener Arbeit (ich meine die
tung der »Elektra«) zu Ihnen komme, sondern weil ich einer unerträglichen q
Stockung durch diese Reise zu entfliehen hoffe. Ich bin im Augenblick so deprim
ich mich auf Sie und Weimar auch nicht freuen kann, denn auch dazu gehört ein
Phantasie. Aber ich bin ganz sicher, daß ich sehr glücklich sein werde, bei Ihnen
mache mir darüber einstweilen gar keine Vorstellungen, sondern packe und komm
Kessler, S. 53).

88 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

1.VII. [1904]

mein lieber Felix

ich hoffe dieser Brief trifft dich und deine liebe Frau in einer doch guten Stimmung. Denn es ist doch eine Last von Euch gefallen, eine unbestimmte Drohung erloschen.⁶⁹

Ich bin in einem so müden, elenden Zustand wie seit vielen Jahren nicht, vielleicht noch nie.

Nun schreibt mir Joelson⁷⁰ plötzlich, da mein Regiment nicht in seinem Corps, kann er mir gar nicht helfen.⁷¹ Ich muss es also mit jemand anderem versuchen.

Wenn es mir gelänge – ich kann nicht sagen, wie sehr ich mich freuen würde, ein paar Wochen ruhig in Aussee zu verbringen: ich sehne mich so nach der Gegend, nach dem Geruch der Wiesen, nach jedem Baum, unbeschreiblich. Ich wollte nur etwas sagen: falls das also zustande kommt, dass wir eine Zeit bei deiner guten Mutter verbringen, so hat es ja unendlich viel schönes, für uns nur Schönes und Angenehmes außer dem Gefühl, sie doch vielleicht mehr zu belasten als sie selbst weiß. Aber Dir wollte ich sagen: falls Ihr 2 während dieser Zeit fortwollt, dass Du dich daran nur um Gotteswillen nicht durch eine gêne uns gegenüber hindern lasst. Im Gegentheil, wenn Ihr fort wolltet oder müsstet, so wäre es mir ein nettes Gefühl es Euch leichter gemacht zu haben, dadurch dass wir bei deiner Mutter sind.

Viel Schönes.

Dein Hugo

Du hast wegen der Edgar-Sache an Poldy geschrieben, nicht wahr?
Ich meine Poldy Andrian.

⁶⁹ Handschriftlicher Zusatz mit Bleistift von Mysa Oppenheimer: »betrifft meine fausse couche«. Am 19. Juni 1904 hatte Mysa einen Jungen auf die Welt gebracht, der rund zwei Stunden nach seiner Geburt starb. Er erhielt in einer Nottaufe den Namen Franziskus und wurde am 21. Juni 1904 auf dem Friedhof von Bad Aussee begraben.

⁷⁰ Vgl. Anm. 26.

⁷¹ Es handelt sich um den Aufschub eines Instruktionkurses, der in Olmütz stattfinden sollte. Der Aufschub wurde bewilligt, und Hofmannsthal war den ganzen November 1904 bei der Waffenübung in Olmütz.

mein lieber,

bitte mach mir die Freude und gib mir eine kurze Nachricht deiner Frau und dir geht.

Ich hab mich hier unglaublich erholt. Es geht mir unglaublich. Ich kann zehn Stunden des Tages arbeiten, und könnte, glaube ich auch 16 Stunden. Und was mich an Einfällen überschwemmte, das ist wirklich für ein halbes Leben voraus.

Man weiß nur nie: hat man eine so überströmend glückliche Zeit schon im voraus mit schlimmen finstern Monaten bezahlt, oder man jetzt quitt, oder ist's nachher noch zu bezahlen. Jetzt ist's ja sehr schön.⁷²

Bitte schreib also, wie's mit Euch steht.

Und noch eines, bitte thu mir den großen Gefallen, aber ohne Schlagworten auf einer Karte, brauchst keinen Brief schreiben.

⁷² In der zweiten Julihälfte war Hofmannsthal in Bad Fusch, wo er eine ganz produktive Zeit erlebte, wie aus vielen Briefen dieser Tage hervorgeht. An einem Brief schrieb er: »hier bin ich wirklich wie unter dem ersten Anhauch der Luft gesunden, und von einem innern Reichtum, daß ich manchmal, gegen Abend, auf die Berglehne hinaufklettern muß, nur um das Blut vom Kopf abzuleiten und den unheimlichen Zudrang von Gedanken, Bildern, Situationen, abzuleiten. [...] Das »gerettete« hab ich heute abgeschlossen. [...] Indessen sind aber, wie leuchtende Wolken inmitten der Berge hervor andere Stoffe gestiegen, [...] das »Leben ein Traum« [...], »Orest in Delphi« [...].« (BW Schnitzler, S. 191) Ähnlich an Felix Salten 1904: »Ich hatte in der Fusch 17 Tage, an die ich noch lange denken werde: schenke, innere Fülle in der völligen Einsamkeit. Ich mußte wirklich den Schwere der Gestalten, der sich zudrängte, mit beiden Händen vom Blut weghalten, das sich wollte, und mich mit aller Gewalt dazu haben, die nötigen Umarbeitungen an dem Trauerspiel zu machen, [...]« (B II, S. 158) Und an Bodenhausen am gleichen Tag: »drei Wochen hatte ich eine unglaubliche Zeit, saß ganz allein in einem Gebirge konnte die Fülle der Gestalten, die immerfort und immerfort auftauchten kaum an den Abenden kletterte ich in der Gluth der tiefstehenden Sonne steile Berge empor, nur um das Blut vom überfüllten Kopf wegzuleiten in die Glieder, und ohne Gesichte und Gestalten zu sein.« (BW Bodenhausen, S. 46f.)

Ich bat die Poldy Franckenstein⁷³ um Rath und Hilfe in einer mir recht dringenden Sache. (wegen eines tuberculosen armen kleinen Mädels.) Ist sie nicht dort? Hat sie den Brief bekommen? wird sie mir antworten?

Von Herzen Dein Freund

Hugo.

[gedr. Briefkopf]
Grand Hotel de l'Europe
G. Jung Salzburg,

Samstag
[30. Juli 1904]⁷⁴

lieber Felix

da ich keine absagende Depesche von dir bekomme, so komme ich morgen gegen späteren Nachmittag oder Abend mit dem Rad dort an, Gerty Montag.

Bitte bleib nur nicht etwa meiner wegen zu Haus, vielleicht komme ich erst gegen 8 Uhr, und überhaupt darf schon von Anfang an meine Existenz die deine nicht stören.

Herzlich Dein

Hugo

⁷³ Leopoldine von Franckenstein (1874–1918), Schwester von Clemens und Georg von Franckenstein; verheiratet mit dem österreichischen Generalkonsul und Rittmeister der Reserve Hermann Graf von Passavant (1872–1958).

⁷⁴ Das fehlende Datum ergibt sich aus dem Brief Hofmannsthals an Richard Beer-Hofmann vom 28.7.1904 [Donnerstag]: »P.S. Ich bin morgen Freitag mittag in Salzburg Hotel Europe wo ich auch den Bahr treffe der nach Bayreuth durchfährt. Ich denke in Salzburg bis Sonntag früh zu bleiben. Dann mit Rad oder Localbahn nach Ischl zu fahren, Sonntag abends in Aussee zu sein.« (BW Beer-Hofmann, S. 123)

[gedr. Briefkopf]
Hôtel de l'Europe Venise
sur le Grand Canal
Venise, le 190[4]

Hotel Europe 23 IX.1

mein lieber Freund

dein Brief ist wirklich zu freundlich, weil zu hoch schlägst du es
was unsere Gespräche dir an Anregung und Aufheiterung geben
nen – ich hoffe nur dass das Leben dir immer mehr und mehr
seinen überreichen Kraftquellen erschließen wird, es versagt
dem der an sich hart und ehrlich arbeitet.

Wir denken der freundlichen Augusttage hundertmal.⁷⁶ Deine
Frau muss Gerty nachsichtig entschuldigen. Zehnmal wollte sie
schreiben, aber schreiben ist ihr etwas unglaublich schweres
malt sie und freut sich daran, hätte noch mehr Freude wenn da
ter freundlicher wäre. So denke ich fast, wir gehen bald zurück
daher Rodaun immer die sicherste Adresse. Über den Termin
Berliner Aufführung ist in der fleißigen darauf bezüglichen
spondenz noch kein Wort gefallen.⁷⁷ Du erfährst ihn sogleich.
denke ich es ist gewiss zwischen 27. December und Mitte Jänner

Herzlich Dein

⁷⁵ Am 21. August 1904 schrieb Hofmannsthal an Schnitzler, er werde »[...]«
15ten oder 16ten September für einen ruhigen mehrwöchentlichen Aufenthalt in
eintreffen. Denn das ist die Stadt meiner arbeitsamsten Arbeit, meiner concentrirten
Concentration und meiner einfältigsten Einfälle, und so hoffe ich denn, dort wird
nicht ganz sterbliches Drama aufs erbleichende Papier zu schleudern.« (BW Schnitzler
199f.) Er wollte dort »Jedermann« beginnen, stieß aber auf den Stoff zu »Ödipus
Sphinx« (BW Beer-Hofmann, S. 124). Der Aufenthalt dauerte »wegen schlechten a
losen Wetters« (BW Karg Bebenburg, S. 208) kürzer als geplant.

⁷⁶ »Vom 2. August – 25. August das Sommerleben auf dem Ramgut.« (GW R
455)

⁷⁷ Die Uraufführung des »Geretteten Venedig« im Berliner Lessing-Theater
nur geringem Erfolg am 21. Januar 1905 statt. Hofmannsthal, der zunächst davon
betroffen war, nahm dann die Sache nicht so schwer und schrieb in diesem Sinne
Vater: »Im ganzen stehe ich merkwürdigerweise nach diesem Nicht-erfolg dem
eher mit erhöhtem als verminderten Muth gegenüber. Dies kommt daher, weil d
mir schon entfremdet ist, und dann weil ich mehr einsehe, an was das Wirken un
wirken hängt.« (Deutsches Literaturarchiv Marbach a.N.; B II, S. 195f.)

92 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

Yella Oppenheimer an Hofmannsthal

Wien den 25.9.1904

Lieber Freund

Es ist mir eine Herzensfreude zu hören, dass Sie sich wohl und schaffens freudig fühlen, in voller Arbeit sind.

Das muß ein wonniges Gefühl sein; wie gönne ich es Ihnen! Trotzdem das schon fertige Stück für Sie augenblicklich ohne Interesse ist, freue ich mich darauf, bin voll Ungeduld es kennen zu lernen. Mündlich sagen Sie mir wo und wann das sein wird. Sie finden mich bestimmt in Wien und ich bitte Sie nach Ihrer Rückkehr, so bald Sie etwas zur Ruhe gekommen sind um telephonische Nachricht, damit wir uns verabreden! Felix haben die Seebäder, der Aufenthalt am Meer sehr gut gethan, wie er schreibt und ist er jetzt mit Mysa in London. Ich glaube kaum, dass sie vor 20 – 25 Oktober zurückkehren und so lange bin ich der beiden Kinder⁷⁸ wegen hier, sie sind in meiner Obhut und machen mir viel Freude.

Gegen Ende Oktober beabsichtige ich noch für eine Zeit weg zu gehen, weil ich mich gar nicht erholt fühle, der Fuß noch fern von gut ist.

Quälen Sie sich ja mit keinem Brief, ich habe Felix geschrieben wie beschäftigt Sie sind.

Viel Liebes Ihrer Frau und auf glückliches Wiedersehen in nicht ferner Zeit.

Tausend Dank, dass Sie mir geschrieben, Sie wissen mit welchem Interesse ich allem folge, was Sie bewegt.

In wahrer Freundschaft

Yella Oppenheimer

⁷⁸ Hermann Felix, geb. am 4.4.1901 und Marie Gabrielle, geb. am 5.3.1902.

Hofmannsthal an Felix Oppenheimer

mein lieber Felix

das was du für Edgar thuen willst, ist sehr gut und richtig und ich bin sehr glücklich dass du es thust. Sowohl Ortner⁷⁹ wird der geeignete sein, als auch jeder andere gute Arzt, den etwa du selbst für die inneren Erkrankungen zu rufen das Vertrauen hättest. Nur muß du bedingt du zuerst mit dem Arzt sprechen: er darf Edgar absolut nicht durch ein beunruhigendes ins Gesicht sagen, das wäre bei seinem Charakter und seinen schwierigen Lebensverhältnissen äußerst gefährlich.

Er muss das Resultat der Untersuchung *dir* sagen, wohl aber nicht er dem Edgar sagen, wenn er einen bestimmten Aufenthalt bestmöglich für Cur für dringend nothwendig hält. Die materielle Möglichkeit wird uns, zusammen mit meinem Schwager Hans,⁸⁰ zu schaffen möglichst sein.

Von Herzen Dein

⁷⁹ Norbert Ortner (1865–1935), ab 1903 Primarius am Allgemeinen Krankenhaus Wien. 1907 wurde er als Ordinarius für innere Medizin an die Universität Innsbruck ernannt, von wo er 1911 in gleicher Funktion an die III. Med. Univ.-Klinik in Wien kehrte. 1911–1930 war er Professor für Spezielle Pathologie und Therapie an der Universität. 1898 erschien das Standardwerk der »Vorlesungen über spezielle Therapie der inneren Krankheiten« (2 Bde). – An Ortner hatte sich öfters auch Leopold von Andrian wandt. Hofmannsthal äußerte sich aber nicht immer positiv über ihn: »Und als ein solches Pech erscheint es mir, daß der mir höchst unsympathische bauern-schlaue und ern-falsche, schlampige und herzlose Ortner, an dem Du mit unbegreiflicher Zuhilgenähmängst, gerade diesen Deinen Hauptleiden zwar mit voller Erkenntnis aber mit der besten Gemütsroheit und Gleichgültigkeit gegenübersteht. ›Is halt a schwerer Neurastheniker unser Herr Baron!‹ wie ist mir diese fast behaglich grinsend ausgesprochene x malholte Constatierung in den Ohren.« (BW Andrian, S. 182)

⁸⁰ Der Maler Hans Schlesinger (1875–1932).

Yella Oppenheimer an Hofmannsthal

den 27.2.1905

Lieber Freund

Ich habe heute Nacht Ihr Trauerspiel⁸¹ mit größter Spannung mit wärmstem Interesse gelesen! Manches hat mich verletzt und abgestoßen, aber unendlich viel mehr hat mich hingerißen und habe ich durchaus groß gefunden, voll Kraft und Schönheit!

Ich bin noch jetzt davon erregt und konnte mich, trotz der späten Stunde, bis zum letzten Buchstaben nicht davon trennen. Fern davon mir mit diesen Zeilen ein Urtheil anmaßen zu wollen, war es mir Bedürfnis Ihnen unmittelbar meinen Eindruck mitzuthemen.

Ich freue mich Sie bald zu sehen und bleibe in herzlicher Freundschaft

Ihre Yella Oppenheimer

Hofmannsthal an Felix Oppenheimer

Rodaun 18 IV [1905]

mein lieber, darf ich dich bitten (wenn wir uns treffen, vergesse ich es immer) Poldy durch einen Brief an den Beitrag von 1000 Kronen zu erinnern, den er uns für Edgar zum Frühjahr 1905 zugesagt hat. (légation d'Autriche, Buenos Aires, Rep. argentina.) Er möge ihn an das Conto meiner Frau bei der *Anglo* Bank schicken lassen. Ich kann es nicht ignorieren, weil ich ein Jahr von geringen Einnahmen habe und keinerlei Aussicht ist dass mich der Staat in Bezug auf Hannibal [Karg. N.G.] entlastet (das geht ins Unabsehbare: er ist jetzt 31 Jahre alt und ich weiß nicht wie lange im Dienst.)

Verzeih den trockenen Brief. Ich freue mich auf eine ruhige Stunde, um deine politische Betrachtung⁸² im Ganzen zu lesen und zu überdenken.

Freundschaftlich Dein

Hugo.

⁸¹ Das Gerettete Venedig. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal (Nach dem Stoffe eines alten Trauerspiels von Thomas Otway). Berlin 1905.

⁸² Felix Oppenheimer, *Englischer Imperialismus*. Wien 1905.

Lieber Hugo,

seit langem hab ich Dir schreiben wollen und oft Deiner geduldrigen eine peinliche Schwerfälligkeit und Unaufgelegtheit zu allem Wechsel hat mich bisher davon abgehalten. Als ich hier eintreffend dem wohlthuenden Abend bei Euch, fand ich die Lorle⁸³ gütlich zum Besuch bei uns und die Familie Karg aus Grundlsee. Wir waren während der wenigen Tage ihres Grundlseer Aufenthaltes sehr zusammen und ich habe die Empfindung, dass wir wenigstens durch diesen schmerzlichen ersten Übergang in eine neue so viel erleichterte Existenz doch um ein klein wenig erleichtern konnten.⁸⁴ Doch Hansl that mir auch sehr leid, wenn ich ihm auch aus Manier eine persönlichen Beziehung zu ihm dies nicht zum vollen Ausdruck bringen kann.⁸⁵ Die arme Lorle ist über diese Katastrophe auf eine Weise hinüber gekommen, die ihrer Natur nach möglich war, und die sie sich durch eine unwahrscheinliche moralische und physische Leistung selbst verdient hat. Ich sagte ihr, Du hättest eine schmerzliche Ansicht, den Edgar betreffend, aber ich wollte Dich nicht darum diesem viel gepeinigten guten Geschöpf persönliche Mittheilungen machen. Bei ihrer Weise, vom Edgar nicht genug sprechen und nicht genug hören zu können, wird ihr das eine sehr wohlwollende Überraschung sein. Nach der letzten Nachricht, die ich von euch habe, beziehen ihre Mutter,⁸⁶ Elsa Kalmár und das Kind eine gemeinsame Wohnung in Plomberg am Mondsee.⁸⁷ Briefe an die Lorle den am besten nach Salzburg, Haydngasse 2 (Hansls Adresse) adressiert und gehen ihr von dort aus nach.

⁸³ Leonore Karg von Bebenburg (1876–1948), Edgar und Hannibals Schwester, heiratete 1916 Dr. Stefan Worms, Sektionsrat im Handelsministerium.

⁸⁴ Edgar Karg von Bebenburg war am 23. Juni 1905 in Salzburg gestorben.

⁸⁵ Hannibal Karg von Bebenburg, vgl. Anm. 34.

⁸⁶ Eugenie, geb. Fleischel (1850–1908), Witwe des 1882 verstorbenen Maximilian Emil Freiherr Karg von Bebenburg (1834–1882).

⁸⁷ Elsa Kalmár-Kövesháza (1876–1956) Malerin und Bildhauerin (vgl. BWK, Karg von Bebenburg, S. 247). Kurz vor dem Tode Edgar Kargs wurde ihre gemeinsame Tochter am 31. Januar 1905 geboren.

Ich hoffe herzlich, Du kannst, wie Du's stets vermagst, auch aus dieser Waffenübungszeit⁸⁸ was Gutes herausschlagen und wenn's wegen der oft wohl besonders lästigen Umstände nicht möglich sein sollte, so wünsch ich Dir wenigstens, dass diese Wochen schnell vorübergehen und Du möglichst bald wieder in selbstgewählte ansprechende Umgebungen kommst. Nichts würde mich herzlicher freuen als wenn Dein Weg Dich nach der Waffenübung wenigstens auf kurz hier vorüber führte. Aber in diesem Falle unterrichte das bitte einige Zeit vorher, denn ich möchte noch, ehe wir ans Meer gehen (ca 10. August) auf wenige Tage nach Salzburg und zu Mama nach Gastein.

Meiner Mutter hiesiger rasch abgebrochener Aufenthalt war recht deprimierend für sie und für mich; denn sie diesem fast völlig fliehenden Schlaf nachjagen und nach einem Ort suchen zu sehen wo ihre ischiatischen Schmerzen geringer sind, war schmerzlicher als wenn sie gar nicht gekommen wäre. – Überhaupt hat dieser Sommer auch mir lang nicht so viel gute belebte Stunden wie der letzte gebracht, trotzdem mir's möglich war, manches zu fördern, meine Arbeiterhausunternehmung eben jetzt recht zu erweitern und, wie ich hoffe, dauernd zu sichern und schließlich noch eine Arbeit, die mir sehr am Herzen lag, zu einem wie ich glaube guten Ende zu führen. Du sollst mich nicht allzu sehr verachten, wenn ich sie, eh sie als Ganzes erscheint, in der Österr. Rundschau veröffentliche; aber da sich's um heimische Dinge handelt, wollt' ich damit nicht nach Deutschland hinaus und eine andere hiesige Zeitschrift kenne ich nicht.⁸⁹ – Was ist's mit der Schule, hat Bodenhausen geantwortet?⁹⁰

⁸⁸ Hofmannsthal nahm in der Zeit zwischen dem 6. Juli und dem 2. August 1905 an einer Waffenübung in Wels teil.

⁸⁹ Es handelt sich um die Artikel: »Die Wiener Gemeindeverwaltung [...]«, »Die Reaktion auf staatsrechtlich nationalem Gebiet und auf dem Gebiet der geistigen Kultur«, »Der Umschwung im Wirtschaftsleben. [...]« und »Die Sozialpolitik der Wiener »christlich-sozialen« Partei. [...]«. s. Bibliographie, S. 38ff

⁹⁰ Hofmannsthal plante in Weimar eine Internatsschule. Für den Posten des Direktors hatte er Bodenhausen vorgesehen: »Willst Du, Lieber, zuerst schaffen helfen und dann leiten, als Director, head-master oder wie man es nennen will, unbeschränkt in jedem Sinn, die in Berka bei Weimar zu schaffende, von van de Velde zu erbauende, und mit einer kleineren Ökonomie verbundene Wilhelm-Ernst-Schule (Internat nach freier Nachbildung des englischen Typus) für Knaben von 10 bis 16 Jahren, (sehr wenige, höchstens 80 – 90 – je 15 in einer Classe –) mit einem Jahresgehalt von 12000 Mark nebst freier Woh-

Für Deine liebe Bemühung bei Mutzenbecher⁹¹ lässt Dir Fr.[anckenstein] von ganzem Herzen danken. Kle⁹² ist seit einigen hier, bei aller äußeren Derbheit ein famoser Kerl. Er sieht aus als im Vorjahr und fühlt sich trotz einer Nasenerkrankung Natur mir nicht ganz klar aber hoffentlich ungefährlich ist, ob sie eine nochmalige Operation erfordern dürfte, ganz wohl. Nach seiner neuerlichen Mittheilung des Intendanten v. Hülsen⁹³ ist doch Aussicht für Wiesbaden vorhanden. Jedenfalls hat Hülsen den Willen und Kle soll zwischen 20 und 30./ VIII zu ihm nach Berlin.

Mit unseren Nachbarn rechts und links, den Schalk's⁹⁴ und Poldy hatten wir eine ganze Anzahl guter Stunden. Sonst sah ich niemanden. Was ist denn mit Poldi Andrian? – Nun leb wohl, mein lieber Hugo, und hoffentlich doch auf baldiges Wiedersehen!

De

nung in einem der Pavillons, freie Wagen, absolute Disciplinargewalt gegen Lehrer und Schüler?« (25.7.1905, BW Bodenhausen, S. 65) Bodenhausen lehnte das Angebot ab.

⁹¹ Kurt von Mutzenbecher (1866–1938), Freund und Corpsbruder Bodenhausen. Hofmannsthal hatte ihn Anfang Dezember 1904 in Wiesbaden bei einem Treffen mit Bodenhausen kennengelernt. Er wurde in Bonn zum Dr. jur. promoviert, schied nach mehrjähriger Dienst aus dem Heer, wurde 1903 von Georg Graf Hülsen-Haeseler in den Hoftheaterdienst übernommen und 1904 kommissarisch mit der Intendanz des Hoftheaters in Wiesbaden betraut. Hofmannsthal hatte sich bei ihm um eine Tätigkeit am Hoftheater in Wiesbaden bemüht. Siehe dazu: BW Clemens Franckenstein, S. 171.

⁹² Clemens von Franckenstein (1875–1942), Dirigent und Komponist. Obwohl sein Vater für ihn die diplomatische Laufbahn bestimmt hatte, widmete er sich schon frühzeitig der Musik. In München studierte er bei Ludwig Thuille, schloß dann sein Studium in Frankfurt ab, wo er Stefan George kennenlernte, dessen Lyrik er als erster vertonte. Er führte ihn eine große Konzerttournee in viele amerikanische Staaten, und 1902 wurde er Opernkapellmeister in London. 1907 folgte er einem Ruf als Bühnenleiter an das Hoftheater, 1908 an die Berliner Hofoper. 1912 Direktor der Hofoper in Berlin, 1924–1934 Generalintendant des bayerischen Staatstheaters. Über sein Verhältnis zu Hofmannsthal vgl. BW Clemens Franckenstein.

⁹³ Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1858–1922), Theaterintendant. 1893 übernahm er die Intendanz des königlichen Schauspielhauses in Wiesbaden, wo 1896 die ersten Festspiele stattfanden. 1903 wurde er Generalintendant der königlichen Schauspielhäuser in Berlin, Wiesbaden, Kassel und 1908 in Hannover.

⁹⁴ Der Dirigent Franz Schalk (1863–1931) und seine Frau Lily von Hopffgarten (1867–1967).

98 Briefwechsel Teil I: 1891 – 1905

Noch eines: Verzeih, wenn anstatt des nur geliehenen Sonderabdruckes aus den Preuß. Jahrbüchern das betr. Heft der Preuß. Jahrbücher nach Rodaun gelangt. Ich ließ das Heft leider im Fiaker liegen und als ich's endlich zurück erhielt, war's mit Fettflecken besudelt, entschuldige dies!

Ich las jetzt eben die Hebbel'schen Briefe an Elise Lensing, ich glaub ich hab' keine erschütternderen in unserer Sprache gelesen. Überhaupt ist dieser Mann wunderbar!

Ich rekommandiere diese Zeilen, weil ich mir denke, Du bekommst sie da eher bei solch unsicherer Adresse.

Hofmannsthal an Felix Oppenheimer

Rodaun [1905]

mein lieber Felix

nicht nur von Dir dies freundschaftlich zu empfangen, sondern dass überhaupt etwas in diesem Sinn formuliert wird, ein Lebenselement dieser Art sich geltend macht, ist mir übermäßig woltuend. Dies gilt von jedem Einzelnen der Aufsätze wie von allen zusammen.⁹⁵

Verzeih die Kürze. Schwierige Arbeiten, geschwächte Gesundheit, einige Sorge, und ein fast unglaubliches Zudringen von Menschen, Briefen u. Anforderungen verschulden sie.

Dein Hugo.

⁹⁵ Es handelt sich um Oppenheimers Aufsätze über die Wiener Gemeindeverwaltung. Vgl. Anm. 89. Alle vier Aufsätze ließ Oppenheimer 1905 als eigenständige Publikation erscheinen.

Hofmannsthals »Andreas« Nachträge, Nachfragen und Nachwirkungen

Herausgegeben von Mathias Mayer

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

Vorbemerkung

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

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

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

Das Fragment als Antwort, als Ausdruck der unruhigen Begierde nach Identität und Differenz fordert mehr noch als das (vermeintlich) abgeschlossene, runde Werk die produktive Auseinandersetzung mit dem Leser, denn Fragment und Kritik sind bei Schlegel als Korrespondenzen angelegt. Und zur Vergleichung des besprochenen Romans mit der Tradition einerseits, an die er sich äußerlich anknüpft, mit der Zeitsituation andererseits, der er sich distanzlos springt, fühlen sich beinahe alle Kritiker berufen, die das spezifische Gewicht von Hofmannsthals nachgelassenem Fragment auszuwachen versuchen.

Der Aufnahme, die ein Lesetext, wie der Roman, unter den Bedingungen der Rezeption findet, kommt nicht dasselbe Maß an historischer Reflexion zu wie der Rezeption eines Bühnenwerks, die sich durch immer wieder neue szenische Realisierungen wandeln kann: Die Rezeption eines Romanfragments verläuft nach einem anderen Gesetz, insofern die unmittelbare Aufnahme nur einmal möglich ist, danach aber in die möglicherweise wissenschaftliche Erforschung des Textes übergeht. So ist die Aufnahme von Hofmannsthals Roman der Einschnitt der Mitte der 50er Jahre mit den Studien von Martini, Alewyt und Wieser die kritische, wissenschaftliche Auseinandersetzung bezeugt. Bis zu diesem Zeitpunkt reicht die vorliegende Textsammlung. Gerade die Zeit nach dem Erscheinen der beiden Vorabdrucke »Corona«, dann nach der Buchausgabe, Herbst 1930 und Ende der 30er Jahre sind als politische Schwellenräume für die Hofmannsthal-Rezeption zu sehen.

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

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

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

² Ebd., S. 80.

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

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

104 Mathias Mayer

1913/1914, Alfred Walter Heymel im Gespräch

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

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

11. August 1929, Rudolf Borchardt: Hofmannsthals Wirkung

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

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

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

Anmerkungen

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

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

[...]

Anmerkungen

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

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

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

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

23. Juli 1930, Max Pirker⁴

Hofmannsthals letzter Roman
Zur ersten Wiederkehr des Todestages

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

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

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

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

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

Es ist die Zeit des sterbenden Venedigs, der letzten Lebensjahre Serenissima, die uns der französische Kulturhistoriker Philipps de Mérimée beschrieben, da sich die venezianische Gesellschaft in Auflösung befand. Es ist die Welt des venezianischen Theaters am Ende, das sich auch noch im tiefsten Verfall als mächtiges Lebensmoment bewährt. Denn es nährt die Patrizier in ihren verfallenen Palästen: der Graf Prampero ist Lichterputzer, die Gräfin Logensbrunn, die älteste Tochter Nina ist Schauspielerin und hat die ganze Familie untergebracht. So steht dem gräflichen Palaste das große Gebäude gegenüber, »das ihm zu groß für ein Bürgerhaus, zu düster für einen Palast erschienen war, und vor dessen Tor bunte Steinstraßen zum Wasser führten«: magisch lockend vor dem jungen Herrn aus Wien, dessen inneres Auge dabei das heimatische »blaue Freihaus« in Wien wieder auftauchen sieht, wo in einer Scheune im vierten Hofraum dem heranwachsenden Knaben alle Wunder des Theaters entgegen an die Erscheinung eines himmelblauen Schuhs geknüpft, der dem zu kurzen Theatervorhang hervorlugte: »Später stand ein Mann da, das diesen Schuh anhatte. Er gehörte zu ihr, war eins mit dem blau und silbernen Gewand: Sie war eine Prinzessin, Gefahren überleben sie, ein Zauberwald nahm sie auf, Stimmen tönten aus dem Wald, aus Früchten, die von Affen hergerollt wurden, sprangen die leuchtenden Kinder, leuchteten. Die Prinzessin sang, Hanswurst war in der Ferne und doch meilenfern, aber es war nicht das zweischneidige Schwert, das durch die Seele drang, von zarter Wollust und unsäglichem Schmerz sucht bis zu Weinen, Bangen und Beglückungen, wenn der Schuh allein unter dem Vorhang da war.«

So fließt dem Jüngling der wienische Jugendeindruck mit den träumten Erlebnissen seiner venezianischen Reise in eins zusammen.

108 Mathias Mayer

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

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

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

Hofmannsthals nachgelassener Roman
Ein österreichischer »Wilhelm Meister«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15. August 1930, Arthur Schnitzler an Suzanne Clauer

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

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

19. August 1930, Arthur Schnitzler, *Tagebuch*

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

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

November 1930, Rudolf Borchardt an Rudolf Alexander Schröder

Den Roman wirst du genossen haben wie ich, obwol an ihm der erkennbar bleibt, wie seine Kinder im dritten Gestationsmonat hen. Der erste Teil hat Stiftersche Residualtöne, die er zweifellos geblasen hätte, der zweite erlahmt natürlich deutlich – »natürliche ich, weil er die Gründe des Liegenbleibens und nicht Weichens in sich enthält. Wie immer wenn die Inspiration ihn vorwärts drängen sich in den Phantasieverlauf der Entwicklung statische Motive aus früheren Conceptionen ein und führen zum Absinken des Organismus, so ist hier das Durcheinander der Frauen in der Geschichte und das verquer durch die Pergola blickende Mädchen die alte Nervenquälerei aus der Geschichte der 672. Nacht – mehr weiter gewachsen wie »Narben an dem Leib von Kindern«. Da sind Stellen und Situationen von einzigster Schönheit, wie der Schluss des Kärtner Kapitels, die Szene zwischen dem wirtschaftlichen Comedian, dem Heldenvater und dem jungen Burschen. Die letzte Tête-Szene dagegen das skurril-biographische Durcheinander seiner eigenen Erfahrungen – so haben seine selbsterlebten täuschend schwermütig hilflosen Liebesszenen ausgehen – da hat er die Energie verloren und würde das auch nie gedruckt haben. Man müsste Skizzen und Entwürfe dazu haben, um zu einem Bilde zu gelangen

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

10. Dezember 1930, Stefan Zweig an Otto Heuschele

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

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

Dezember 1930, Gerhard Masur⁶

Ein Fragment

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

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

man wird es sich nicht verbergen können, ist nie und nirgendwo zu hören, und die Addition der unzähligen in den Raum verstreuten Stimmen ohne Zusammenhang, ohne Kontinuität der gesungenen und gesinnungsmäßigen Voraussetzungen bringt wieder Dissonanzen hervor, deren Auflösung in dem befreienden Ausbruch der Melodie man vergebens erwartet.

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

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

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

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

Hofmannsthals »Andreas« 117

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

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

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

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

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

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

lend wie ein Gestirn das Mädchen Romana, die Tochter des ... Die Erinnerung an sie ist in ihn eingebrannt; nichts was sie ... oder getan, kann er je vergessen, noch das Verlangen auslöscht ... ihren Lippen, den ersten Frauenlippen, die der Zweiundzwanzig ... ge berührt hat. »Die waren von leuchtendem durchsichtigem ... rot, und ihre eifrig arglosen Reden kamen dazwischen heraus v ... Feuerluft, in der ihre Seele hervorschlug.« Und wieder ste ... Nacht vor ihm, da er von Lärm und Brandgeruch aus sc ... Träumen auffährt, und unten den ganzen Hof schon wach fin ... die gefesselte Magd, die der Bediente an das brennende Bett ... den, während er selbst mit Andreas' Pferd und der Hälfte sein ... des, das im Sattel eingenäht war, auf und davon ist. Jede Min ... ser Tage ist Andreas gegenwärtig, die er beschämt und vers ... auf dem Bauernhof hat zubringen müssen, bis ihn ein Fuhrma ... hinab ins Venezianische genommen, immer in selig unseligen ... ken an das Mädchen Romana, die ihn nur im Aufbruch noch ... geküßt hat, und von der ihm nichts geblieben ist als ein Endo ... berner Kette, und doch alles, ein heiliges, völlig unzerstörbares ... tum.

So findet er sich nun hier in Venedig in diesem fragwürdige ... se, über das er keine Klarheit gewinnen kann, nicht als er die r ... Zustina sieht und spricht, nicht als ihn der Vater mit einer m ... matischen Rede auf die Tugend seiner Töchter begrüßt, o ... Racine sein könnte, nicht als er beim Wege ins Kaffeehaus v ... jungen Maler erfährt, daß jenes kindliche Mädchen der erste ... einer Lotterie ist, die die Familie veranstaltet, um wieder zu C ... kommen. Völlig benommen hört Andreas dies Ungewöhnli ... Unbegreifliche mit an, läßt sich von der älteren Schwester Ni ... den reichen Herren erzählen, die sie umgieren, findet im Kaf ... unter all dem Fremden, das ihn erregt, die Figur eines Malthes ... von so unnachahmlicher Vornehmheit, daß er der Versuch ... liegt, eine flüchtige Bekanntschaft zu suchen und zu finder ... schon drängt der Maler, ihn bei Nina einzuführen. Sie gehen u ... Hause angelangt, eilt er voraus, Andreas anzukündigen. And ... allein auf einem kleinen Platz vor einer Kirche. Er tritt in die ... und sieht plötzlich neben sich eine junge Frau, die auf unerkl ... Weise hereingekommen ist und ihn unverwandt mit ängstliche

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1931, *Walther Brecht*⁷

Ein Romanfragment Hofmannsthals

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

M

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

Juli 1931, Efraim Frisch,⁸ Die Berührung der Sphären

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

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

20. Mai 1932, Heinrich Zimmer an Herbert Steiner

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

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

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

Nachwort

Wenn mich die Erinnerung nicht trügt, war es im Jahr 1907 Hofmannsthal zum erstenmal von dem Projekt des Andreas-H erzählte, und schon wenige Wochen später las er mir das Kä sche Kapitel vor. Ich war sehr betroffen davon; da er von Prosaversuchen immer nur mit Zaghaftigkeit gesprochen hat als ob er sich damit auf ein ihm fremdes Gebiet wage, dessen erst noch zu erforschen wären, überraschten mich die Bestin des Tons, der hinreißende Rhythmus und die Größe der Ansch umsomehr. Ich hielt mit meiner Meinung nicht zurück; er, er befeuert, da ja seine wunderbare Bescheidenheit den geringst spruch dankbar aufnahm, versprach mir mit dem Eifer, den ei ler dem Lehrer bezeigt, sich von nun an fleißig an das Werk ten. In seiner Freundlichkeit betrachtete er mich als kompetent schen Handwerk; es beliebte ihm in der ihm angeborenen Cou mein Gemachtes gelten zu lassen und mein Urteil in manche lung als richtunggebend anzunehmen. Und mir wieder lag daß er sich dieser Arbeit widme und sie beende. Er war so v verstrickt, ein halbes Dutzend Pläne besetzten ihn gleichzeitig, er bisweilen in eine nervöse Ratlosigkeit geriet und die Fülle d gebungen seinen überreichen Geist ständig mit einer Art vo mung, von erschrockenem Stocken bedrohte; neben einer Unz dramatischen Vorwürfen, mit denen er verliebt und unverb enthusiastisch spielte (zum Beispiel einer Semiramis), und ar Ausgestaltung ihn zuletzt das bedrückende Gefühl hinderte, da lebendige Bühne für sie da sei, war es das theatralische Gesch glühende Interesse am Theater als Anstalt, das ihn immer wieo seinen Gebilden abzog; so hoffte ich, das erzählerische Werk ihm ein sammelnder Mittelpunkt sein, ruhender Pol. Auch v die Bedeutsamkeit der Vision von vornherein klar; ich sah etw einen österreichischen Wilhelm Meister entstehen.

Allein die Arbeit machte von einer gewissen Zeit ab kein schritte mehr. Wir nannten sie kurzweg den »Roman«, und w ihn ungeduldig fragte, was er daran gefördert habe, w ich er au

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

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

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

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

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

Hofmannsthals »Andreas« 133

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

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

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

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

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

11. November 1932, Felix Salten⁹

Hofmannsthal: Romanfragment

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

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

Der Jüngling heißt Andreas Ferschengelder, ein Name, der gleich in der ersten Zeile des Hofmannsthalschen Romanfragments in Österreich anmeldet. Überdies kennzeichnet ihn die Melodie seiner Muttersprache deutlich genug als einen Sohn der Wiener Erde. Von Wien kommt er denn auch nach Venedig. Am 17. September 1787. Es ist die Zeit, da Casanova lebt, dessen elementare Lebendigkeit Hofmannsthal so viel lockende Anziehungskraft besaß. Ein paar Jahre vorher, vielleicht, mag sich Cristinas Heimreise begeben haben. Vielleicht etwas später die Szene, die der Abenteurer und die Schöne miteinander spielen: »Ich will den Campanile um und um mit Narzissen und Narzissen winden! Will eine Pyramide bau'n von Leibern Mädchen, welche singen!«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hofmannsthals »Andreas« 139

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

Die beiden Entwürfe zu dem Roman, den Hofmannsthal nicht vollends geschrieben hat, gleichen den Lagerplätzen eines Architekten, wie die Würfelmorblöcke, Bausteine, Säulen aufgestapelt sind, gleichen den Goldschatullen eines reichen Goldschmiedes, darin er die Edelsteine verwahrt, die er später zu brauchen hofft, um ein kostbares Diadem zu fertigen. Sätze finden sich da wie dieser: »Inwiefern Jemand Verzeihung bitten zu können, eine erreichte hohe Stufe bedeuten kann ist nur so hingeschrieben, ohne Zusammenhang, vielmehr ohne Zusammenhang einzig Eigentum des Dichters. Oder: »Wohl ein Mann (wie Sacramozo) von nun ab unfähig ist, darin liegt seine Unfähigkeit.« Weiter: »Ihm ahnt, daß auf einem gesunden Selbstgefähigen das ganze Dasein ruht, wie der Berg Kaf auf einem Smaragd.« Aus der charakteristischen Hauptfigur: »Wer könnte ihn nicht...

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

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

Aber noch schönere Hoffnungen ...

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

20. November 1932, Eduard Korrodi¹⁰

Ein nachgelassenes Werk Hugo von Hofmannsthals

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

Als diese Fragmente das Entzücken aller Leser der »Corona« erregten, schrieb ich über den jungen Andreas: Wie gelingt es Hofmannsthals, diesen jungen Menschen aus »Bagatelladel« zu unheimern, zu befremden und ihn doch so liebenswert als nur immer möglich zu machen, indem sein unversuchtes Herz in abenteuerlichen Umständen und auf eine unendlich zarte Weise geprüft und bewahrt wird. Einmal im Bannkreis dieses Romans, spürt man bald den Reiz des Satzes des Dichters, einen wirklich adeligen, sensiblen, der romanischen Empfindung fähigen Mann zu schildern. Ist ein so von innen so schönere Mensch auch interessant? Wer sagt, daß er schön sei? Ist der Dichter, der sein Äußeres nicht beschreibt. Der Leser vor sich den Entwurf. Dort, wo die Tochter des großen Gutshofes mit der Einfachheit der Natur liebt, kann der Dichter die gewagteste Szene in ihrer Reinheit erhalten, die das Wirkliche wie ins Traumgemälde schiebt. Überhaupt dieser Ätherbogen, geschwungen über Schein, er macht dieses Fragment einzig. Und wie ist das alles ein jeder nächtliche Augenblick, wo der junge Mann an der Kammer die Eltern des Mädchens belauscht, die im andern Gemach sich das Glück ihrer immer noch bestehenden Liebe bereden und in ihrem Gebet in den Schlummer sinken – oder der Abschied vom jungen Mann, oder die ganze ehrwürdige Haltung dieser alten Bauernfamilie, und endlich, mit welcher Kunst wird der romanische Reitergeselle mit seinem urkräftigen Vokabular eingeführt, daß er, so toll er's treibt, den Rahmen der Erzählung sprengen

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

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

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

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

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

Wesen ein Wissen um das Geheimnis der menschlichen Organon.«

Mit welcher eigentlicher spiritueller Wollust Hofmannsthal seinen Roman seinen Erzählung auf ihre Grundnatur erforscht und verknüpft, dafür Belege:

[Es folgen Zitate aus den Notizen.]

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

[Es folgt ein Zitat aus Wassermanns Nachwort, s.o. S. 134, Z. 1 – S. 135, Z. 2.]

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

30. November 1932, Bruno E. Werner¹¹

Hofmannsthals Romanfragment

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

In den Jahren 1912/13 hat Hofmannsthal die Anfangskapitel verfaßter und dergeschrieben, die uns so dichterisch vollendet erscheinen, das Hofmannsthal Wassermann in seinem Nachwort mit Recht darauf hinweist: Hofmannsthal dem »Ofterdingen« von Novalis, dem »Lenz« von Büchner, während Hofmannsthal das deutsche Schrifttum um ein bedeutendes Fragment reich gemacht worden. In den Kriegsjahren schließlich hat der Dichter in zahlreichen Notizen, die zwei Drittel des Buches einnehmen, sich Arbeitsaufzeichnungen für die Fortführung gemacht. Sie ergeben in ihrer Fülle ein ungewisses Bild seiner Absichten, das zu vielen Vermutungen Anlaß regt. Aber auch sie werden bedeutungsvoll, als belauschte man den Dichter beim Selbstgespräch, das heißt, als hätte er von seinem

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

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

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

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

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

Es ist auch in diesem Buch, das nicht zufällig Venedig zum Platz wählt, so, als träte man mit Hofmannsthal in einen weitenden Saal, aber am Ende dieses Saales ist eine kleine Tapete. Der Dichter öffnet sie, man tritt in einen schmalen Raum, der bald von neuem zu einem großen Saal weitet, in dem sich wieder plötzlich eine unerwartete Tür öffnet. Und so fort. Dies ist eine Wanderung, wie durch ein Labyrinth von hohen Spiegeln mit goldenen Barockrahmen der österreichischen Residenz, mit den venezianischen Gläsern, farbenreich, erfüllt mit Tönen und teuerlich erregend. Und mit unruhiger Spannung begleitet den Dichter durch die Räume, in der Erwartung, einmal wieder den großen Eingangssaal zurückzukehren. So scheint im Wesentlichen Dahinschreiten durch lautlos zufallende Türen das Fragment beschlossen zu liegen, denn wie sollte der Eingangssaal je wieder gefunden werden, wo doch der Weg fast unendlich ist.

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

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

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

(Deutsche Allgemeine Zeitung, Beilage, S. 561)

30. November 1932, Kurt Pfister¹²

Hofmannsthals »Unvollendeter«

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

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

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

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

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

Dezember 1932, Josef Hofmüller¹³

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

(Süddeutsche Monatshefte, 30. Jahrgang, Heft 3, Dezember 1932, S. 1–10)

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

13. Dezember 1932, Hans Sochaczewer¹⁴

Hofmannsthals Romanfragment
(Nachdruck verboten)

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

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

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

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

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

150 Mathias Mayer

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

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

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

16. Dezember 1932, Ernst Krenek¹⁵

Das nachgelassene Roman-Fragment Hofmannsthals

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

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

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

Im Gegensatz zu mancher anderen Äußerung Hofmannsthals, seinen Schaffen oft etwas spielerisch Artistisches, zufällig Präziöses angedeutet, will uns dieses Fragment außerordentlich rein und gelöst wirken. Neben, nicht nur weil die evidente Beziehung auf jene Goetheschickale halte sich hier besonders klar als der wahre, natürliche Lebensweg des Dichters erweist, sondern auch weil es ihm durch einen glücklichen Griff gelang, jene spielerische Neigung seiner Natur dem großen Thema völlig adäquat einzusetzen, so daß die Rechnung glatt aufgeht. Dieses Thema ist, eben im Geist jenes klassischen Ideal, die Vollendung der Persönlichkeit.

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

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

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

kavalierrnässig zu, und das Abenteuerhafte, das auch den sublimen Erlebnissen der Personen anhaftet, schafft fortwährende Bezüge zur direktesten Buntheit des Lebens, das in seiner Fülle und blühenden Schreckhaftigkeit eingefangen ist. Zum Unheimlichen gehört die wie ein magischer Blutbann das Buch durchziehende wiederkehrende Erwähnung auf grausame Art getöteter Tiere: die mit gebrochenem Rückgrat herumschleichen, ein exotischer Vogel, dem ein eifersüchtiger Grande den Kopf abbeißt, ein Hund, gegen den sich jemand mit den Zähnen wehren muß, und vieles mehr. Dazu kommt die sinnliche Anschaulichkeit des Götterphysischen (die in Wilhelm Meister von ganz untergeordneter Bedeutung ist), die *Wassermann* sehr schön und treffend als etwas Österreichisches an Hofmannsthal hervorhebt: seine »genau tiefeingegrabene Vorstellung von dem, was ich so unbestimmt klingend ›Reich‹ nenne, von seiner Komplexheit, seiner Sinnlichkeit, seiner historischen Bedingtheit und seinen in tausendfachen Vielfalt gleichsam zu einem atmenden Wesen verschmolzenen Eigenschaften«. Überhaupt ist Wassermanns Nachwort von tiefen und bevollen Einsichten erfüllt, und der Schmerz um den Verlust des Freundes und sein Jammer im Betrachten der kostbaren Trümmer dieses Nachlasses findet ergreifenden und überzeugenden Ausdruck. Auch wir gewinnen bei der Lektüre der Fragmente den Eindruck Hofmannsthal, der in seinem Schaffen oft nicht sicher war vorzudringen, gleiten in eine etwas künstliche, luftarme Sphäre von unverbindlichem Ästhetizismus, hier sein stärkstes und reifstes Werk gegeben. Selbst kleine Einzelheiten der flüchtigen Notizen sind oft von dichterischer Schönheit in ihrer knappen Prägung wie diese: Haus an dem Fluß mit der untröstlichen Witwe, in allen Rindenschuppen etc. ihn völlig umfangend. – In ihrem verhärmteten Gesicht ein plötzliches Lichtwerden, die Augen freundlich, der Mund blüht das Reinste und Wahrste des Natürlichen an ihr. – ... Auf dem schwermütigen Herumgehen. Diese ganz kleinen Details: das Abnehmen eines Zweiges, zärtlich ihn wegwerfen, aber sanft, nicht von sich, ihn noch fühlen, wie er dort liegt. Ablecken von ihm vor Freude.«

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

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

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

22. Dezember 1932, *Anonymus*

An Austrian »Wilhelm Meister«

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

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

Hofmannsthals »Andreas« 155

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

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

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

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

29. 12. 1932, *Rudolf Breuer* ¹⁶

Mein stärkstes Bucherlebnis

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

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

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

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

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

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

man weiß, ob es die letzte Endfassung wäre – bedeuten ein W...
sich. Der junge Herr Andreas – ist er nicht mit Quinquin verwa...
zieht, um Welt und Menschen kennenzulernen, nach Italien.
würdiges passiert in Kärnten, wo die »Wolken regungslos geb...
hingen wie von Ewigkeit zu Ewigkeit«: ein gefährlicher Bursche...
sich an Andreas heran, begaunert ihn um ein Pferd, bereit...
Schande und Spott. Dazwischen erlebt er die süße, wehmütige...
zu Romana, deren Mädchenhaftigkeit die österreichische Seele...
schließt. Der Finazzer-Hof inmitten der meisterhaft gesch...
Kärntner Landschaft, wo jeder Berg vor uns ersteht und jed...
birgswässerlein hörbar rauscht, dieser Hof, in dem Romana n...
ihren lebt, wir sehen sein mächtiges Tor, seine Schlafkammern...
Weiden und Wiesen, wir kennen seine Bewohner und seine...
che...

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

Von den weiteren Teilen des Romanes bestehen nur Andeut...
Vormerkungen, Notizen. Darunter sind manche Perlen: »Die...
dringung der Natur (der Lebens) beim Dichter ist Voraussetz...
Oder: »Das Hohe erkennt man an den Übergängen. Alles Le...
ein Übergang.« Dann wieder an den Rand geschriebene Wahr...
»In Wien kommt es jedem darauf an, etwas vorzustellen.« Nach...
Liebesdualismus (Maria und Mariquita) wird über die Heimre...
sagt: »Andreas war, was er sein konnte und doch niemals, ka...
mals war. – Er sieht den Himmel, kleine Wölkchen über einer...
de, er sieht die Schönheit, wird gerührt – aber ohne das Gefü...
Selbst, auf welchem, wie auf einem Smaragd, die Welt ruhen...
mit Romana, sagt er sich, könnte es sein Himmel sein.«
Geoffenbartes Leben und geheiligte Künstlerschaft. Das sind d...
stärksten Merkmale dieses Buches. Man liest es ohne Unterbre...
atemlos, man läßt es auf sich einwirken – ich sagte es schon – w...
Symphonie. Und man ist beseligt, spürt, wie bei einer her...

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

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

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

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

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

7. 1. 1933, Rudolf Holzer¹⁷

Von neuen Büchern

Hofmannsthals Romanfragment

»Andreas oder Die Vereinigten«

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

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

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

terdingen« Novalis oder der bittersüßen Herzblutmusik der Schopenhauer'schen »Unvollendeten«. Das Fragmentarische, also Ahnungsvoles, nicht bis zur Fertigstellung gediehenen Werkes vermindert auf Hofmannsthal nicht die Wirkung und Größe des Vorhandenen. Vielmehr, die melancholische Trauer um das Vorenthaltene, Niegewesene ist groß! Das Vorhandene läßt den Verlust unendlich schmerzhaft erscheinen.

Angesichts dieses Werkes bedauert man, daß Hofmannsthal, der vom Theater erfüllt und beherrscht war, daß er lieber ein schwächliches, verschwommene, bläßliche Drama oder Opern geschrieben hat, als diesen Standardroman zu vollenden. Jakob Wassermann, selbst ein epischer Meister, findet das treffende Kriterium; er heißt diesen »Roman«, diese Dichtung von der Goethe'schen Universalität eines magischen Erlebnisses: »einen österreichischen Wilhelm Meister«. So etwas Ähnliches wäre in der Tat aus der Feder jenes Dichters der im Venedig des Rokokos spielenden Dichtung gewachsen. Ein in modernen, blendenden Farben wiederholter, *auch* österreichisches Zeitalter malender zweiter »Nachsommer« von Stifterschlag und Tiefe.

Der ausgeführte Teil, die Anfangskapitel, ist in etlichen Herbsttagen des Jahres 1912 und in etlichen Hochsommerwochen des Jahres 1913 niedergeschrieben worden. Das Vorhandene, etwa ein Drittel des Werkes, trägt als Untertitel die Überschriften »Die Dame mit dem Hundchen« und »Die wunderbare Freundin«. Der Roman ist auf dem Hintergrund des Krieges oder besser: vor dem Untergang Österreichs geschrieben worden; Hofmannsthal hätte ihn nie vollendet, denn diese Dichtung hat ihren herrlichen Sinn empfangen aus der geheimnisvollen Atmosphäre des untergegangenen Reiches; mit *seinem* Ende ist auch des Reiches heimatische und nationale Idee, wie das Wassermann nennt, verloschen gewesen. Dadurch nimmt das Fragment einen großartigen Sinn an. Nicht die Seele, nicht das Schicksal der einzelnen sind in dieser Dichtung das Magische, sondern die Seele, die Sinnenwelt der Völker unter dem Zepter Habsburgs in verhältnismäßig engem Raume nebeneinander wohnen: sie erscheinen bei Hofmannsthal, festgebunden in ein paar Typen, in einem grandiosen historischen Charakter.

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

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

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

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

*Januar 1933, Adolf von Grolman*¹⁸

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

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

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

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

30. Januar 1933, Heinrich Zimmer an Herbert Steiner

[...] zugleich erlebte ich (unterm Christbaum) wieder die fast unüberwindliche Schwierigkeit (ganz unter uns) nachgelassenen Fragmentarischen die Veröffentlichung frei zu bekommen, trotz Erfolg des Falun und des Romanfragmentes [...]

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

11. Februar 1933, Joseph Roth an Félix Bertaux

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

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

162 Mathias Mayer

31. 3. 1933, Rudolf Holzer

»Andreas« oder »Die Vereinigten«

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

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

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

Hofmannsthals »Andreas« 163

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

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

*April 1933, Lutz Weltmann*¹⁹

Aus Hofmannsthals Nachlaß

Das Romanfragment »Andreas oder die Vereinigten«

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

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

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

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

¹⁹ 15.2.1901 – 7.11.1967, Bibliothekar, Essayist und Übersetzer.

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

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

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

Hofmannsthals Venedig ist einmal eine Realität, eine öste sche Wirklichkeit, Zusammenstoß verschiedener Kulturen (die dote von dem kroatischen Grafen Grassalkowicz, dessen Be schaft die Kurtisane Nina um seines Namens willen von vorn verschmägt), das Österreichische ist mit dem »Gemeinen« id dessen Überwindung Andreas von seinem Mentor und Gegen dem Malteser, lernen soll. Venedig ist aber auch die Welt der M und der Komödie – wie eine commedia dell'arte beginnt der Ro die Welt des Theaters, der Hofmannsthals Leben galt, ist eine die im venezianischen Leben eine Rolle spielt, in der man vor ben sagen kann: »aus dem Theater fort müssen, bevor der V einmal aufgegangen war«. Wie in einem Zaubermärchen wechs Frauen Maria und Mariquita ihre Gestalt, was in der dichte Konzeption Hofmannsthals magischer Vorgang und roman Doppelgängertum ist, spielt sich in der Ausführung mit der L keit eines Maskenscherzes ab. Scaramoz, der allmählich den an seine Stelle setzen kann, findet »in Andreas' Vereinigung r verwandelten Maria alles in einem: Glaube, Liebe, Erfüllung«. I Andreas nicht durch das Todeserlebnis entwesentlicht, ein Claudio, der »wie auf der Bühn' ein schlechter Komödian Stichwort kommt und spricht und gehet ab«? Die Entwesent als Rettung aus dem Schauspielerischen (»In Wien kommt es darauf an, etwas vorzustellen«) – sollte der reine Tor in der W venezianischen Zanni erzogen werden, war das die theatralisch dung der Callot-Figuren?

Man kann diesen Roman nicht deuten, man kann nicht ein nen, wohin der Dichter hinaus wollte, man kann nur Motivisch Atmosphärisches, Traditionsfluiden und spezifisch Hofman sches andeuten, im ausgeführten Viertel des Ganzen und in de zen, die uns Kommentar und Vorstudien zugleich sind und di lichkeiten wichtiger Änderungen offen lassen. Nur soviel läßt s

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

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

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

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

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

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

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

Hofmannsthals »Andreas« 167

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

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

1933/34, *Hermann Kesten*²⁰

Hofmannsthals Romanfragment

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

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

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

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

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

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

Hofmannsthals »Andreas« 169

wollte, stellte er die seltsamsten sinnlichen Erlebnisse und seel
Abenteuer in den konventionellen Rahmen der großen europä
Erziehungsromane: Ein junger Mensch reist, um an fremden
schen und in fremden Situationen seinen Geist zu bilden, seinen
rakter zu finden, seine Person zu gestalten. Es ist wohl dieses So
das Jakob Wassermann meint, wenn er in seinem ebenso sc
und bedeutenden wie ergreifenden Nachwort anlässlich Hofn
thals »Andreas« von einem »österreichischen Wilhelm Meister« s

Die Situationen in diesen Romankapiteln sind so seltsam, da
ler Kunst bedarf, um sie gleichzeitig so natürlich erscheinen zu l
wie sie uns hier erscheinen. Etwa ein Mann auf der Straße öffn
Mantel, er trägt darunter nur ein Hemd; ein Graf, der selber d
cheneinkäufe besorgt; eine Lotterie, deren einziger Gewinn die
fernschaft der Grafentochter ist; die Gräfin ist Logenschließeri
Graf Lichtputzer im Theater; ein Diener, der Raubmörder war
entsprungen; kärntner Bauern, die von Ursprung adlig sind
Knecht, der die Magd, zu der er schlich, anbindet und vor ihr
Scheiterhaufen errichtet und ihn anzündet; ein Neffe, der an de
des Kaffeehauses vor dem Onkel niederkniet; ein Liebhaber
nächtlicherweile die Eltern seines Mädchens belauscht, wie sie in
te zärtlich beieinander liegen, er aber wollte ins Bett seines Mäc
schleichen; ein Mann, der Malteser Sacramozo, dem man sein
das er auf der Straße verlor, nachträgt, er nimmt es und kehrt
nach ein paar Schritten um und reicht es hin und sagt, es sei nich
Eigen; ein Mädchen, das in einem fremden Hof in einer fre
Stadt durch ein Rebendach nach einem fremden Jüngling lang
verschwindet; und so weiter und weiter. Alle diese als Symbo
dachten, als Symbole gesetzt, wie zufällige Abenteuer erz
zwispältigen Szenen führen zum Hauptthema des Romans
»Problem des doppelten Ichs«, wie Jakob Wassermann schreibt
Problem der Entzweiung der Welt, wie man sagen könnte; dem
darf nicht vergessen, die großen romantischen Romane hande
von einem großen Zwiespalt, etwa zwischen Natur und Zivilis
oder zwischen Moral und Religion, zwischen Individuum un
meinschaft, oder handeln wie alle Bildungsromane von der Er
ung oder Doppelheit der Person. Der Dualismus, ein romant
Element, das in der Moral, in der Philosophie, in der Religio

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

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

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

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

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

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

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

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

Das symbolische Element gibt dem Romanfragment »Andre
ne Tiefe, das romantische Element seinen märchenhaften Zauber
sinnliche Reichtum an Details den Anschein einer großen real
he. Die verborgenen und verschwiegenen Reflexionen blitzen
große Ahnungen wunderbarer Erkenntnisse von Welt und
Durch ungeheure Verkürzungen der Gefühle und Charaktere
erhält alle Schilderung eine unwiderstehliche Bedeutung. Man
sinkt in dieser Prosa wie in den Erzählungen Gottfried Kellers
bert Stifters oder Brentanos, man versinkt in eine geträumte W
bedeutungsvoller, geheimnisreicher und kostbarer als die gewö
Welt erscheint.

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

(Weltbühne XXIX, Heft 6, S. 215–218)

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

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

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

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

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

1933, *Roel Houwink*

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

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

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

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

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

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

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

Het fragment van Von Hofmannsthal bezit dezelfde hal rende kracht als het proza van Rilke, doch het is stugger van b daardoor beter berekend voor werk van langeren adem dan den schrijver van »Die Aufzeichnungen des Malte Laurids I Het brengt onmiddellijk in een zeer bepaalde sfeer (tusschen en droomen) en nog lang na de lectuur draagt men deze in z alsof men in tweeeerlei werkelijkheid verkeert. Deze »

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

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

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

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

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

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

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

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

1934, *Gustav Mueller*

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

(Books Abroad VIII, 1934, S. 450)

176 Mathias Mayer

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

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

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

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

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

November 1934, Robert Faesi²²

Hofmannsthals nachgelassener Roman

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

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

artistischen Zusatz, dem spielerischen und dekorativen Dru
Dran, vielmehr ernster, meisterlicher, menschlich vertieft un
stigt, mit einem sittlich begründeten, christlich orientierten W
Obwohl schon 1911 konzipiert und in den beiden folgenden Ja
der Hauptsache entworfen, zeugt das Romanfragment »Andre
die Vereinigten« schon von diesem neuen Hofmannsthal.

Am freudigsten überrascht die einleitende und wie eine abge
sene Novelle wirkende Episode auf dem Finazzerhof. We
Hofmannsthal gerade dies zugetraut: diese Vereinigung des C
gen und Zarten, diese an Adalbert Stifter gemahnende Reinh
Schlichtheit, mehr: diese Ursprünglichkeit, die selbst die Erin
an einen Gotthelf wachruft.

Eine in sich geschlossene, im Gleichgewicht ruhende kleine V
dieser Kärntnerhof, bäuerlich, aber nicht bäuerisch, sondern z
erdhaft und vornehm, ein patriarchalisch ehrwürdiges Dasein,
le, Meister, Familie und Gesinde, so sind wie sie sein müssen,
der im Rechten steht. Bis der zweiundzwanzigjährige Andre
Ferschengelder, ein Wiener aus dem »Bagatelladel«, als Gast a
die Liebe der keusch-unbefangenen Gutstochter Romana en
und trotz der eignen Harmlosigkeit durch seinen verbreche
Reitknecht Verwirrung stiftet, Verbrechen auslöst, das heimlich
liche Paradies gestört zurückläßt.

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

Venedig nimmt als Gegenwelt zum Finazzerhof den Leser m
andern Reizen und Zaubern, solchen freilich, die wir be
mannsthal von jeher gewohnt waren, gefangen. Man versteht
Geist wie er eine Art Wahlheimat hat in Venedig: dieser selts
briden Mischung von Orient und Okzident, ihrer schwelge
und raffinierten Kultur, den Spiegelungen ihrer Lichter und
dem fast unwirklichen und scheinhaften Schweben über den v
lichen Wassern.

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

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

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

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

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

Passivität ist sein entscheidender Wesenszug wie der des Orestes, Heinrich, wie der des Wilhelm Meister. Der tiefere Sinn von Hofmannsthal's Theorie: der Held im Roman müsse, im Gegensatz zu dem im Drama, passiv sein, ergibt sich aus der dem Entwicklungsroman zu Grunde liegenden Aufgabe: darzustellen, wie das weiche, biegsame Wachstumsprinzip einer solchen Seele von den eindringenden Mächten des Lebens geformt wird. Allerdings deckt Hofmannsthal in einer Tagebuchnotiz die äußere Passivität hinter versteckte Aktivität auf, wenn er sagt: »In Er-leben liegt ein gewisser passivischer Unsinn, wie in Er-reichen, Er-eilen, aber niemand hat es mehr, wir haben ein reines Passivum daraus gemacht.«

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aber manchen modernen Dichtern ist überhaupt der Ch nichts Festes, Gleichbleibendes, Stetes; die Seele ist, mit Schn sprechen, ein weites Land, und diesem Land ist oft, mit Hof thal zu sprechen, »Die Krongewalt entwendet«, es fehlt am R und Zusammenhalt durch eine feste Mitte. Gerade er hat erg Töne der Klage und des Grauens gefunden für das Hinüber der Seele von einem Zustand in einen andern, für ihre Unfaß Unhaltbarkeit, Vergänglichkeit. Kurz, alles mußte ihn darauf ken, einmal das Thema der Persönlichkeitsspaltung aufzugreife

Es ist ein Kapitel von zauberhafter Anmut, vom Reiz des spiels und des Abenteuers beschwingt, wie Andreas in Vene einer kleinen Piazza, im Helldunkel einer Kirche, in einer Laul weiblichen Gestalten begegnet, deren eine, er weiß nicht wie, an der Stelle der andern auftaucht. Aber dahinter steckt ein in tieferen Sinn »Unerklärliches, aus jeder Ordnung Heraustret Des Lesers zunehmende Vermutung, daß die beiden Schönen ander identisch sind, wird durch die leider fast unausgeführten le und Skizzen bestätigt.

Es ist die »wunderbare Freundin«, oder »die Dame mit dem chen«, auf deren wichtige Rolle im Roman schon die Titelübe ten hinweisen. Das Hündchen übrigens ist es, das durch se genwart einmal verrät, daß die Gräfin Maria und die Kokott quita ein und dieselbe sind. Andreas, der, ohne von ihrer Ein wissen, beide Frauen liebt, mißtraut irrtümlich seinen eigene achtungen. »Ich bin besessen, meine Einbildungskraft spiegelt andere vor«, sagt er sich, als einmal die Dame sich zu verlie ihrem Gesicht das Bild der Kokotte einen Augenblick hervor chen scheint. Zweifellos hatte sich Hofmannsthal eine sehr Aufgabe aufgeladen, das Doppelgängertum dieses Wesens ä und erst recht innerlich überzeugend zu gestalten, und v hemmte das Mißtrauen in das Gelingen die Fortführung des W

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

lung, jede Stockung wich von ihm. Er ahnte, daß sein Blick von
genug alle Getrennten vereinigt, und daß die Einsamkeit nur
Täuschung ist. Er hatte Romana überall, er konnte sie in sich
men, wo er wollte. Jener Berg, der vor ihm aufstieg und dem F
entgegenfeilerte, war ihm ein Bruder und mehr als ein Bruder
jener in gewaltigen Räumen das zarte Reh hegte, mit Schattenk
deckte, mit bläulichem Dunkel es vor dem Verfolger barg, so l
ihm Romana. Sie war ein lebendes Wesen, ein Mittelpunkt, u
sie ein Paradies, nicht unwirklicher, als dort jenseits des Tal
entgegentürmte. Er sah in sich hinein und sah Romana nieder
und beten: sie bog ihre Knie wie das Reh, wenn es sich zur Ru
tet, die zarten Ständer kreuzt, und die Gebärde war ihm un
Kreise lösten sich ab. Er betete mit ihr, und wie er hinübersah,
gewahr, daß der Berg nichts anderes war als sein Gebet. Eine
bare Sicherheit fiel ihm an: es war der glücklichste Augenblick
Lebens.«

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

März 1935, Hermann Hesse

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

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

17. November 1935, Hermann Hesse

Hugo v. Hofmannsthals Briefe

Aus dem Nachlass Hofmannsthals wird vermutlich noch m
Willkommene und Schöne zum Vorschein kommen, bisher w
Schönste und Überraschendste das grosse Romanfragment »A
oder die Vereinigten«. Diese unvollendete Dichtung ist viellei
prachtvollste Stück deutscher Prosa aus den letzten paar Jahrze
und ist auch als Erfindung oder Vision, obwohl ganz aus Quel

190 Mathias Mayer

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

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

1935, Felix Braun²³

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

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

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

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

– la filosofia fin giù nel secolo decimonono – la poesia rap-
spesso nella piccola forma, più che nella grande, quella compo-
che altri popoli continuano a porre in atto persino nella con-
epoca attuale. Sempre più prevale il carattere frammentario
dramma come »Nathan der Weise« o l'»Iphigenie«, è rimasto, ri-
to a rigore della completezza, senza seguito; un romanzo come
di Grimmelshausen non è stato superato neppure da Gotthe
Stifter. Proprio il romanzo tedesco fa riconoscere quanto fram-
riamente proceda spesso e componga il genio tedesco: i romanzi
Goethe, di Jean Paul, dei romantici consistono in ispirati istant-
gestioni.

Certo il frammento come forma letteraria ha avuto anche un
stimolo dall'archeologia. Le opere d'arte distinte dell'antichità
ci diedero questo concetto, ad integrazione di una bellezza per-
frammento antico e l'opera rimasta incompiuta per la morte de-
ta sono tuttavia qualcosa di sostanzialmente diverso dal »Guise-
Kleist, dalla »Pandora« di Goethe, dall'»Esther« di Grillparzer
dirittura dal »Heinrich von Ofterdingen«: il frammento tedesco
così dire, qualcosa d'*interno*. La celebre frase di Goethe, che
l'intera sua opera »frammenti di una grande confessione«, val-
nerale per la poesia e l'arte tedesca moderna. Già Dürer rinu-
compiutezza che era propria delle opere degli artigiani nell'ist-
cui introdusse un principio nella pittura: dopo il suo viaggio in
tutti i suoi quadri e non soltanto quello dei quattro Apostoli,
incompiuto per la sua morte, partecipano della natura fram-
dovuta alla sua interna antinomia. È interessante osservare come
sto carattere frammentario cresca non soltanto nel senso di un
na disgregazione, ma anche in quello di un maggiore fascino, l-
piutezza delle opere di Kant non è quasi più possibile dopo un-
la filosofia tedesca si frantuma negli aforismi di Nietzsche; e ne-
Lauritz Brigge compare per la prima volta non il romanzo div-
frammento, ma il romanzo composto di frammenti.

Ma la ragione più profonda di tutto ciò è forse che la fantas-
sca suscita l'opera d'arte traendola dalle dirette espressioni del-
non dalla logica volontà di forma, che ha reso perfette le creazi-
le nazioni dei popoli romanzi. Eccettuata l'opera di Lessing, il
forse proprio per questo motivo non riconosceva a se stesso il t-

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

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

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

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

7. April 1937, Gerhart Hauptmann

Las »Andreas oder Die Vereinigten« von Hugo von Hofmannsthal

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

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

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

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

Hier und sonst nirgend wächst Hofmannsthal über sich hinaus.

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

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

1941, *Stefan Zweig im Gespräch mit Victor Wittkowski*

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

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

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

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

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

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

196 Mathias Mayer

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

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

(Amsterdam 1949, S. 172)

1951, Rudolf Kassner, *handschriftliche Eintragung*

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

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

20. Juli 1954, Thomas Mann an Victor Wittkowski

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

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

Peter Matussek

Intertextueller Totentanz Die Reanimation des Gedächtnisraums in Hofmannsthals Drama »Der Tor und der Tod«

Merkwürdig muten Hofmannsthals Worte den heutigen Leser an, der in Anbetracht der jüngsten Jahrhundertwende über die vorhergegangene liest:

Welch ein Erlebnis aber auch, dieses neunzehnte Jahrhundert, so wie der deutsche Geist es durchzumachen hatte, [...] bis endlich in diesem ganzen scheingeistigen Bereich die Luft unatembar wurde, bis endlich aus diesem Pandämonium von Ideen, die nach Lebenslenkung gierten – als ob es lebenslenkende Ideen geben könnte –, er sich losrang, unser suchender deutscher Geist, bewährt mit dieser einen Erleuchtung: daß ohne geglaubte Ganzheit zu leben unmöglich ist – daß im halben Glauben kein Leben ist, daß dem Leben entfliehen, wie die Romantik währte, unmöglich ist: daß das Leben lebbar nur wird durch gültige Bindungen.¹

Dem 19. Jahrhundert entkommen zu sein, ist in Hofmannsthals berühmt-berüchtigter Rede »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« gleichbedeutend mit einem Ausbruch aus erstickender Enge zu neuem Leben. Das endlich überwundene Säkulum war für ihn charakterisiert durch komplementäre Fehlentwicklungen. Der »scheingeistige Bereich« eines philiströs auftrumpfenden Bildungskanons auf der einen Seite und auf der anderen das »Pandämonium« eines abgehobenen Wissenschaftsidealismus hatten die Ansprüche der Lebenswirklichkeit zunehmend verdrängt – zum einen durch topische »Verengung des Raumes«, zum anderen durch romantische »Vergeudung des Raumes«. Mit Blick auf den vernachlässigten Bereich zwischen den beiden Polen der Lebensverleugnung entwirft der Dichter die Vorstellung eines »Geistraumes«, der nicht topographisch – durch die Errichtung einer »geistigen Besitzordnung« oder das »Wohnen auf dem Heimatboden« – bestimmt ist und dennoch Verbindlichkeit durch das Anknüpfen an literale Traditionen beansprucht: »Alles Höhere, des

¹ GW RA III, S. 39.

Merkens Würdige aber, seit vielen Jahrhunderten, wird durch Schrift überliefert«.²

Der literarische Gedächtnisraum, von dem Hofmannsthal redete, als übernationaler und atopischer ein Gegenmodell zu dem des zehnten Jahrhunderts, der in der Errichtung von Nationalmuseen und Archiven seine monumentalistische Manifestation hatte, und das scheinbar durch die vergeistigte, also gegenüber den Ansprüchen des Lebens nicht weniger »hybrid gewordene Wissenschaft« kompliziert wurde, da diese ihre Vertreter nur zu »raumlosen Gefangenen der Gedankenwelten machte.³ Am Ende des 20. Jahrhunderts, das im Dilemma von überladenen Speichern einerseits und De-Realisierung andererseits dank elektronischer Kapazitätssteigerungen in beide Richtungen um so mehr ausgesetzt ist, gewinnt Hofmannsthal sein Argument für eine Kultivierung der vergessenen Zwischenräume durch die Aktualität. Er selbst sah die antagonistischen Tendenzen seiner Zeit als Vertiefung eines Zwiespalts, der früheren Ursprungs ist, die als Geistesumwälzung des sechzehnten Jahrhunderts, die wir in beiden Richtungen zwei Aspekte Renaissance und Reformation zu nennen prüfen können. Was in ihnen als reziproke Vereinseitigungen anhub, sei zu korrigieren durch eine »innere Gegenbewegung«, eine »konservative Reaktion« auf die Richtung von einem Umfange, wie die europäische Geschichte ihn kennt. »Ihr Ziel«, so lautet sein abschließender Ausblick, »ist die Schaffung einer neuen deutschen Wirklichkeit, an der die ganze Nation teilhaben könnte.«⁴

Die neue deutsche Wirklichkeit sollte anders aussehen als die alte, wie Hofmannsthal am 10. Januar 1927 vor seinen Zuhörern an der Münchner Universität imaginierte. Sie folgte vielmehr den Anforderungen der nationalsozialistischen Propaganda, wie sie etwa Josef Nadler bereits drei Jahre vor der Schrifttumsrede kundtat: »Über unser Geschlecht eines strudelnden Chaos, ist es verhängt, nicht überlebende Formen zu pflegen, sondern formlos, formfrei, formbenachteiligt zu sein.«⁵ Um so mehr stellt sich die Frage nach der Triftigkeit von Hofmannsthals Diagnose, die dem kulturellen Gedächtnis des neu-

² Ebd., S. 40, 30, 24.

³ Ebd., S. 34.

⁴ Ebd., S. 41.

⁵ Josef Nadler: Goethe oder Herder? In: Hochland 22,1 (1924/25), S. 1–15, h.

ten Jahrhunderts ein falsches bzw. verlorenes Raumverständnis attestiert und sie, kühn generalisierend, aus Renaissance und Reformation, den historischen Vorläufern emanzipierter Kunst und Wissenschaft, herleitet. Das schillernde Stichwort von der »konservativen Revolution« macht diese Position vollends prekär.⁶ Als »Gegenbewegung gegen die Neuzeit schlechthin« hat denn auch Gerhard R. Kaiser unlängst die Schrifttumsrede kritisiert. Er sucht ihr nachzuweisen, daß sie mit ihrer »Ideologie einer Literatur und Nation zusammenschließenden letzten Verbindlichkeit von einem Einheitswahn gezeichnet ist, der unter den Bedingungen der Moderne scheitern muß«, ja, daß sie an jener »Überhöhung des Deutschen« partizipiere, die »im Nationalsozialismus in die Katastrophe führte«.⁷ Schuld an diesem Einheitswahn sei das »Extrem einer idealtypischen Antithese«,⁸ mit der Hofmannsthal ebenso wie die faschistischen Kulturkritiker das 19. Jahrhundert fälschlich pathologisierten.

Zwei Nachfragen scheinen mir gegenüber diesem Typ der Hofmannsthal-Kritik angebracht: Zum einen, ob das Dilemma von Raumecke und Raumlosigkeit tatsächlich eine so unangemessene Diagnose für die Gedächtniskultur des 19. Jahrhunderts ist; zum anderen, ob der Formbegriff, den die Schrifttumsrede dieser schlechten Alternative entgegenhält, nicht geradezu als Antidot zur proklamierten Formlosigkeit der präfaschistischen Deutschtümelei angesehen werden kann. Worin besteht denn die »Form«, die Hofmannsthal den von ihm unterstellten Tendenzen entgegenstellen zu müssen glaubte? Arbeitet sie der geschichtlichen Katastrophe tatsächlich zu oder erinnert sie nicht vielmehr an die von ihr uneingelösten, vernichteten Potentiale? Die Antwort, dafür plädiert am Ende seines Artikels auch Kaiser, muß im dichterischen Œuvre gesucht werden – und zwar nicht nur demjenigen aus dem Umfeld der Schrifttumsrede, denn dies verengt die Beurteilungsperspektive allzu sehr auf ein simples Vergleichsmodell von

⁶ Vgl. zur Verbindung der Hofmannsthalschen Verwendung des Begriffs mit der ästhetischen Revolte der Vorkriegszeit Hermann Rudolph: *Kulturkritik und konservative Revolution: Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*. Tübingen 1970. Zur Begriffsgeschichte allgemein Stefan Breuer: *Anatomie der Konservativen Revolution*. Darmstadt 1995.

⁷ Gerhard R. Kaiser: »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation«? In: *George-Jahrbuch 1* (1996/1997), S. 124–152, hier S. 146, 148 und 149.

⁸ Ebd., S. 145.

poetischer Theorie und Praxis, das sich dann zwangsläufig, wie die Argumentation zeigt, in einer konfrontativen Gegenüberstellung erschöpft. Der Blick muß sich vielmehr auf das Gesamtwerk beziehen, er muß sich von den am Ende des Lebens formulierten Gedanken über die dichterischen Anfänge zurückwenden, um von dorther nach den Kontinuitäten zu fragen – zumal mit Mathias Mayer festzustellen ist, wie immer wieder kehrt Hofmannsthal bei der Wertung und Gruppierung seiner Werke zu ›Tor und Tod‹ als einem Fixpunkt‹ zurück, wie er noch 1928 voll Stolz »nicht Weniges vom *heutigen* Weltzustand genüsslich genießt« glaubt.⁹ Das Jugenddrama, das ursprünglich »Der neoplatonische Tanz« heißen sollte,¹⁰ sei daher im folgenden daraufhin untersucht, inwieweit es als dichterische Frühform jener Denkfigur angesehen werden kann, die schließlich von der Schrifttumsrede resümierend explizit gemacht wird. Im Mittelpunkt steht dabei die mystische Lösung des dramatischen Konflikts, die Erweckung des Lebens durch die Begegnung mit dem Tod, die zunächst vor dem kulturkritischen Hintergrund ihrer Entstehungszeit dargestellt werden soll (I). Die Lösung hat ihre poetische Analogie in einem Sprachduktus, der allgemein gesprochen – seine Befangenheit im literarischen Kanon überwindend – ein Innewerden seiner eigenen Mortifikationen überwindet (II). Konkret zeigt sich die Reanimation des abgestorbenen Gedächtnisses als Dynamik intertextueller Reminiszenzen, die sich auf literarische Parallelen, insbesondere die Magiertragödie in Goethes »Faust« beziehen (III). Es ist dieser Rückverweis mit seiner konzisen Einschränkung in die Problemkonstellatoin des Dramas, der verständlich macht, warum Hofmannsthal der Überzeugung ist, daß die Überwindung des neunzehnten Jahrhunderts aus einer inneren Gegenbewegung des sechzehnten hervorzugehen habe. Konkret ist hier an die Präzedenzfälle zu denken. Ihr *latentes* Vorbild aber – so meine These – ist nicht von der intertextuellen Verweisdynamik des Dramas nur indirekt, sondern für um so nachhaltiger evozierte Zwischenstellung zwischen Renaissance und Reformation, wie sie in der neuplatonischen Magiertragödie der *ars memoria* durch die Gedächtnistheatersysteme jener Zeit zum Ausdruck kam (IV).

⁹ Mathias Mayer: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart/Weimar 1993, S. 39. Zitat im Zitat von Hofmannsthal.

¹⁰ SW III Dramen 1, S. 429.

Das 1893 verfaßte Stück des gerade erst neunzehnjährigen, gleichwohl schon außerordentlich belesenen Dichters spiegelt das Lebensgefühl seiner Gegenwart im »Kostüm der zwanziger Jahre«. ¹¹ Claudio, dessen Name aus dem lateinischen Verb *claudere* hergeleitet ist, ¹² sitzt in einem nach »Empiregeschmack« eingerichteten »Studierzimmer« – wahrhaft einer »includierenden« Situation. ¹³ Die Bühnenbeschreibung enthält alle Insignien jenes ambivalenten Umgangs mit dem Gedächtnisraum, den die Schrifttumsrede als charakteristisch für das neunzehnte Jahrhundert darstellte. Einerseits die Öffnung ins Freie: »große Fenster«, »Glastüre auf den Balkon«, »hängende Holzterasse in den Garten«, »Grundton der Tapete licht, fast weiß«. Andererseits die museale Inklusion: »An den Pfeilern Glaskästen mit Altertümern. An der Wand rechts eine gotische, dunkle, geschnitzte Truhe; darüber altertümliche Musikinstrumente. Ein fast schwarzgedunkeltes Bild eines italienischen Meisters« (S. 281). Claudio erlebt diese Einrichtung als »Rumpelkammer voller totem Tand« (S. 283); er wohnt zwar in ihr, fühlt sich aber nicht heimisch und durchschreitet sie wie ein Museumsbesucher, der nur noch in mechanischer Routine vor jedem Exponat kurz innehält, um sich dann, »alles öd« findend, dem nächsten zuzuwenden. »Vor dem Kruzifix«, »Vor einem alten Bild«, »vor einer Truhe«, vor den »alten Lauten«, vor den Glaskästen mit ihren Exponaten mythologischer Figuren der Antike (S. 283f.) überkommt den Überdrüssigen doch immer wieder nur derselbe Gedanke: »Ich hab mich so an Künstliches verloren« (S. 284). Was auch immer in Claudios Blickfeld gerät – unwillkürlich fließt Kennerschaft in seine Wahrnehmung ein. Das Gemälde der Gioconda sieht er durch die Brille der Leonardo-Interpretation Walter Paters, ¹⁴ und selbst beim Ausblick auf den Sonnenuntergang kann er sich von kunsthistorischen und literarischen

¹¹ GW GD I, S. 280. Im folgenden werden Zitate aus dem Stück nach dieser Ausgabe mit Seitenzahlen im Text belegt.

¹² GW RA III, S. 597–627, hier S. 600.

¹³ Zum Begriff der »includierenden Situation« des konventionalisierten Gedächtnisses im Gegensatz zur »implantierenden Situation« des individuellen Erinnerens vgl. Hermann Schmitz: Leibliche und personale Kommunikation. In: ders.: Höhlengänge. Über die gegenwärtige Aufgabe der Philosophie. Berlin 1997, S. 77–91.

¹⁴ Vgl. SW III Dramen 1, S. 482.

Assoziationen nicht freimachen: Der »Alabasterwolkenkranz« eilt ihm an Madonnenbilder der »Meister von den frühen Tagen« (S. 283). Der Glanz der Berge setzt sich aus Versen Nikolaus Lenaus und Claudius zusammen, die Farben der Landschaft stammen von Claudius Lorraine, und die Schilderung ihrer Atmosphäre kulminiert in einer Berliner-Zitat.¹⁵ Claudio kann nicht mehr umhin, sein »Leben zu leben wie ein Buch« (S. 284). An nichts findet er realen Halt. So beneidet die Menschen von schlichterem Gemüt, auf deren Behausung er nun seinen Fensterblick richtet: »Jetzt zünden sie die Lichter / Sie haben / In engen Wänden eine dumpfe Welt / Mit allen Rauschen / Tränengaben / Und was noch sonst ein Herz gefangenhält« (S. 284). Aber auch damit spricht Claudio nur einen vorformulierten Gedanken aus, diesmal von Kierkegaard.¹⁶

Unschwer läßt sich in Hofmannsthal's Charaktereinführung der *de siècle*-Typus des Ästheteten erkennen, der den Kontakt zum Leben verloren hat. In der heterotopischen Weite seines Bücherkabinetts sehnt er sich nach gefühlten Bindungen und erspürten Begrenzungen. Den Behausten seiner Epoche freilich geht es nicht besser als ihm. Auch ihnen ist die reale Welt aus dem Blick geraten. Denn ihr Bewußtsein ist von jener Art, wie sie die Schriftumsrede als dominant zu dem in Claudio repräsentierten Entfremdungszustand zeichnete: Es ist das des philiströsen Philologen, der den geistlichen Höhenflug scheut und sich in den Speicherkammern des kulturellen Gedächtnisses einnistet, um in dieser Abgeschlossenheit sein Leben zu fristen. Eine anschauliche Beschreibung dieses komplexen Gegentyps zu Claudio gibt Hermann Bahr, Wegbereiter und Mitbegründer des Hofmannsthal's, in seinem Rückblick auf den Betrieb des 1885 gegründeten Weimarer Goethe-Archivs, der als pointiertes Porträt eines Lebens unter den Bedingungen der Museumskultur des neunzehnten Jahrhunderts angesehen werden kann:

Diese jungen Germanisten saßen im Archiv zu Weimar über Ozeanen von Schriften, Frühling kam und ging, es ward wieder Herbst, Nietzsche in Geistesnacht, der alte Kaiser starb, ihm folgte der Sohn, folgte der Kaiser auf den Thron, Bismarck ging, Bismarck starb, Deutschland schwand

¹⁵ Vgl. ebd., S. 480f.

¹⁶ Vgl. Manfred Hoppe: *Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hofmannsthal's*. Berlin/New York 1968, S. 16ff.

und reich und neu, dem Deutschen ward enge, Volk zog aus, übers Meer, in die Welt, Deutschland wurde kühn und laut, [...] aber jene saßen noch immer tagaus, tagein dort im Archiv zu Weimar über Goethes Schriften. Sie lasen Goethe, darin bestand ihr Leben: es hat etwas Heroisches, und es hat etwas Mönchisches, und es hat auch etwas Monomanisches zugleich. Einen eigenen Menschenschlag ergab es [...] Ein fast erhabenes, rührendes, leicht ans Lächerliche streifendes Geschöpf mit faustischen Zügen, aber auch einigen vom Famulus, gewissermaßen: Eckermann als Generation ist der Goethephilolog.

Claudio, ganz und gar kein Eckermann, steht als das andere Extrem mit diesem doch in einer historischen Schicksalsgemeinschaft. Sein weiter Horizont verdankt sich der Kleinarbeit der Philologen, die ihn in pedantischer Blickbeschränkung mit Material versorgen. Fern vom Leben stehen sie beide, beide vergessen sich selbst im Bücherwissen. Und so trifft Bahrs Resümee über die Goethephilologie auf beider gelehrte Torheit zu:

[...] ja, wir kennen Goethe besser als eigentlich irgendwer unter uns sich selber kennt, wir wissen von ihm viel mehr als von uns selbst, weil wir doch, was wir erleben, Gott sei Dank meistens gleich wieder vergessen, aber jeder Atemzug seines Lebens ist uns unvergesslich.¹⁷

»Unfähig des Vergessens« zu sein, zieht sich auch Claudio, dessen »überwacher Sinn« jede Lebensregung sogleich in ein Bildungsgut verwandelt, das »tausende Vergleiche« herbeizitiert, bis schließlich das eigene Existenzgefühl darin untergeht – »zersetzt und zerfressen / Vom Denken, abgeblaßt und ausgelaugt!« (S. 283). Die Selbstdiagnose – in ihrer Diktion von Shakespeare und Herder entlehnt¹⁸ – greift ein Leitmotiv der zeitgenössischen Kulturkritik auf: die Überdeterminierung des externalisierten Gedächtnisses, das die Erfahrung des Erinnerns enteignet, im toten Speicherwissen untergehen läßt. Gleichwohl ist es kein Anachronismus, wenn Hofmannsthal sein Stück am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts spielen läßt. Bei Hegel schon war jenes Leitmotiv angeklungen, das dann bei Nietzsche so variantenreich intoniert werden sollte – ja es hatte bereits resümierenden Charakter, wenn Hegel die Überwindung des topischen Prinzips der Datenspeicherung postulierte, das sich von den mnemonischen Architekturen

¹⁷ Hermann Bahr: *Sendung des Künstlers*. Leipzig 1923, S. 23.

¹⁸ Vgl. SW III Dramen 1, S. 482f.

der antiken Rhetorik bis zu den Tableaus der naturgeschichtlichen Klassifikationssysteme und die »Schemata der Naturphilosophie« ihren »toten Typen« bis in das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts fortgesetzt hatte. In seinen »Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie« verurteilt er die klassische *ars memoriae* als »eine so unvollkommene Kunst«, die zu »heillosesten Kombinationen« führe. Die einzige Einschränkung seines Verdikts macht er bei Giordano Bruno, dessen mnemonische Schriften »der Kunst eine tiefere innere Bedeutung geben« hätten.¹⁹ In diesem Sinne vollzieht Hegel eine folgerichtige Binnendifferenzierung des Memoria-Begriffs, die mit einer Neudefinition des Vergessens einhergeht: Unter Gedächtnis versteht er nicht mehr ein »Beinhaus der Wirklichkeiten«, ja einen »Galgen, an dem die griechischen Götter erwürgt hängen«,²⁰ das Erinnern dagegen definiert er logisch als »Sich-innerlich-machen, Insichgehen«.²¹ Kierkegaard greift dann diese Unterscheidung auf und deutet sie existentialistisch. In »Entweder/Oder« beschreibt er die Situation des modernen Ästhetikers in einem entsprechenden Bild, das nicht nur Hofmannsthals »Nox portentis grävada« erstaunlich nahekommt,²² sondern auch die Klage Claudios:

Mein Leid ist meine Ritterburg, die einem Adlerhorste gleich hoch auf dem Berges Spitze zwischen Wolken liegt; niemand kann sie erstürmen, wenn ich ihr stoße ich hernieder in die Wirklichkeit und packe meine Beute, wenn ich bleibe nicht da unten, ich bringe meine Beute heim, und diese ist ein Bild, das ich hineinwebe in die Tapeten meines Schlosses. Alldies ist einem Toten gleich.²³

Auch Kierkegaard konstruiert seinen Begriff des Erinnerns als Antithese zur Hegelschen Antithese zum Gedächtnis. »Unter Entgegensetzung des Gedächtnisses das im Gedächtnis Behalten«, schreibt er in den »Stadien«, »

¹⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. III. In: Werke in zwanzig Bänden. Frankfurt a.M. 1995, Bd. 20, S. 39, 32 und 33.

²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Frühe Schriften. A.a.O., Bd. 1, S. 346 und 347.

²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. II. A.a.O., Bd. 19, S. 44.

²² Vgl. Karl Pestalozzi: Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal. Zürich 1958, S. 87.

²³ Sören Kierkegaard: Entweder/Oder. (Gesammelte Werke in 31 Einzelbänden). Hrsg. von Emanuel Hirsch. 3. Aufl. Gütersloh 1993, S. 45f.

ich mit Themistokles, vergessen zu können; sich erinnern aber und vergessen sind keine Gegensätze.«²⁴ Für Nietzsche schließlich wird das »Vergessen-können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen [...] unhistorisch zu empfinden«, zur Bedingung des Lebensglücks schlechthin,²⁵ und er äußert die Vermutung, es sei »nichts furchtbarer und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen, als seine *Mnemotechnik*.«²⁶

Der Umschlag des dramatischen Konflikts in Hofmannsthals »neuem Todtentanz« ist vor dem historischen Hintergrund dieser Gegenbewegungen zum topisch-mnemonischen Gedächtnisraum zu sehen. Wie in Hegels »Beinhaus« kommt Claudio sich vor, wenn er das abgestorbene Leben der Kunstgeschöpfe in seinen Truhen und Vitrinen aus »toten Augen« (S. 282) betrachtet; und er findet die Rettung vor seiner exzentrischen Selbstzerstreuung in »tausende Vergleiche« analog zur Hegelschen Wendung gegen eine Gedächtnistechnik, die zu den »heillosesten Kombinationen« führt, durch ein er-innerndes Insichgehen. Wie Kierkegaards Dichter »einem Toten gleich« in Gedanken lebend, kommt Claudio schließlich doch zur Anamnese der eigenen Existenz, indem er ein amnesisches Begehren nach Art des Themistokles entwickelt. »Unfähig des Vergessens« wie Nietzsches unglücklicher Geschichtsschreiber, wird er endlich lernen, »unhistorisch zu empfinden«. Doch der Preis dafür ist hoch: Nur der Tod kann ihn noch »lehren, / Das Leben [...] einmal ehren« (S. 291). Erst bei den morbiden Klängen der Todesgeige vermag Claudio sich jenen »langersehnten Schauern« hinzugeben, die sein adynamischer Gedächtnisraum, seine »Rumpelkammer voller totem Tand« vermissen ließ. »Rücklebend« die musealen Insignien um sich her vergessend, wird er in die eigene Vergangenheit versetzt, als noch »alle Dinge / dem liebenden Erfassen naherückt« waren und er sich von ihnen noch »be-seelt und tief entzückt« fühlen konnte. Die Speicherlast des »allzu alten, allzu wirren Wissens / [...] Vergeht, von diesem Laut des Urge-

²⁴ Sören Kierkegaard: *Stadien auf des Lebens Weg*. Band 1. (Gesammelte Werke [Anm. 23]), S. 13.

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980, Bd. 1, S. 243–334. Vgl. insbes. S. 248ff. (im folgenden als KSA zitiert.)

²⁶ Friedrich Nietzsche, KSA Bd. 5, S. 245–412, hier S. 295.

wissens« (S. 287). Stattdessen erscheinen ihm nun die Geister v
Verstorbenen, an denen er schuldig wurde: seine Mutter, die
sene Geliebte und der Freund. Sie wecken seine Reue ü
Gleichgültigkeit, Treulosigkeit und zersetzende Kälte, mit d
ihnen begegnet war. Das eingeklagte Gefühl für seine Mitm
stellt sich in dem Moment ein, als ihm bewußt wird, daß er
gültig verloren hat. Beim Entschwinden des Erinnerungsbilde
Mutter spürt er erstmals »alle Wurzeln [...] nach ihr sich zu
drängen (S. 293). So wird die Begegnung mit dem Tod zur Vo
zung einer erinnernden Vergegenwärtigung. »Erst da ich sterb
ich, daß ich bin«, erkennt Claudio, und beschließt: »Da tot m
ben war, sei du mein Leben, Tod!« (S. 297)

Mit der Verwunderung des Todes darüber, daß die M
»Wege noch im Ewig-Dunkeln finden« (S. 298), endet das St
der Tat rühren Claudios letzte Worte an ein Mysterium, die
denz von Leben und Tod, die ewig rätselhaft bleiben muß. W
bedeutet Claudios Sterben für die darin artikulierte Ästhetis
blematik? Ist der »Tod des Ästheteten«²⁷ zugleich der Tod einer
tik, die ihn symbolisch zur Darstellung bringt? Muß auch die
sche Sprache sterben, um den mortifizierten Gedächtnisrat
Schrift, dem sie angehört, zu neuem Leben zu erwecken? Au
wäre ein rätselhafter Vorgang, ein poetisches Mysterium, über
Form des Dramas Auskunft zu geben hätte.

II

Der Tod der literarischen Sprache ist ein Motiv, das insbesond
»Chandos-Brief« in aller Deutlichkeit reflektieren wird. Doch
wie hier die Lösung des Problems nicht in einer Absage an di
tung besteht, so verweist schon Hofmannsthals Jugenddrama in
einer immanenten Poetik auf die gegenteilige Konsequenz. C
Schlußverse geben einen Hinweis darauf, daß der ästhetisch
verlust nicht durch ein Entsagen der literarischen Sprache z
winden ist, sondern im Gegenteil durch die Steigerung ihrer f
len Lebensferne: »Wenn einer träumt, so kann ein Überma

²⁷ Richard Alewyn: Der Tod des Ästheteten. In: Ders.: Über Hugo von Hofm
Göttingen 1958, S. 64–77.

träumten Fühlens ihn erwachen machen« (S. 297). Das artifizielle Sprechen, das die zitathaft erstarrten Formen der Prätexte nicht scheut, sondern verstärkt in sich aufnimmt, bis es im Übermaß der Assoziationen, Anspielungen und Verweise auf Vergangenes den toten Gedächtnisraum des literarischen Kanons von innen her aufsprengt und die darin gebundenen Gefühlsenergien freisetzt – diese Todesbegegnung des artifiziellen Sprechens ist das poetische Pendant zu Claudios Erinnerungsprozeß, der im Sterben sein Leben zurückgewinnt. Der junge Hofmannsthal, der über eine frappierende Kenntnis der Weltliteratur verfügte, hat die Wandlung seines Helden nicht etwa dadurch poetisch eingefangen, daß er den als Rede eines Ästheten markierten Eingangsversen eine von der Last des Bildungserbes befreite Sprache gegenüberstellte, sondern er hat im Gegenteil alles in sie hineingelegt, was sein breiter Bildungshorizont aufzubieten vermochte. Die Selbstfindung Claudios ist von der Literaturkenntnis seines Autors förmlich imprägniert. Den Auftakt macht Goethes »Faust« (V. 783f.): »Musik? [...] Tön fort, Musik, noch eine Weile so / Und rühr mein Innres also innig auf« (S. 286f.). Bei Goethe freilich ist es Chorgesang, nicht Geigenspiel, was zur Erweckung von »kindlichem Gefühle« (V. 781) führt, doch wie bei ihm der Erinnerungsvorgang »des Glockentones Fülle« (V. 773) assoziiert, so hört auch Hofmannsthals Claudio – als gelte es, die literarische Reminiszenz auch in der Instrumentierung noch zu sichern – aus den »kindisch-tiefen Tönen« vergangenes »Glockenläuten« heraus (S. 288 u. 287). Sein »Schauern« (S. 287, vgl. S. 288 u. 289) ist natürlich ebenfalls goethisch (z.B. »Faust«, V. 473), wird aber präzisiert durch eine Passage aus Herders Reisejournal.²⁸ Das Erscheinen des Todes (S. 288) rekurriert auf Maeterlincks Drama »L’Intruse«, der erste Wortwechsel mit ihm hingegen auf Matthias Claudius’ »Der Tod und das Mädchen«.²⁹ Die schöne Gestalt des Todes, auf die dann verwiesen wird, ist ein antiker Topos, den Hofmannsthal einem Fragment Heraklits³⁰ oder den einschlägigen Abhandlungen Lessings und Herders entlehnen konnte.

²⁸ Vgl. den Hinweis von Katharina Mommsen im Kommentar zu: Johann Gottfried Herder: *Journal meiner Reise im Jahr 1769*. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. von Katharina Mommsen. Stuttgart 1976, S. 133f.

²⁹ Vgl. SW III Dramen 1, S. 484.

³⁰ Diese Anregung vermutet Richard Alewyn, a.a.O., S. 75f.

Seine gefühlerschütternde Wirkung aber trägt neuere Züge: s deutliche Parallelen zu Goethes »Prometheus«-Drama (V. 3 auf. Die topischen Vorbilder für das anschließende Streitgesprächen Claudio und dem Tod (S. 289ff.) sind freilich Legion; chen von der Antike über das Mittelalter bis in die deutsch tentanzdichtungen und haben zahlreiche Spuren in Hofman »neuem Todtentanz« hinterlassen.³¹

Die Kette der Zitate und Verweise reißt auch im weiteren des Dramas nicht ab. Bibelkundig beneidet Claudio Jakobs r Gottesnähe³² (S. 290), mit Lenaus »Faust« beklagt er seine Bi unfähigkeit,³³ und mit dem Goetheschen läßt er sich einen »T nennen (S. 291). Und so geht es fort, von Motiv zu Motiv. Der spannt sich nicht nur von Platon bis Platen, er umfaßt die g abendländische Kulturgeschichte von Homer bis in die unmi Gegenwart Hofmannsthals, der sich auch immer wieder selbst Die griechische Tragödie wird mit dem deutschen Volkslied k tiert, Montaignes Moralismus mit Nietzsches Nihilismus, Ib George – kurz: Die Sprachform des Dramas läßt die Reder Personals nicht als authentischen Selbstausdruck erscheinen, s montiert sie in wechselnden Konstellationen aus tradierten Sch tikeln nach Art eines kombinatorischen Gedächtnistheaters. Da sich immer wieder neue Verbindungslinien auf. Die Klage des des etwa (»Scheinbar gepackt [...] oder sonst«, S. 295) steht, Kommentar anmerkt, in einer »Tradition [...], die vom »Sto des Horaz« bis in die »Resignationsphilosophie« seiner eigenen T gemeint sind hier Baudelaire und Schnitzler – reicht.³⁵ Mach überhaupt noch Sinn, den einzelnen Verweisspuren nachzuge es nicht müßig zu überlegen, ob Claudios Vers »Da tot mein

³¹ Vgl. hierzu Hinrich C. Seeba: Kritik des ästhetischen Menschen. Hermen Moral in Hofmannsthals »Der Tor und der Tod«. Bad Homburg/Berlin/Zürich 167–178.

³² Vgl. 1 Mose 32, 23ff.

³³ Vgl. dort V. 3409f.

³⁴ Auf die entsprechenden Belege gehe ich weiter unten ein.

³⁵ SW III Dramen 1, S. 489.

war, sei du mein Leben, Tod!« von Euripides, Shakespeare, Goethe, Hölderlin oder Schopenhauer herrühren könnte?³⁶

Eine positive Antwort könnte sich darauf stützen, daß jenes »Übermaß / Geträumten Fühlens«, das Claudio »erwachen« macht, seine poetische Analogie im Übermaß der literarischen Phantasien hat. Aber geht daraus schon eine vergleichbare Erweckungsfunktion hervor? Manche Kritiker glauben eher das Gegenteil. Von Alfred Kerr bis Anton Kuh äußert sich immer wieder mokante Bewunderung für den »Antiquar« Hofmannsthal, der sein Werk zum »Hort für fremde Stile – neben dem eigenen« machte,³⁷ oder den »Meister der Lektüre-Wiedergabe«: »So tief er in seine Seele hinabtauchte«, schreibt Kuh, »er fand nur Stoffe der Weltliteratur. Er war so gründlich von ihr bearbeitet, daß er erst zu sich kam, wenn er sie bearbeitete.«³⁸ Bei aller Ironie indessen trifft diese Beobachtung gleichwohl den transformatischen Prozeß, den Hofmannsthal in seinem Dramenhelden stattfinden läßt – als Ausweg für eine persönlich empfundene Problematik. Gleichlautend zum Eingangsmonolog Claudios bekennt er in einem Brief aus jener Zeit: »ich sehe mir selbst leben zu und was ich erlebe ist mir wie aus einem Buch gelesen«. Doch, fährt er fort, »erst die Vergangenheit verklärt mir die Dinge und gibt ihnen Farbe und Duft. Das hat mich wohl auch zum »Dichter« gemacht, dieses Bedürfnis nach dem künstlichen Leben.«³⁹ Auch dies ist ein Beleg dafür, daß Hofmannsthal die von ihm diagnostizierte Krise des Ästhetentums nicht durch die Rückkehr zum »wirklichen Leben« zu überwinden suchte, sondern durch das Hervorkehren seiner Künstlichkeit. Explizit wehrt er sich gegen das Rezeptionsstereotyp, daß die in »Der Tor und der Tod« dargestellte Künstlerproblematik aus dem »Selbstvorwurf

³⁶ Vgl. SW III Dramen 1, S. 491. Der Hinweis auf Schopenhauer findet sich bei Alewyn, a.a.O., S. 76; auf die Parallele zu Goethes »Hermann und Dorothea« (9. Gesang, V. 46ff.) machte mich Ursula Renner aufmerksam, der ich noch weitere wertvolle Hinweise verdanke.

³⁷ Hier bezogen auf den »Jedermann«. In: Der Tag, Nr. 284, 3.12.1911. Illustrierte Zeitung. Zit. nach: Gesammelte Schriften R.1, Bd. 1. Berlin 1917.

³⁸ Anton Kuh: Metaphysik und Würstel. Zürich 1987, S. 279.

³⁹ BW Karg Bebenburg, S. 19, 6.9.1892.

einer dürftigen Natur« resultiere. Vielmehr sei das Drama »an inneren Herrlichkeit und Fülle hervorgegangen«.40

Es genügt freilich nicht, diese Fülle nur zu konstatieren. Um hermeneutischen Gehalt freizulegen, bedarf es einer näheren Untersuchung auf ihre Anspielungen. Denn sie betreffen nicht nur die sprachliche Gestalt, sondern auch die Thematik und Problemstellung des Dramas. Diesbezüglich grundlegend sind Beer-Hofmanns Erläuterungen »Der Tod Georgs«,41 Lenaus »Faust« und insbesondere natürlich Goethes »Faust«, dessen Eingangsverse in einer von Alfred Kerr »fast parodistisch« genannten Penetranz aufgegriffen werden. Diese parodistische Wirkung gehört aber durchaus zu den von Hofmannsthal bewußt in Kauf genommenen Konsequenzen seines »Herrlichkeit und Fülle« auszudrücken: »Es ist ein Hauptmerkmal der jugendlicher Selbstironie über dem ganzen Ding«, schreibt er im erwähnten Brief. Der überzogene Anspielungsreichtum soll nicht nur klingen. Dennoch ist das kein Selbstzweck, sondern Aspekt der Sprachdynamik, die sich um so mehr entfaltet, je mehr sich der Dichter seinen Assoziationen überläßt. Wie genau Hofmannsthal diese Art solchen Rezeption vorgearbeitet hat, sei im folgenden an der Sprache des Verweisgeflechts demonstriert.

III

Die Fokussierung auf Goethes »Faust« hat sich allerdings schon seit dem Vorwurf auseinanderzusetzen, eine überholte Forschungsperspektive zu restaurieren. Gotthart Wunberg stellt diesbezüglich fest: »Die Verwandtschaft mit Goethes Faust ist vor allem im Zusammenhang mit ›Der Tor und der Tod‹ immer wieder hingewiesen worden. Eine halbe Generation später empfand man das als unangenehm.«

⁴⁰ Brief vom 22.9.1920 an Felix Braun. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochschullehrerbundes 1968, S. 416.

⁴¹ »Der Tod Georgs« ist zwar später erschienen, da Beer-Hofmanns Werk im Freundeskreis aber durch die ständigen Besprechungen längst vor dem Erscheinen im Detail bekannt waren«, besteht nach Manfred Hoppe gleichwohl die Möglichkeit einer Anregung, die er auch »aufs engste« realisiert sieht. Vgl. a.a.O., S. 50.

⁴² Alfred Kerr: Hugo von Hofmannsthal [1900]. In: Gesammelte Schriften 1917, R. 1, Bd. 1, S. 153.

⁴³ Gotthart Wunberg: Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Methode. Stuttgart 1965, S. 103, Anm. 52.

Selbst ein so subtiler Hofmannsthal-Interpret wie Peter Szondi, der die Renaissance-Bezüge des Dramas nicht aus der Nähe zur Faustfigur, sondern zum »Tod des Tizian« herleitet, vermag sich die »oft ans Peinliche grenzende Nähe der Sprache des ›Tor und Tod‹ zur Goetheschen Dichtung« nicht recht zu erklären. Er schreibt:

Es bleibt merkwürdig, daß der junge Hofmannsthal seinen doch schon im »Tod des Tizian« nicht nur selbständigen, sondern auch meisterhaft gehandhabten Stil um einer thematischen Verwandtschaft willen – auch der Auftritt des Todes erinnert an Mephistos Eintreten in Fausts Studierkammer – oder von dieser Verwandtschaft verführt, in solchem Ausmaß wieder opfern konnte.⁴⁴

Die von Szondi wie auch von anderen empfundene Peinlichkeit⁴⁵ in dessen resultiert nicht etwa aus der Tatsache, daß die Parallele falsch wäre, sondern daß sie fälschlich als bloßes Oberflächenphänomen wahrgenommen wird. Denn sie besteht nicht nur, wie seit Alfred Kerr immer wieder allzu einfach konstatiert wird, im sprachlichen Duktus der Verse, sondern vor allem in der Tiefenstruktur der Konfliktkonstellation, die nicht so rasch auszuschöpfen ist. Rudolf Borchardt stellt – in freilich problematischer Nationalfärbung – fest: »Seit Werther und Faust [...] ist Claudio der erste deutsche Typus eines Lebenszwispaltes, wie nur höhere Gesellschaften ihn ausbilden und sich angleichen können.«⁴⁶ Auch unter Fortlassung des »unsterblichen germanischen Schmerzzustandes«, mit dem Borchardt die Verwandtschaft begründet, bleibt seine Beobachtung gültig, daß Hofmannsthal im Rekurs auf Goethes Drama an einer »abgebrochenen Kontinuität fortarbeitet«: Fausts Monologe, sagt er, hätten »Folgen für den Stil und die äußere Farbe [von ›Der Tor und der Tod‹] bis in die Konzeption, bis ins Szenische, bis in die Sprache und ihr Bildliches hinein«. Dabei sei aber Hofmannsthals Drama niemals

⁴⁴ Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. 4. Hrsg. von Henriette Beese. Frankfurt a. M. 1975, S. 258.

⁴⁵ So schrieb etwa Heinrich Eduard Jacob über Hofmannsthals Jugenddrama: »Es war selbständiger – wenn auch keineswegs in der äußeren, peinlich goethisierenden Form –«. In: Die Aktion 43 (11.12.1911), Sp. 1356. Zitiert nach Wunberg, a.a.O.

⁴⁶ Rudolf Borchardt: Rede über Hofmannsthal. In: Ders.: Reden. Stuttgart 1955, S. 45–103, hier S. 94.

der Versuchung ausgesetzt [...], dem Tone, den es umbildet, zu so wenig es durch das Goethesche Mittel hindurch auch noch hinsichtlich zu werden in Gefahr ist, sondern von der Gattung nur ihr Motiv, vom Metrischen nur den Schatten seines Umrisses, vor sich nur sein stehendes Verhältnis von Aktion und Rede, die mit der Entwicklung des Wortes aus der Geste gegen seine Welt entlehnt weit und innerlich faßt es sein Verhältnis zum Stilmuster.⁴⁷

Denn selbstverständlich ist Hofmannsthal kein Goethe-Kopist, sondern er modifiziert den Prätext in durchaus eigenständiger Weise. Recht beschreibt auch Mathias Mayer »Claudios Rolle als die des ›Faust‹ des Fin de siècle«,⁴⁸ und betont damit die Differenz in der Gemeinsamkeit. Um aber diese Differenz und somit die Spezifität des Hofmannsthalschen Stils herauszuarbeiten, ist es nötig, den Gemeinsamkeiten auf den Grund zu gehen. Dies ist in der Forschung anscheinend zum Trotz, eben doch kaum geleistet worden. Die »Faust«-Parallele wird in einschlägigen Arbeiten entweder gar nicht erwähnt⁴⁹ oder nur en passant erwähnt.⁵⁰ Auch dort, wo sie durchaus gemessen als literarischer Firnis von »vagen Erinnerungen« des Vorgesetzten wahrgenommen wird, bleibt die Frage nach dem Ursprung dieser offenbar bewußt eingeschriebenen Alterungsspur offen.⁵¹ Eine jüngsten Veröffentlichungen zu Hofmannsthal – Uwe Steiner, »Die Zeit der Schrift«, die auch ein ausführliches Kapitel über »Der Tod und der Tod« enthält – streift die »Faust«-Parallele mit wenigen Worten, um sie sogleich als unergiebig abzutun:

War dieser [Faust, P.M.] jedoch ein an allen Fakultäten bewandelter Lehrer, so betitelt Hofmannsthal seinen Protagonisten ausdrücklich »Der Thor und der Tod«, eben weil dieser der alphabêtise verfallen ist. [...] Faust sucht in seiner Suche nach dem die Buchstaben- und Wissensmassen zu

⁴⁷ Ebd., S. 102f.

⁴⁸ Mathias Mayer: »Der Thor und der Tod« [Lexikonartikel]. In: Kindlers Literatur-Lexikon, hrsg. von Walter Jens. Studienausgabe München 1996, Bd. 7, S. 1018–1019.

⁴⁹ Vgl. Grete Schaeder: Hugo von Hofmannsthal und Goethe. Hameln 1947. Erich Schmid: Symbol und Funktion der Musik im Werk Hugo von Hofmannsthal. München 1968. –Hoppe: Literatentum, a.a.O.

⁵⁰ Vgl. neben Szondi, auf den bereits hingewiesen wurde, etwa Walter H. Perle: Die literarische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthal. Berlin 1936, S. 45, und Richard B. Sewall: Hofmannsthal. München 1971, S. 64–77, hier S. 70f.

⁵¹ Vgl. Pestalozzi, Sprachskepsis, a.a.O., S. 92.

haltenden transzendentalen Signifikat. Darum verläßt er die Studierstube und geht vom Buch gleich zur Natur über. Claudio dagegen mißlingt der hermeneutische Sprung aus dem Studierzimmer ins Leben bzw. ins Signifikat, weil sich die Schrift selbst als unüberwindbare Barriere erweist.⁵²

Die Trefferquote dieser schwungvoll hingeworfenen Bemerkungen zeigt, wie nötig eine gründliche Untersuchung der Verbindungslinien zwischen beiden Werken nach wie vor ist: Zunächst einmal kann kein Zweifel daran bestehen, daß auch Claudio ein universell gebildeter Gelehrter ist; gleich Faust, der sich dennoch »so klug als wie zuvor« (V. 359) fühlt, sitzt er in seinem Studierzimmer und reflektiert darauf, daß seine Existenz »wie ein Buch« ist, »Das man zur Hälfte noch nicht und halb nicht mehr begreift, / Und *hinter* dem der Sinn erst nach Lebendem schweift« (S. 285, Herv. P.M.) – auch er also sucht durchaus nach dem »transzendentalen Signifikat«. Und daß Claudio von seinem Autor gleichwohl als »Tor« bezeichnet wird, bringt ihn schon gar nicht in einen Gegensatz zu Goethes Faust, sondern unterstreicht abermals die Gemeinsamkeiten: »Nicht irdisch ist des Toren Trank noch Speise«, sagt Mephisto im Vorspiel auf die Frage des »Herrn«, ob er den Faust kenne (V. 299, 301). »Da steh' ich nun, ich armer Tor« (V. 358), klagt dieser, nachdem er vergeblich der scholastischen Wortwissenschaft nachjagte – eine »alphabêtise« par excellence, vor der er aus eigener Erfahrung dann seinen Famulus Wagner warnt: »Sei er kein schellenlauter Tor!« (V. 549). Hofmannsthal hat sich bemüht, diese Analogie explizit kenntlich zu machen, indem er der Bezeichnung »Tor« für Claudio das Attribut »schellenlaut« hinzufügt (S. 291) – für manchen seiner Interpreten wohl immer noch nicht explizit genug. Die Behauptung schließlich, daß Faust im Unterschied zu Claudio seine Studierstube verlasse und »vom Buch gleich zur Natur« übergehe, trifft vollends daneben. »Flieh! auf! hinaus ins weite Land!« ruft Faust und stürzt sich – auf das »geheimnisvolle Buch, / Von Nostradamus' eigener Hand« (V. 418f.). Die Unterweisung der Natur (vgl. V. 423) sucht Faust eben nicht »draußen«, im unmittelbaren Erfassen des »transzendentalen Signifikats«, sondern in den Signifikanten, im »Zeichen des Makrokosmus« (vor V. 430) und im »Zeichen

⁵² Uwe C. Steiner: Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke. München 1996, S. 90.

des Erdgeistes« (vor V. 460). Wenn Claudio – nach einem Fensterblick ebenfalls nicht den »graden Weg« ins Leben (S. 28) findend – sein eigentliches Existenzerlebnis im Studierzimmer bei ihm vorkommt, »Als strömte von den alten, stillen Mauern ins Leben flutend und verklärt hinein«, und ihn in ein »jugendes Meer« wirft (S. 287), so spielt diese Flutmetaphorik in doppelter Hinsicht auf Fausts »Zeichentrinken«⁵³ an. Bei der Makrokosmosdeutung heißt es: »Ha! welche Wonne fließt in diesem Blick / Auf ein durch alle meine Sinnen! / Ich fühle junges, heil'ges Lebens Neuglühend mir durch Nerv' und Adern rinnen« (V. 430–433), die Zeichenwirkung des Erdgeistes offenbart sich ihm als »Lebendigen« (V. 501), als »ewiges Meer« (V. 505). Der Äquivokation und Analogien ließen sich noch zahlreiche weitere nennen. Die angeführten Beispiele mögen indes genügen, um deutlich zu machen, daß die Texte in einem innigen Korrespondenzverhältnis stehen. Erst auf der Grundlage dieser Einsicht lassen sich die Spezifika des Hofmannsthal'schen Dramas näher bestimmen. Die Frage lautet: Warum hat der Sprachduktus und Problemstellung von »Der Tor und der Tor« eines zweifellos zeitgemäßen Stücks – derart nah an ein so überliefertes Literaturerbe wie den Eingangsmonolog des »Faust« angelehnt? Welche Konturierung für den dramatischen Konflikt seines modernen Helden und dessen Lösung durfte Hofmannsthal von dieser Renaissance erwarten, die er einerseits unmißverständlich hervorkehrt, andererseits doch in einen derart eigensinnigen Handlungsablauf einarbeitet, daß sie von vielen Interpreten für marginal gehalten werden kann?

Um die Antwort in einer knappen Formel vorwegzunehmen, so läßt Hofmannsthal beglaubigt den Erinnerungsprozeß Claudios durch die Poetik einer transformatorischen Intertextualität, die den zurückgeronnenen Phänotext durch Rückverweis auf seinen latenten Genotext reanimiert. Dies bedarf freilich der Erläuterung.

Die Unterscheidung zwischen dem Phänotext der sichtbaren Aussagen und dem Genotext strukturierender Syntagmen geht ebenfalls

⁵³ So Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme*. München 1987, S. 13, auf den Hofmannsthal, a.a.O., Anm. 10 irrtümlich beruft.

der Begriff der Intertextualität auf Julia Kristeva zurück.⁵⁴ Renate Lachmann hat diese Terminologie für die Analyse der Funktion literarischer Erinnerungstechniken fruchtbar gemacht. Ihr Ausgangspunkt ist die Feststellung einer latenten Kontinuität zwischen den Gedächtnisarchitekturen der antiken Mnemotechnik mit ihrem Prinzip der *loci et imagines* und der Struktur literarischer Texte: »So wie der Text in das Gedächtnistheater der Kultur als in einen Außenraum eintritt, entwirft er dieses Theater noch einmal, indem er die anderen Texte in seinen Innenraum hereinholt.« Durch den Medienwechsel findet freilich eine Transformation des adaptierten Modells statt. Die nun von literarischen Tropen eingenommene Stelle der *imagines* entbindet diese von ihrer topographischen Anordnung; ihre Beziehungen untereinander sind nicht mehr nur als explizit gespeichertes Wissen, sondern zugleich als implizites, dem Assoziationsprozeß der Lektüre übereignetes Wissen präsent. In diesem Spannungsfeld, im »Raum zwischen den Texten«, entfaltet sich nach Lachmann der »eigentliche Gedächtnisraum« der Literatur.⁵⁵ Dabei unterscheidet sie drei Modelle der Intertextualität: Partizipation, Tropik und Transformation.⁵⁶

Zweifellos lassen sich alle drei Modelle in »Der Tor und der Tod« wiederfinden. Die partizipierende Wiederholung und Nachahmung der vergangenen Texte liegt ebenso vor wie der tropische »Kampf gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden fremden Texte«.⁵⁷ Insbesondere aber ist Hofmannsthals Drama, das seinen Helden in einem »Übermaß geträumten Fühlens« zum erinnernden Erwachen bringt, ein hervorragendes Beispiel einer intertextuellen Transformation des mnemonischen Gedächtnisraums. Mit der Fülle seiner literarischen Verweise, die stets implizit bleiben, erfüllt es Lachmanns Kriterium einer »über Distanz, Souveränität und zugleich usurpierende Gesten sich vollziehende[n] Aneignung des fremden Textes, die diesen verbirgt, verschleiert, mit ihm spielt, durch komplizierte Verfahren unkenntlich macht, respektlos umpolt, viele Texte

⁵⁴ Vgl. Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a.M. 1978, S. 94-97, sowie dies.: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin. In: Literaturwissenschaft und Linguistik III, hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt a.M. 1972, S. 345-375.

⁵⁵ Renate Lachmann: Gedächtnis und Literatur. Frankfurt a.M. 1990, S. 35.

⁵⁶ Ebd., S. 38ff.

⁵⁷ Ebd., S. 39.

mischt«. ⁵⁸ Sehen wir uns die Spezifik der Hofmannsthalschen Informationsbewegung vor dieser heuristischen Folie näher an.

Claudios Konflikt spannt sich auf zwischen den beiden in dem gang erwähnten *Schrifttums*-Rede kritisierten Vereinseitigungen der Raumentzweiung und imaginativem Raumverlust: Der Beschränkung des kulturellen Gedächtnisspeichers, der »Rumpelkammer vom Tand«, korrespondiert die Entgrenztheit seines belesenen Artionsreichtums, der jede Lebensregung sogleich in »tausende Vache [...] zerfasert«. Und aus eben dieser Zwischenstellung ergibt sich eine Dynamik, die die Lösung herbeiführt: Die doppelte Abstoßbewegung führt ihn zu einem anderen Raumerleben, das weder topisch noch utopisch, sondern atopisch ist – das Erleben eines Gesamtraums, der sich im Eingedenken der eigenen Vergänglichkeit offenbart. Dem entspricht auf der Ebene der poetischen Sprache der unverortbare Raum intertextueller Verweise, die Reminiszenzen an vergangenes wecken, ohne sie auf bestimmte Bedeutungen festzuhalten. Einen Komplex dieser Verweise haben wir herausgegriffen. Seine privilegierte Stellung ergibt sich aus dem Umstand, daß er nicht nur Spielmaterial ist, sondern nach genau demselben Funktionsprinzip gebildet wurde: Fausts Makrokosmosvision und seine Erdgeistbeschwörung repräsentieren die beiden Aspekte des literarischen Textgewebes: die räumliche Struktur eines topischen Wissens, »halb dessen »alles sich zum Ganzen webt« (V. 447), und die räumlich begrifflich nicht faßbare (vgl. V. 512f.) Kreativität der Einbildungskraft mit ihrem unendlich »wechselnd Weben« (V. 506). Auch diese Referenz bedürfte freilich einer eingehenden Interpretation, die nicht durchgeführt werden kann. ⁵⁹ Für unseren Vergleichszusammenhang genügt die Feststellung, daß auch Fausts Konflikt darin besteht, zwischen Topik und Utopik hin- und hergerissen zu sein: die Makrokosmosvision befriedigt ihn nicht, weil sie nur ein »Schauspiel« (V. 454); die Erdgeistbeschwörung scheidert daran, daß er ihre Kraft« (V. 618) nicht »halten« kann (V. 625). Auch hier gelingt es Faustus, innernde Erwachen der verschütteten Gefühle erst in der Konfrontation mit dem eignen Tod: In dem Moment, als Faust die Gift

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. hierzu Verf.: *Naturbild und Diskursgeschichte. »Faust«-Studie zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie*. Stuttgart 1992, S. 115–255.

zum Mund führt, bringt ihn des »Glockentones Fülle« (V. 773) mit der Kindheitsreminiszenz »zurück [...] in das Leben« (V. 770).

IV

Liegt also im »Faust« die Antwort auf das poetische Rätsel, das »Der Tor und der Tod« stellte? Selbstverständlich nicht. Sondern es ist die Frage, die sich in ihm spiegelt. Der Goethesche Prätext ist das Reflektionsmedium für den Dramentext Hofmannsthals. Wie dieser im Rekurs auf jenen seinen intertextuellen Erinnerungsraum vertieft, so vertieft auch der Prätext den seinen durch Anspielungen auf ältere Quellen. Was beide Werke verbindet, ist nicht einfach die isomorphe Struktur der Gedächtnisproblematik, sondern die Gestik des historischen Rückverweisens, in der sie zur Darstellung kommt. Die Museumskultur des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, an der Claudio leidet, zeigt sich im Gewand der späten Goethezeit; und der frühe Goethe illustriert die Wissenskrise seiner Zeit durch einen Faust, der in ein »Museum gebannt« (V. 530) ist, das der Phase des Übergangs von der Renaissance zum Barock angehört. Zwar spiegelt sich sowohl in Claudios »Rumpelkammer voller totem Tand« wie auch in Fausts von »Trödel [...] mit tausendfachem Tand« (V. 658) vollgestopfter Gelehrtenstube eine – bezogen auf den jeweiligen Moment der Werkentstehung – durchaus aktuelle Symptomatik. Diese jedoch wird beide Male durch Rückprojektion auf eine frühere Epoche in eine Bewegung des historischen Erinnerens hineingezogen, die die auktoriale Gegenwart als Zukunft erscheinen lässt. Der atmosphärische Effekt solch einer erinnernden Vorwegnahme ist die Öffnung des Möglichkeitssinns gegenüber dem faktischen Geschichtslauf; das historisch Geschehene verliert in der Besinnung auf seine Ursprünge den Charakter der Zwangsläufigkeit und wird einer reaktualisierenden Betrachtung zugänglich. Was auf diese Weise von der Renaissance-Reminiszenz der Eingangsszene des »Faust« antizipiert wird, ist eine Alternative zu jener Form der Temporalisierung, die sich im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts als Reaktion auf den – mit den epochenspezifischen Formen der räumlichen Wissensorganisation, Tableau und Taxonomie, nicht mehr zu bewältigenden – Erfahrungsdruck abzuzeich-

Hofmannsthals »Der Tor und der Tod« 219

nen begann.⁶⁰ Die Durchsetzung des historistischen Wissenschaftsverständnisses, die in den zwanziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts – der Zeit also, in der Hofmannsthal's Drama spielt – abgeschlossen war, zeigt sich hier noch in der Offenheit der Ausgangslösung. Goethes Alternativentwurf zur Temporalisierung, der den historistischen Dilemma von adynamischer Simultaneität und unantizipierter Sukzession zu entgehen suchte,⁶¹ ist in der poetischen Konfrontation der komplementären Defizite von Makrokosmosvision und Mikrokosmosbeschwörung bereits vorgezeichnet: Das erste Zeichen ist anschaulich, läßt aber die authentische Erfahrung des Lebenspraktischen vermissen, die das zweite Zeichen zwar vermittelt, ohne jedoch greiflich zu sein. Die historischen Quellen, auf die Goethe bei der Konfrontation zweier Zeichenmodelle rekurriert, sind zu vielfältig, daß hier auf sie eingegangen werden könnte. In unserem Zusammenhang genügt aber auch der Hinweis auf eine ganz bestimmte Renaissance, da sie durch die Spezifik des »Faust«-Bezuges in Hofmannsthal's Drama gleichsam herausgefiltert wird: die magische Animation des Kosmosgedächtnisraums durch Giordano Bruno.

Goethe, der den zwischen kosmologisch-anschaulicher und empirisch-philosophischer Renaissance-Alchemie eigentümlich oszillierenden Naturphilosophen zeitweilig schätzte,⁶² war schon während seiner Jugend mit dessen Gedankenwelt in Berührung gekommen und las natürlich während des Straßburger Studienaufenthaltes, als der Entwurf zu einem »Faust«-Drama reifte, »De la causa, principio et uno«. Neben den Bezugnahmen in der »Magiertragödie« des »Faust« sind auch die Anspielungen von der direkten Anspielung der Verse 590ff. – implizit die Motivverwandtschaft ist nicht zu übersehen. Fausts Überzeugung vom anfänglich begeistert aufgenommenen, dann enttäuscht fa-

⁶⁰ Vgl. Wolf Lepenies: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. München/Wien 1977.

⁶¹ Die zentrale Bedeutung dieses Motivs dokumentieren die Beiträge des vorliegenden Bandes: Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München 1998.

⁶² »Dieser außerordentliche Mann ist mir niemals ganz fremd geworden«, Goethe am 1.2.1812 an Schlosser. Weimarer Ausgabe, Bd. IV. 22, Weimar 1901, S. 10.

⁶³ Die Lektüre ist vermerkt in den »Ephemerides« von 1770. Weimarer Ausgabe, Bd. I. 37, Weimar 1896, S. 82. Zu der bis in das Jahr 1764 zurückreichenden Bruno-Lektüre Goethes und ihren Niederschlag in dessen Werk vgl. Werner Saenger: Goethe und Giordano Bruno. Ein Beitrag zur Geschichte der Goethischen Weltanschauung. Berlin 1977.

lassenem »Schauspiel« (V. 454) der Makrokosmosvision zur Beschwörung des Erdgeistes im Interesse der leibhaftig erfahrenen Teilhabe an der Produktivität der Gottnatur – dieser Übergang reflektiert Brunos Distanznahme zur pansophischen Weltharmonik, der er einerseits noch anhängt, die er aber andererseits in der erwähnten Schrift als bloßes »Gleichnis« der »großen und unendlichen Wirkung der göttlichen Allmacht« versteht, deren geistige Bewegung sich »alle die Glieder durchströmend, / Ganz mit dem Leibe vereint« manifestiert.⁶⁴ Dieses Strömen, das – wie oben erwähnt – ebenso von Claudio wie von Faust als Metapher für den Prozeß des Erinnerungsvorgangs verwendet wird, ist auch für Bruno letztlich nur in der Annahme des Todes zu erfahren. Was ihn seiner Hinrichtung furchtlos entgegensehen ließ, war die Gewißheit, in der Selbstauflösung zur ursprünglichen Einheit zurückzukehren, in die »natura recessus«, die »himmlische Heimat« der Präexistenz.⁶⁵

Es sind aber nicht nur diese allgemein weltanschaulichen Ähnlichkeiten, die Hofmannsthals Drama über das Goethesche auf das Werk Brunos rückverweisen lassen. Der zentrale Strang in dieser Verweiskette wird durch das Motiv der Reanimation des toten Gedächtnisraums geknüpft. Jene schon von Hegel erkannte Tatsache, daß Bruno die klassische *ars memoriae* in einer Weise aufgriff, die »der Kunst eine tiefere innere Bedeutung gegeben« hat, kommt in Fausts Lektüreerfahrungen prägnant zum Ausdruck. Die »Zeichen« des Makrokosmos-Piktogramms, die ihm »das innere Toben stillen« und »Die Kräfte der Natur [...] enthüllen« (V. 434–438), entsprechen dezidiert der Funktion des Gedächtnistheaters der Renaissance, wie sie Frances Yates herausgearbeitet hat:

Der hermetisch beeinflusste Mensch der Renaissance glaubt sich im Besitz göttlicher Kräfte; er kann ein magisches Gedächtnis bilden, mit dessen Hilfe er die Welt erfaßt, indem er den göttlichen Makrokosmos im Mikrokosmos seines göttlichen *mens* widerspiegelt. Die Magie der himmlischen

⁶⁴ Giordano Bruno: Über die Ursache, das Prinzip und das Eine [De la causa, principio et uno]. Stuttgart 1986, S. 53 und 57.

⁶⁵ Ebd., S. 20. An anderer Stelle heißt es: »Entweiche, Leben! und hindere mich nicht mehr, daß ich heimwärts strebe zu meinem Vaterhause und zu meiner Heimat, zu meiner Sonne; laß mich jetzt, daß ich nicht ferner Tränen zu vergießen und getrennt sein brauche von meinem Glück!« (K. V, S. 88).

Proportionen strömt aus seinem Weltgedächtnis in die magischen seiner Rede- und Dichtkunst, in die vollkommenen Proportionen Kunst und Architektur. Etwas hat sich innerhalb der Psyche ereignet durch neue Kräfte freigesetzt wurden.⁶⁶

»Bin ich ein Gott?« fragt Faust, da er feststellt: »Ich schau in reinen Zügen / Die wirkende Natur vor meiner Seele liege (439f.). Schon das Gedächtnistheater des Giulio Camillo erweiterte die mnemotechnische Funktion der antiken Memoria-Paläste, indem er den gesamten Kosmos einzufangen suchte und dem Gedächtnistheater Menschen dadurch magische Kräfte verlieh, daß es ihn aus sich selbst aus zu reproduzieren vermochte. »Bruno«, schreibt Yates,

geht von denselben hermetischen Prinzipien aus. Wenn der *mens* göttlich ist, dann liegt die göttliche Organisation des Universums in seinem Innern; und eine Kunst, die die göttliche Organisation des Gedächtnis reproduziert, wird die Kräfte des Kosmos anzapfen können im Menschen selbst sind.⁶⁷

Fausts Bewunderung für das »Schauspiel«, »Wie Himmelskräften und niedersteigen / Und sich die goldenen Eimer reichen« (V. 439f.) muß im Zusammenhang mit dieser animistischen Magisierung des Memoria-Theater gesehen werden. Das antike Motiv der »goldenen Kette«, auf das Faust anspielt, fand unter dem Einfluß Marsilio Ficinos in Camillos Theater ebenso Eingang⁶⁸ wie in das Gedächtnistheater von Brunos »Schatten«; es ist, wie Yates erläutert, eine »Gedächtnistheater«.⁶⁹ Diese Gedächtnishilfe freilich wird bei Bruno zu einer komplizierten Anordnung ausgeweitet, deren abstruse Kombinationen letztlich auch den von magischen Zeichen besetzten Rahmen des Gedächtnistheaters sprengt. Der dekonstruierende Überfluß der Bilder, der an Claudios »tausende Vergleiche« erinnert, ist keineswegs die Bruno-Rezeption lange Zeit angenommen hat, eine unbeabsichtigte Nebenwirkung.⁷⁰ Für Bruno »war Magie kein Zweck an sich

⁶⁶ Frances A. Yates: Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis zur Gegenwart. 3. Aufl. Berlin 1994, S. 159.

⁶⁷ Ebd., S. 234.

⁶⁸ Ebd., S. 140.

⁶⁹ Ebd., S. 206.

⁷⁰ Hegel etwa schreibt: »es läuft hier in diesem Versuche zu ordnen alles auf die deutlichste durcheinander« [Vorlesungen Geschichte der Philosophie, a.a.O., S. 300].

dem ein Mittel, um hinter den Erscheinungen zu dem Einen zu gelangen.«⁷¹ Deshalb inflationiert er die astrologischen, mythologischen und kabbalistischen Zeichen, um über den Kosmos ihrer Erscheinungsformen hinauzuweisen. Magische Gedächtnissysteme können ihm zufolge zwar »auf wunderbare Weise [...] alle Seelenkräfte« unterstützen,⁷² doch ihr mystischer Zweck wird erst dann erreicht, wenn sie gleichsam wie die Leiter, die man nach der Benutzung hinter sich läßt, als bloßes Instrument des Aufstiegs transzendiert werden. So gründet denn auch die Reihe in »Die Fackel der Dreißig Statuen« in den »figürlich nicht darstellbaren« Begriffen, die »das unendliche Verlangen und Bedürfnis nach der göttlichen Unendlichkeit, den Durst nach dem Unendlichen« zum Ausdruck bringen.⁷³ Diese Position Brunos wird reflektiert in Fausts »Zeichentrinken«, der mit der Wendung »Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!« (V. 454) erkennt, daß die »unendliche Natur« darin nicht zu fassen (V. 455) ist und sich deshalb dem Erdgeist zuwendet, der ihm »näher« sei (V. 461). Näher ist er ihm, weil er unmittelbar leiblich erfahren und gefühlt werden kann. Dieses sinnliche, unter Einsatz des Lebens vollzogene (vgl. V. 481) Erinnern, das den Goetheschen Erdgeist mit Brunos »anima terrae« verbindet,⁷⁴ repräsentiert eine Linie der Memoria-Tradition, auf die auch das Geschehen in Hofmannsthals Drama zentral anspielt.⁷⁵ Die Anspielung selbst bleibt dabei völlig latent – wie überhaupt Hof-

⁷¹ Yates, a.a.O., S. 205.

⁷² Giordano Bruno: *Opere latine*, hrsg. von Francesco Fiorentino u.a., Neapel/Florenz 1879–91, II (i), S. 78.

⁷³ Yates, a.a.O., S. 266f. – Vgl. den Passus in »De la causa«: »Weil also die göttliche Substanz unendlich ist und sich überaus weit entfernt von ihren Wirkungen hält, welche die äußerste Grenze unseres Erkenntnisvermögens darstellen, so können wir unmittelbar von ihr gar nichts wissen, sondern nur ihre ›Spur‹ erkennen, wie die Platoniker sagen, ihre ›entfernte Wirkung‹ – in den Worten der Peripatetiker, ihre ›Hülle‹ – im Sinne der Kabbalisten, ihre ›Rückansicht‹ – nach der Lehre der Talmudisten oder – mit den Apokalyptikern zu reden – nur ihr ›Spiegelbild‹, ihren ›Schattenriß‹, ihre Verschlüsselung im ›Rätsel‹« (a.a.O., S. 53).

⁷⁴ Erich Trunz: Anmerkungen des Herausgebers zu Goethes ›Faust‹. In: Hamburger Ausgabe Bd. 3, S. 461–647, hier S. 498.

⁷⁵ Diese Linie betont – unabhängig von der vorliegenden Studie und mit etwas anderer Interpretationstendenz – auch Thomas Wägenbaur: *Memory and Recollection: The Cognitive and Literary Model*. In: Ders. (Hrsg.): *The Poetics of Memory*. Tübingen 1998, S. 3–22, hier S. 14ff.

mannsthals Bruno-Lektüre, die über das allgemeine Bildungswissen zum Neuplatonismus hinausginge, gesondert nachgegangen werden mußte.⁷⁶ Dennoch läßt sich die animistische Funktion seiner Magie erst erfassen, wenn sie vor diesem Hintergrund betrachtet wird. Wie Elisabeth von Samsonow darlegt, beruht Brunos »Platonismus«⁷⁷ mit seiner »existential-logischen« Opposition zur »logischen« Linie der Gedächtnistheorie⁷⁸ auf einer doppeldeutigen Anschauung des Lebens als einer »Textilie«: Diese besteht zum einen aus der »Fadenreihe eines Gewebes« – so die ursprüngliche Bedeutung von Brunos *ordo*⁷⁹ – und zum anderen aus der Kraft des »verborgenen Samens«, aus dem der Körper die »Schicksalsfäden aussendet«.⁸⁰ Aspekte dieser Webe-Metaphorik, die auf den etymologischen Ursprung des Textbegriffes rekurriert, werden explizit in Fausts Ausgangsmonolog angesprochen: in der *ordo* des Makrokosmos »in der alles sich zum Ganzen webt« (V. 447), und in der schöpferischen Produktivität des Erdgeistes, die »Quellen aller Lebewesen« (V. 456), die »am tausenden Webstuhl der Zeit / [...] der Gottheit einziges Kleid« wirken (V. 508f.). Wie Bruno, so sieht auch Goethe die entsprechende Stelle aus der »Monas« kannte,⁸¹ erst in der Vermittlung beider Aspekte den Weg zu einem Memorigen, das als rationale Bewegung erfahren wird. Im »Faust« kommt dies dadurch zum Ausdruck, daß der eigentliche Verwandlungsakt, die Wiederverwirklichung des authentischen Existenzerlebens in der gefühlten Erinnerung der eigenen Kindheit, erst stattfinden kann, nachdem die rezi-

⁷⁶ Der »Index Nominum« verzeichnet nur einen Eintrag zu Bruno, und zwar »Aufzeichnungen«, allerdings sollte eines seiner frühesten Dramen »Giordano Bruno« sein. Vgl. SW XVIII Dramen 16, S. 9.

⁷⁷ Elisabeth von Samsonow: Das Konzept eines ontologischen Modells auf der Grundlage einer neuen Grammatik: Die Welt als göttlicher Körper in Giordano Bruno. In: M. Samsonow (Hrsg.), *Die Welt als göttlicher Körper* (V. VI (1996), S. 145–152, hier S. 150.

⁷⁸ Elisabeth von Samsonow: Mnemotechnik auf weiblichem Körper. Petrus von Avennas Gedächtniskunst. Wien 1996, S. 5.

⁷⁹ Elisabeth von Samsonow: Zeit bei Giordano Bruno oder die Einverleibung der Welt im Gedächtnis. Wien 1996, S. 3, Anm. 9.

⁸⁰ Giordano Bruno: Über die Monas, die Zahl und die Figur, hrsg. von Elisabeth von Samsonow. Hamburg 1991, S. 19.

⁸¹ Und zwar möglicherweise nicht erst durch seinen späteren Übersetzer, sondern bereits in Frankfurt, wo das Werk in der Städtischen Bibliothek zugänglich war. Vgl. Saenger, a.a.O., S. 40.

Vereinseitigungen der magischen Zeichen überwunden sind. Im Todesentschluß fallen beide zusammen; er vermittelt Faust eine neue Lebensintensität, die an das infantile Gefühl räumlicher Geborgenheit bei gleichzeitiger Offenheit für die himmlischen Sphären anknüpft (vgl. V. 761–784).

Im Verfolgen dieser Verweiskette von »Der Tor und der Tod« über Goethes »Faust« zu Brunos Memoria-Schriften, die wiederum Reminiszenzen an ältere Quellen – nämlich einerseits die antike Mnemonik und andererseits die hermetische Magie – evozieren, haben wir uns anscheinend weit von Hofmannsthals Drama fortbewegt. Doch das Gegenteil ist der Fall. Erst im Rückgang durch die mehrfach aufeinandergeschichteten Textebenen, die hinter dem jeweiligen Phänotext den zugrundeliegenden Genotext aufscheinen lassen, der sich wiederum als Phänotext eines weiter zurückliegenden Genotextes erweist und so fort – erst in diesem Rückgang durch die verschiedenen intertextuellen Transformationsstadien erschließt sich das poetische Rätsel, wie Claudios Selbstverwandlung literarisch beglaubigt wird. Claudios mysteriöser Wiedergeburt im Moment des Sterbens entspricht auf poetischer Ebene eine »Sprachmagie«, die durch indirekte Verweise einen unendlichen Regreß der Evokation von Vorläufertexten in Bewegung setzt, und deren Dynamik den Horizont der Textualität letztlich überschreitet. Worauf diese Bewegung zurückgeht, bleibt also philologisch im Dunkeln. Der Mechanismus der Verweisdynamik aber läßt sich durchaus beschreiben. Zu diesem Zweck sei zunächst noch einmal die Erinnerungsfigur der drei dominanten Referenztexte rekapituliert.

Aller drei Ausgangspunkt ist der geschlossene Gedächtnisraum (Brunos *ordo*, Fausts Makrokosmoszeichen, Claudios Bücherwelt), der als »Gleichnis«, als »Schauspiel«, als »Künstliches [...] hinter dem der Sinn erst nach Lebendgem schweift« (Claudio, S. 284f., Herv. P.M.), zu überwinden ist. Doch das Eingehen in die reine Transzendenz – die »himmlische Heimat« (Bruno), die »Sphären reiner Tätigkeit« (Faust, V. 705), die »verborgene Geisterwelt« (Claudio, S. 297) – vollzieht sich erst im Tod. Was zuvor in dessen Angesicht aber bereits erfahren werden kann, ist die affektive Betroffenheit eines Erinnerns an frühere Existenzweisen. In ihr fallen die Partikularitäten der habituellen Alltagswahrnehmung ab, was anamnetische Prozesse aufsteigen

läßt, die ein Vorgefühl der Einswerdung mit dem Lebensganzen vermitteln. In seiner Todesreflexion erinnert sich Bruno an die Sehnsucht, daß er »heimwärts strebe« und antizipiert darin die Rückkehr zu seinem »Vaterhause«.⁸² Im Moment der Todesberührung das »hohe Leben« der »Götterwonne« (V. 706) vorwegnehmend, erinnert Faust an seine Kindheit, als er »ahnungsvoll des Glanzes Fülle« (V. 773) vernahm. Und in Claudios Todesbegegnung mächtigt sich des Kindersinns / So hohe Ahnung von den Lebenden«, daß er sein »sterbendes Besinnen« dem »Lebenstraum« (S. 297).

Die poetische Technik nun, die dieser Erinnerungsfigur entspricht, ist die Reanimation der Sprache durch die Konfrontation mit dem eigenen Tod. Analog zum ungeheuren Anspielungsreichtum der memoria-Schriften Brunos und zu Fausts Durchstudieren aller wissenschaftlichen wie esoterischen Wissenschaften äußert sich in Claudios »maß / Geträumten Fühlens« (S. 297) die Bereitschaft, diesen Text als Sprache als solchen anzuerkennen und sein Eingedenken zugleich die Chance wahrzunehmen, den zum Zitat erstarrten Gedächtnisstrahl in Schrift zu öffnen. Dies geschieht durch eine Tiefenschichtung des sprachlichen Materials, die es dadurch in Bewegung versetzt, daß auf jeder Ebene die Erinnerung einer ihr zugrundeliegenden Ebene wird. Die sequentielle Oberflächensemantik des dramatischen Textes öffnet sich in die Vertikale und läßt so einen neuen Raum entstehen, der nicht mehr von einer statischen Topik zusammengehalten wird, sondern von der temporalen Dynamik der geistigen Bewegung, die aus den transformatorischen Vollzügen der Lektüre herkommt. Indem sie sich auf jene Tiefenschichtung einläßt, erkennt sie, daß sprachliche Material niemals für sich selbst steht; die zum Bild mortifizierten Schichten wecken Reminiszenzen an immer andere Ebenen und daraus bezieht der Dramentext seine animistische Qualität. Sprachmagie ist also keineswegs aus dem Nichts herbeigezaubert, sondern, wie Karl Pestalozzi in seiner einschlägigen Studie feststellt, der Effekt einer Sprachskepsis,⁸³ die den Eindruck des *déjà entendu*, unweigerlich mit jedem Satz einstellt, zum Ausgangspunkt in

⁸² Vgl. Anm. 65.

⁸³ Er nennt Sprachskepsis und Sprachmagie die »verschwisterten Pole« in *Philosophisches Werk*. A.a.O., S. 126.

eller Transformationen nimmt. In das Überangebot der Rückverweise können Ahnungen dessen einströmen, was von dem an Ort und Stelle Gesagten verfehlt werden muß. Diesen Verwandlungsprozeß beschreibt Hofmannsthal sehr anschaulich in der kurz nach »Der Tor und der Tod« entstandenen Rezension über Alfred Bieses »Philosophie des Metaphorischen«: Er spricht dort von der »unheimlichen Herrschaft, die die von uns erzeugten Metaphern rückwirkend auf unser Denken ausüben, – andererseits der unsäglichen Lust, die wir durch metaphorische Beseelung aus toten Dingen saugen.« Dies bringe »in den gigantischen Raum [der metaphorisch angereicherten Wahrnehmung, P.M.] einen rätselhaft intimen Zauber«. ⁸⁴ Auf ihn zielen die Worte des Todes in Hofmannsthals Jugenddrama: »Was allen, ward auch dir gegeben, / Ein Erdenleben, irdisch es zu leben. / Im Inneren quillt euch allen treu ein Geist, / Der diesem Chaos toter Sachen / Beziehung einzuhauchen heißt« (S. 290). Solcher Art sind die Beziehungen der niemals sich selbst genügenden und in ihren Reminiszenzen rückwirkend das dramatische Geschehen beglaubigenden Sprache bei Hofmannsthal. Er haucht dem abgelebten Sprachkörper seines Stückes neues Leben ein und bringt ihn zum Tanzen, indem er ihm die Melodie seines eigenen Requiems vorspielt. Sein »neuer Totentanz« ist der Totentanz transformatorischer Intertextualität.

Daß explizite Spuren einer Bruno-Lektüre dem Drama nicht anzumerken sind, spricht nicht gegen deren Bedeutung für das Zustandekommen dieser Sprachmagie. Im Gegenteil. Gerade auf der Tatsache, daß die Rückverweise mit jeder Textschicht palimpsestartig latenter werden, beruht die Dynamik der Animation des Gedächtnisraums: Je tiefer die Lektüre in die verborgeneren Subtext-Schichten eindringt, um so freier kann sich die Imagination des Lesers entfalten; mit der Abnahme der expliziten Vorgaben steigert sich der Eigenanteil assoziativen Erinnerens, das auf immer Vorläufigeres rekurriert, letztlich die Ahnung eines präexistenten Sinns. So ist auch Brunos Magisierung des Memoria-Theaters nur eine Zwischenstufe dieser Dynamik, an der sie nicht halt macht, sondern zurückverweist auf Plotin, auf Plato. Gleichwohl ist sie eine notwendige Zwischenstufe, die nicht ausgelassen werden kann. Denn über sie gehen alle Wege der Ge-

⁸⁴ GWRA I, S. 192.

dächtniskritik des 19. Jahrhunderts, die eingangs genannt v
Hegel nahm, wie erwähnt, Giordano Bruno von seiner Funda
kritik an der *ars memoriae* aus, da er »der Kunst eine tiefere inn
deutung gegeben« habe. Auch das Gleichnis über den Weltver
modernen Ästheteten in Kierkegaards »Entweder/Oder« finde
Auflösung in einem Erinnerungsakt, der mit Brunos antizipato
Regression korrespondiert: »Alles, was erlebt ist«, fährt Kierke
Dichter fort,

tauche ich unter in die Taufe des Vergessens zum ewigen Leben d
nerung. Alles Endliche und Zufällige ist vergessen und getilgt. Da
als ein alter grauhaariger Mann in Gedanken und erkläre die B
leiser Stimme, beinahe flüsternd, und mir zur Seite sitzt ein Kind u
mir zu, wiewohl es sich an alles erinnert, ehe denn ich es erzähle.⁸⁵

Für Nietzsche schließlich ist Bruno einer der wenigen, denen d
thesis von Geist und Leben gelang – jene Synthesis, die Hofma
zur Grundlage seines Formbegriffs machen wird. »Die höher
men«, notiert Nietzsche, liegen dort vor, »wo der Künstler
Theil des Menschen ist – z. B. Plato, Goethe, G[iordano] Bruno
Formen gerathen selten.«⁸⁶ In der Tat sind es besonders diese d
als Vorläufer genannt werden müssen, um Hofmannsthals M
antizipatorischen Anamnese verständlich zu machen. Ihre ge
me Intention, die Erinnerung an die Einheit mit der Weltsee
dem Naturganzen,⁸⁷ realisiert sich nicht durch positive Dars
denn das wäre – wie dem in seiner Frühphase bereits mit dem
tonischen Schrifttum vertrauten Hofmannsthal⁸⁸ durchaus bev
– eine »Verfehlung gegen die Wort-magie«: »Die magische He
über das Wort das Bild das Zeichen darf nicht aus der Prä-Exi

⁸⁵ Vgl. oben Anm. 20. Schon Hegel betont, daß »in dem Bilde der Erinnerung
se Zufälligkeiten verlöscht sind« (Werke, a.a.O., Bd. 13, S. 249).

⁸⁶ Friedrich Nietzsche, KSA Bd. 11, S. 159.

⁸⁷ Mit Bezug auf Goethe habe ich dies herausgearbeitet in dem Aufsatz: G
bens-Erinnerungen. In: Hans Werner Ingensiep / Richard Hoppe-Sailer (Hrsg)
Stücke. Zur Kulturgeschichte der Natur. Ostfildern 1996, S. 135–167.

⁸⁸ Vgl. Ortwin Kuhn: Mythos, Neuplatonismus, Mystik: Studien zur Gesta
Alkestisstoffes bei Hugo von Hofmannsthal, T. S. Eliot und Thornton Wilder.
1972.

die Existenz hinübergenommen werden.«⁸⁹ Eben dieser Vorbehalt, der klarstellt, daß die Innewerdung Claudios in der Begegnung mit dem Tod nur eine »ahnende Vorwegnahme«⁹⁰ sein kann, verbindet Hofmannsthal, unabhängig von dezidiertem Lektüreeerfahrung, mit Brunos neuplatonischer Skepsis gegenüber der Darstellbarkeit der göttlichen Substanz. Zu Recht verbindet Werner Metzler die drei Stationen, wenn er feststellt: »Der Schritt [von der Plotinschen Selbstsetzung des Geistes, P.M.] zum Pantheismus eines Giordano Bruno und zum antizipierten Weltbesitz eines Hugo von Hofmannsthal ist nur ein kleiner.«⁹¹ In der Antizipation einer vom Alltagsbewußtsein unverstellten Anamnese sind sie sich verwandt. Und so ist es vielleicht doch ein versteckter Bezug zu Brunos Vers über den Zustand der Freiheit von den Konstrukten der gewöhnlichen Wahrnehmung – »Nie können sie verschleiern meinen Blick«⁹² –, wenn Claudio sagt, er lerne durch den Tod das Leben erstmals »Nicht wie durch einen Schleier« sehen (S. 296f.). Doch gerade in der Vagheit solcher Bezüge, dies sei noch einmal betont, besteht ihre Prägnanz. Die Intensität des Erinnerens steigert sich mit der Ferne des Erinnerungsobjekts. »Das alles sah ich jetzt scharf und springend, weil es verschwunden war«⁹³ – heißt es in der Erzählung »Das Glück am Weg«, die zeitgleich mit »Der Tor und der Tod« entstand.

Sofern also das Frühwerk eine Antwort zu geben vermag auf unsere Ausgangsfrage nach der »Form«, die Hofmannsthal in seiner Schriftumsrede vorschwebte, läßt sich feststellen, daß es sich um die Form eines antizipatorischen Erinnerens handelt, die aus ihrer doppelten Gegenbewegung zum erstarrten, bedeutungslos gewordenen Gedächtnisraum der Schrift und dessen Pendant, der positivistischen Philologie, ihr Profil gewinnt: Quer zu dieser schlechten Alternative wird der lite-

⁸⁹ GW RA III, S. 601.

⁹⁰ Ebd., S. 609.

⁹¹ Werner Metzler: *Ursprung und Krise von Hofmannsthals Mystik*. München 1956, S. 58. Die Feststellung spielt an auf eine Notiz in »Ad me ipsum«, die mit der zuvor zitierten in Verbindung steht: »Zustand dieser Jugend [!] antizipierter Weltbesitz« (a.a.O., S. 609).

⁹² *De la causa*, a.a.O., S. 23.

⁹³ GW E, S. 33.

rarische Kanon bei Hofmannsthal durch intertextuelle Rückv und Reminiszenzen, Anspielungen und Andeutungen in ein sches Kräftefeld verwandelt, in dem das Vergangene zu neuem kommt – als Erinnerung nicht bloß an einen bestimmten Wi stand, sondern einen darin erst zu suchenden, erst noch zu erfindenden Gehalt. Dieses poetische Verfahren korrespondiert mit der »höheren Form«, die Nietzsche an Plato, Goethe und Bruno Bauernfeind nahm. Und zu ihr liefert die Schriftumsrede mit ihrer Gegenüberstellung der beiden in Renaissance und Reformation wurzelnden Pathien des neunzehnten Jahrhunderts und der Forderung einer Synthese von Geist und Leben den theoretisch-politischen Gehalt nach, wie umgekehrt die Form des Frühwerks dem späteren Postulat Gehalt und Geltung verleiht. Vor diesem Hintergrund kann jener einleitend zitierte Typ der Hofmannsthal-Kritik nicht nur zeugen, der den Dichter vor dem Essayisten retten zu müssen. Die »idealtypische Antithese« der Schriftumsrede und ihre poetische Vorform gehören aufs engste zusammen. Gerade weil Hofmannsthal sich auch poetisch die Antithese von absoluter Künstlichkeit und ihrer Unmittelbarkeit vorgibt, um sie in den intertextuellen Zwischenräumen eines antizipatorischen Erinnerns aufzulösen, demonstriert er, daß die von seiner nachgelieferten poetologischen Reflexion gewonnene Synthese nicht ein verirrter »Vereinigungswahn« ist, wie C. R. Kaiser meint. Geirrt hatte sich der späte Hofmannsthal freilich in, daß er die »ahnende Vorwegnahme« jenes Erinnerns von Hofmannsthal »eine Haltung der ganzen Epoche«⁹⁴ nannte. Doch gerade weil er sich über seine Epoche getäuscht hatte, die ihr Antizipationsvermögen nicht aus Erinnerungen der Vergangenheit speiste, sondern aus der musealen Stillstellung einerseits und ebenso geschichtsvergessenen Aktivismus andererseits, bleibt die Konstruktion der Schriftumsrede gültig. Ihre Idee vom »geistigen Raum der Nation« steht quer zur faschistischen Propaganda, denn sie ist explizit »übernational«, topographisch bestimmt. Eine Notiz aus dem folgenden Jahr hat abermals hervor:

⁹⁴ GW RA III, S. 609.

⁹⁵ Ebd., S. 632.

die Nation als Geist = die Sprache. Ihr letztes Ziel: das Hervorbringen des Schönen – das ist des Maßhaften, Geordneten. [/] Das Dichterische ist immer und jedem Gegenstand gegenüber ein Durchstoßen (mit den Mitteln der Sprache) zum letzten Lebendigen – zu dem worin die Gesetze des Kosmos rein erkennbar sind: zum »Unterbewußtsein der Dinge«. [/] Vermöge der Schönheit ist das Dichterische das Repositorische des Qualitätssinnes und der ausgleichende Faktor: zwischen Religion und Welt, zwischen Tradition und Leben.⁹⁶

Diese Sätze stehen in genauer Opposition zum zwanghaften, pathologischen Topographieverständnis eines Josef Nadler samt dessen »Geschlecht eines strudelnden Chaos«. Die Formen, die der »synthesesuchende Geist« bei Hofmannsthal »erringt«, sind, konträr dazu, »ins Chaos projizierte Punkte, deren Verbindungen den Grundriß jenes Geistraums ergäben«.⁹⁷ Dieser hat mit »Vereinigungswahn« nichts zu tun; er verdankt seine ausgleichende Funktion vielmehr, wie gezeigt wurde, einer intertextuellen Bewegung, die im Erinnerungsprozeß stets zwischen den Fixierungen der beiden topopathischen Extreme hindurchführt und damit für das Eingedenken des Vergangenen offen bleibt. Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Diskussionen um die Ambivalenzen von »Gedächtnistheatern«, die als mortifizierende Routineveranstaltungen⁹⁸ oder im Gegenteil als Versuche der performativen Reanimierung von totem Speicherwissen verstanden werden können,⁹⁹ verdient jedenfalls die literarische Erinnerungstechnik Hofmannsthal's eine differenziertere Auseinandersetzung.

⁹⁶ Ebd., S. 592.

⁹⁷ Ebd., S. 40.

⁹⁸ Michal Y. Bodemann: *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung.* Hamburg 1996.

⁹⁹ Vgl. Verf.: *Computer als Gedächtnistheater.* In: Götz-Lothar Darsow (Hrsg.): *Metamorphosen. Gedächtnismedien im Computerzeitalter.* Stuttgart-Bad Cannstatt 1999, S. 81–99.

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 Hofmannsthal¹

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

Hermann Schmitz²

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.³

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).

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

² 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.

³ 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.

Hofmannsthals Phänomenologie der natürlichen Gegebenheiten 233

auf den ersten Blick seltsam überprägnante Beobachtung genau betrachten.

Hofmannsthal stellt an jenem Sonntagvormittag im Oktober, daß momentan eine bestimmte »Stimmung« in der Luft liegt, die ist also Trägerin einer Gemütslage. Diese Gemütslage vermag dem Gesamtgemisch der Luft gleichsam herauszuschmecken, offenbar eine unverwechselbare Charakteristik aufweist. Hofmannsthal entwirft für Schnitzler ad hoc eine anschauliche Situation, in der er die Bedingungen angibt, unter denen die fragliche Stimmung, wenn sie zusagen in unverdünnter Form – ein konkretes Subjekt ergreift. Der Ehemann hatte drei Jahre nach der Heirat den Eindruck, die Bedürfnisse und Wünsche seiner Gattin einschätzen und ihre Handlungen vorhersehend 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 scheint ihm plötzlich als seltsam fremd.⁴ Dieses Erlebnis löst in Hofmannsthal eine Stimmung aus, die offenbar so charakteristisch ist, daß sie für Hofmannsthal einen eigenen Typus bildet: eine Stimmung, die er alles vormals Vertraute und Selbstverständliche mit neuen Augen betrachtet, so daß er seltsame Details wahrnimmt, die ihm zuvor unmerklich gegangen waren. Die ganze Umwelt ist von einer Aura der Fremdheit überzogen.⁵

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

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

⁵ Für Hofmannsthal ist der Begriff der »Stimmung« durch ein eigentümliches Verhältnis zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen gekennzeichnet. In einer Äußerung vom 7. April 1891, die er später nochmals für den »Tod des Tizian« (abschrieben N4), heißt es: »Stimmung ist die Gesamtheit der augenblicklichen Vorstellungen und des relativen Bewußtsein der Welt: je nach der Stimmung denken wir über das geringste höchste anders, es giebt überhaupt keinen Vorstellungsinhalt der nicht durch die Stimmung beeinflusst, vergrößert, verwischt, verzerrt, verklärt, begehrenswert, gleichgültig, hehend, lind, dunkel, licht, rauh [unsichere Lesung, K.H.], glatt, etc. etc. gemalt wird.« (III Dramen 1, 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«,⁶ er kann sich ihrer Stimmung bestenfalls durch Verreisen, also durch Luft*veränderung*, 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.⁷

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«:

⁶ 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.

⁷ 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 Bühnenerwerke. 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 d
deren. Sind nicht die Gefühle, die Halbgefühle, alle die geheimst
tiefsten Zustände unseres Inneren in der seltsamsten Weise mit
Landschaft verflochten, mit einer Jahreszeit, mit einer Beschaffen
Luft, mit einem Hauch?⁸

Neben der »Beschaffenheit der Luft«, von der bereits in Schu
Tagebucheintrag die Rede war, werden hier noch zwei weitere
liche Gegebenheiten genannt, die für die Befindlichkeit von L
tung sind: die spezifische Gestalt einer Landschaft und die
herrschende Jahreszeit. Alle drei sind, wie es im Text heißt, »
des Anderen«, ja sie sind »nichts als die Träger des Anderen«. S
also offenbar die materiale Seite von »Gefühlen«, »Halbgefühle
den »geheimsten und tiefsten Zuständen unseres Inneren«. Man
te demnach meinen, daß Jahreszeit, Landschaft und die Beschaff
der Luft einerseits und die Welt der Gefühle andererseits mitein
einen zeichenhaften Zusammenhang bilden, daß die natürliche
gebenheiten auf die Gefühle verweisen, die sie selbst nicht sind.
stehen die natürlichen Gegebenheiten zu den Gefühlen und in
Zuständen nicht in dem Verhältnis eines Bezeichnenden zu eine
zeichneten, und zwar deshalb nicht, weil das Verhältnis des eine
anderen nicht einer Konvention unterliegt, die sich nach Belieb
dern ließe. Vielmehr sind die Gefühle und inneren Zustände »
seltsamsten Weise« unauflöslich mit den natürlichen Gegeben
»verflochten«. Die Umwelt verweist nicht auf die Gefühle, sie r
inneren Zustände auch nicht nur hervor, sondern sie ist urges
lich an deren Entstehung beteiligt und zwar an der Entstehun
Gefühle: »alle die geheimsten und tiefsten Zustände unseres In
[sind] in der seltsamsten Weise mit einer Landschaft verflochte
einer Jahreszeit, mit einer Beschaffenheit der Luft«. Alle Gefühl
denen wir ergriffen werden, sind in einem gewissen Sinn dur
natürlichen Gegebenheiten vorstrukturiert. Die primäre Erf

⁸ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 76. Vgl. zum folgenden Ka
Bohrers Auseinandersetzung mit dem »Gespräch über Gedichte« (in: Ders.: Das
Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt a. M. 1994, S. 70ff.).

der natürlichen Umgebung ist somit die Bedingung der Möglichkeit unseres Spürens.⁹

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.¹⁰ 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.«¹¹ 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-

⁹ Hier zeigt sich eine Gemeinsamkeit und eine Differenz zur zeitgleich entstehenden Psychoanalyse: Auch bei Freud wird der Gemütshaushalt des Menschen von der urgeschichtlichen 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.

¹⁰ Vgl. jene bekannte Stelle in einem Brief Hofmannsthals an Edgar Karg von Bebenburg vom 6. September 1892 aus Lélax: »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).

¹¹ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 76.

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

Im »Gespräch über Gedichte« nennt Hofmannsthal – wie ges drei Parameter der natürlichen Umgebung, die in der Lage sind 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 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 Hofmannsthal – die Deutung – die Rahmenbedingungen für die künstlerische Produktion.

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.¹² Diese Charakteristik hängt von der Morphologie des Untergrunds und der Art der Vegetation ab.¹³ 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.

¹² Hofmannsthals theoretische Äußerungen zum Begriff der Landschaft bleiben ebenso unberücksichtigt wie seine Auseinandersetzung mit dem Gebiet der »physischen 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. Freunde und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen. Würzburg 1991, S. 11–25) sowie die Tatsache, daß er Texte von Alexander von Humboldt und Carl Ritter in das »Lesebuch« aufnahm.

¹³ Die umgangssprachliche Verwendung des Begriffs präsupponiert, daß »Landschaft« das Ergebnis »natürlicher« Formung ist. Entsprechend sind Häuser, Straßen u.ä. Formen, die sich bestenfalls gut in eine Landschaft einfügen. In diesem Sinn verwendet Hofmannsthal den Begriff. So schreibt er am 27. April 1921 an seine Frau aus Rom: »mit einer tramway hinaus in die Landschaft« (DLA Marbach a.N.). Von dieser Formulierung unberührt bleiben philosophische Überlegungen, die den Konstruktionscharakter der 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 Ferleitental (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!¹⁴

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.¹⁵ 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.¹⁶

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

¹⁵ 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).

¹⁶ DLA Marbach a.N.

Und Jakob Wassermann berichtet 1929 über die gemeinsame Ausseerland:

[...] was man als Aussicht bezeichnet, hatte ihm [Hofmannsthal, K] was anderes bedeutet als grimassenhafte Verzerrung eines lieblichen. Wir lachten oft, wenn er, auf einem Gipfel angekommen, sich mürrisch mit dem Rücken gegen die Ferne setzte und den Lodenfröstelnd zuzog. Das Tal in der Tiefe sah er in rohe Fragmente zerfallene Fels- und Schneeriesen rings im weiten Bogen waren ihm zu heftig, sie brüllten ihn an [...]. Für ihn waren die Wege über Wiesen, an Flüssen und Fluß entlang, die oft gegangenen, daher vertrauten Wege [...] waren die Stunden, wo Innen und Außen im Einklang waren [...].¹⁷

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

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

¹⁸ Das enorme Selbstbewußtsein, das ein Subjekt aufbringen muß, wenn es das Erlebnis des Erhabenen befähigt sein soll, zeigt sich plastisch in Goethes Beschreibung des Blicks vom Straßburger Münster nach der Ankunft in der Stadt im Jahr 1770. Im ersten Buch von »Dichtung und Wahrheit« heißt es: »Ein solcher frischer Anblick in der Landschaft, in welchem wir uns eine Zeit lang aufhalten sollen, hat noch das Eigene, das man nehmen 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 die Landschaft als unübersichtlich, es nimmt das »unendliche Land« (ebd., S. 408) als »belebte Fläche« (ebd., S. 390) wahr. Doch ist es nicht erschreckt und eingeschüchtert. Gegenteil: Mit dem Gestus eines Feldherrn antizipiert es die Spuren, die es in der Landschaft, die noch als »unbeschriebene Tafel« erscheint, hinterlassen wird und resümierend ein unbefriedigtes Bedürfnis fordert im Stillen dasjenige, was kommen soll und mag.«

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 Weinberg, liebliche Berge, Kapelle, Burg, große friedlich segelnde Frühherbstwolken, – habt Ihr das?¹⁹

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.

¹⁹ 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, ausdehnen im Raum und in der Zeit, und deren Anblick abzuwünschen ein Sinn lebendig wird, der über alle Sinne ist.²⁰

Die ›Landschaften der Seele‹, die sich zu gewissen Zeiten im Selbst auf tun, sind in ihrem Detailreichtum nur mit dem Anblick des Sternenhimmels vergleichbar, also jenem schlechthin Großen, innerhalb der sichtbaren Welt nicht seinesgleichen hat. Und das 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 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 Nachtraum sowie in den Phantasien des Halbschlafs, die für Hofmannsthal so wichtig sind.²¹ Ein Beispiel ist die Traumerzählung am Ende von »Die Wege und die Begegnungen« (1907). Dort befindet sich das wahrnehmende Subjekt während einer stürmischen Nacht »auf dem weiten Abhang eines großen Berges«:

Aber es war mehr als der Abhang eines Berges, es war eine unendliche Landschaft, es war – dies konnte ich nicht sehen, sondern ich wußte – der terrassenförmige Rand eines gigantischen Hochlandes, es war ...

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

²⁰ SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 86 (»Das Gespräch über die Dichtung«).

²¹ Vgl. Harry Graf Kesslers Tagebucheintrag vom 5. Mai 1908 über ein Gespräch mit Hofmannsthal: »Eine der beglückendsten Erfahrungen sei für ihn [Hofmannsthal] gewesen, wenn sich ihm im Halbschlaf Bild an Bild, Wort an Wort reihten mit einer außerordentlichen 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 der Fall könne.« Die »wunderbarsten Momente« seines Lebens seien für ihn »diese des halb wachen, halb träumenden Phantasie« (Werner Volke: Unter dem Sternenhimmel Hofmannsthal. Berlin – Griechenland – Venedig. Aus Harry Graf Kesslers Tagebüchern und aus Briefen Kesslers und Hofmannsthals. In: HB 35/36 [1987], S. 50–104, h. 104). Vgl. auch die Aufzeichnung »Inneres Sehen« (GW RA III, S. 546).

²² GW E, S. 162.

Traum umgab. Die »ungeheure Landschaft« war gleich einer gewaltigen Treppe in sich gestuft²³ 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.²⁴ 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.²⁵ Der Gegensatz dieses berausenden Szenariums, das mit einem »unbeschreibliche[n] Glücksgefühl über die Weite der Welt«²⁶ einhergeht, zur gemäßigten Voralpenlandschaft des Ausseerlandes, 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.²⁷ Hier ist das Erlebnis räumlicher Weite durch Kontrastierung noch gesteigert, da ein enger Raum plötzlich geöffnet wird. Die Rede ist vom Romanfragment »Andreas« und

²³ 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.

²⁴ 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)

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

²⁶ GW E, S. 162.

²⁷ 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 nasserhof abfährt. Drei Tage hat er auf dem Hof verbracht, dem einem schmalen Hochtal gelegen ist. Die Enge der räumlichen Verhältnisse empfindet er zunächst als intim, die selbstverständliche Nähe, die ihm die Bauernfamilie entgegenbringt, macht ihn zu einem kleinen Paradies. Nach den verheerenden Geschehnissen der ersten Nacht jedoch, die das Vertrauen und die Sicherheit des Umgangs zerstören und Andreas zudem seines Pferds berauben (damit der Möglichkeit, sofort abzureisen), verwandelt sich die Intimität in Beklemmung. Fortan ist Andreas (bzw. »Andres«, wie in der Handschrift manchmal genannt wird) »wie einem Gefangenen zumute. Mit dem Empfinden innerer Spannung (»Andres fürchten Engerwerden um die Brust«)²⁹ 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 dem 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 Manns riß ihn aus sich, der mit der Peitsche nach oben zeigte, wo in der reinen Abendluft ein Adler kreiste. Nun wurde Andres erst gewahr, vor seinen Augen lag. Die Straße hatte sich aus dem Bergthal heraus gewunden und jäh nach links hingewandt: hier war ein mächtiges Gebirge gethan, tief unten wand sich ein Fluß, kein Bach mehr, dahin, aber, jenseits, der mächtigste Stock des Gebirges, hinter dem, noch höher oben, die Sonne unterging. Ungeheuere Schatten fielen in das Tal hinab, ganze Wälder in schwärzlichem Blau starrten an dem zerklüfteten Fuß des Berges, verdunkelte Wasserfälle schossen in den Schluchten nieder, oben war alles frei, kahl, kühn emporsteigend, jäh abwärts den Felswände, zuoberst der beschneite Gipfel, unsagbar leuchtend rein.³⁰

Das gesamte Repertoire heroischer Landschaftsdarstellung wird hier bemüht, um den Raum nach allen Seiten zu dehnen.³¹ Ein gar

²⁸ SW XXX Roman, S. 68. Die Anmutung des Finazzertals schwankt also zwischen dem realen Ferleintental je nach Disposition zwischen »bezaubernde[r] Bergeinsamkeit« und »grünangestrichene[m] Gefängnis« (s.o., S. 239).

²⁹ Ebd., S. 74.

³⁰ Ebd., S. 75f.

³¹ Typusbildend für diese Passage, in der der Bewegung des wahrnehmenden Helden durch eine enge Landschaft gefolgt wird, bis diese sich endlich zum Bergpanorama öffnet, ist Schillers Hymnus »Der Spaziergang«, den Hofmannsthal erstmals (verdeckt)

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.³²

Andreas interpretiert den Außenraum kurzerhand als Innenraum, als »Landschaft der Seele« und nimmt ihm so den Schrecken. Die Wucht, die von der Größe des Gebirgspanoramas 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 Schauern hinab, / Aber zwischen der ewigen Höh' und der ewigen Tiefe / Trägt ein geländerter Steig sicher den Wandrer dahin.« (Friedrich Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Frankfurter Ausgabe. Bd. 1: 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 Luft-raum / 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).

³² 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 im Inneren, über dessen Inventar er nun frei verfügen kann. Die Landschaft stellt im folgenden das Ausdrucksmaterial für die träumerische Phantasie: Andreas übernimmt die Perspektive des Vogels, der hoch über allem in der Abendluft seine Kreise zieht und die Beute späht, d.h. er blickt von oben auf das Gelände und kontrolliert alles, was sich dort zuträgt.³³ Schließlich stellt er noch Roman Szenerie hinein, die Tochter der Familie Finazzer, die für ihn unerreichbar ist und über die er nun totale Verfügungsgewalt hat. Angesichts solcher Machtfülle endet das Kapitel mit den Worten: »Die unsagbare Sicherheit fiel ihn an: es war der glücklichste Augenblick seines Lebens.«³⁵

³³ Das bei Hofmannsthal so häufig begegnende Motiv des Vogels, der im 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: »Sie blickte sie [die Schlange, K.H.] hoch in den Lüften, mit purpurroten Federn, deren Brust die letztern Strahlen der Sonne auffing. Sie schüttelte sich für Freuden das gute Zeichen [...]«. (FA [wie Anm. 6], I. Abt., Bd. 9, 1992, S. 1102f. – Vgl. Hofmannsthal SW XXVIII Erzählungen 1, S. 113 und SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 84f.) Die Übernahme der Perspektive des Vogels bezieht Hofmannsthal auf 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 que 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, Poèmes en prose, Les Paradis artificiels. Nouvelle édition. Paris [1899], S. 185. – Vgl. complètes de Charles Baudelaire IV.] – In Hofmannsthal-Bibliothek im Freien Institut für Hochstift). Vgl. bei Hofmannsthal z.B. SW XXVIII Erzählungen 1, S. 67.

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

³⁵ Ebd. – Die Resituierung einer solchen Epiphanie in den lebenspragmatischen Zusammenhang, dem sie entstammt, nimmt dem Erlebnis die Aura – zumindest in Bezug auf Andreas: Dessen Epiphanie erscheint so als kompensatorische Reinszenierung der Omnipotenz angesichts einer vollständigen Überforderung durch die konkrete Situation. (Im Zusammenhang ganz ähnlicher Erfahrungen, die Sigismund in »Das Traum« macht, spricht Hofmannsthal vom »Stadium der Megalomanie«, SW XXVIII Erzählungen 1, S. 234.) Es kann an dieser Stelle weder von »blitzartige[r] Selbsterkenntnis« (Hofmann: Symbolismus. München 1987, S. 211) die Rede sein, noch von der »Anfang an der das aktive und selbstbewußte Leben endlich beginnt« (Waltraud Wiethöfer: Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonographische Studien zum Prosawerk. Tübingen 1990, S. 164). Vgl. weiterführend Dirk Niefanger:

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)³⁶ 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.

³⁶ 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 einathmend
die Seele unendlich weitend, unendlich traulich
die Welt entwirft der Seele und wird wieder in sie zurückgenommen

Nach Hofmannsthal entwirft Goethe im »Wilhelm Meister« nicht 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 Hofmannsthal'scher Formulierung an die Stelle des Brustkorbs tritt. Je größer nun das durch die Lektüre des Textes evozierte Bild wird, desto mehr beansprucht es in der Seele, bis sie schließlich – ebenso wie das Bild – »unendlich« groß ist. Ist dieser Endpunkt der Weitung erreicht, so setzt die entgegengesetzte Bewegung ein, das Bild der Welt verengert sich wieder und damit auch das Volumen der Seele, bis diese endlich einen winzigen, »unendlich« intimen vertrauten Raum bildet.³⁸

³⁷ Houghton Library, Harvard University, H VB 18.12a.

³⁸ Die Vorstellung der die Welt atmenden Seele ist Hofmannsthal's eigenwillige Deutung einer Formulierung in Goethes »Farbenlehre«. Dort heißt es: »Das Geeinte ist zweifach, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Synthese, die Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in dem sie leben, weben und sind.« (Didaktischer Teil § 739, FA [wie Anm. 6], I. Abt., Bd. 23, S. 239. Besonders deutlich kommt die Quelle in einem Brief an Otokar Fischer vom März 1918 zum Vorschein, in dem Hofmannsthal mit der Formulierung »Leben – Orient – Occident, Ausatmen und Einatmen« zugleich Goethes Anspielung auf Paulus' Areopag-Rede in der Apostelgeschichte übernimmt: HB 4 [1970], S. 273). Die Formulierung, die Hofmannsthal der Formulierung Goethes gibt, zeigt die Distanz zwischen den Dichtern: Hofmannsthal interpretiert »das Ein- und Ausatmen der Welt« ganz selbstständig 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 1917): »Der Zeitgeist im schönen Sinn ist ein Einathmen einer ganz frischen Luft – in we-

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 Modus chischer Orte *veranschaulicht* wird. Für Hofmannsthal sind die C tatsächlich räumliche Gegebenheiten und werden leiblich g wenn sie vom Subjekt Besitz ergreifen.³⁹ In seinem literarischen wie auch in seinen Aufzeichnungen und Briefen finden sich an Stellen präzise Beschreibungen leiblicher Erfahrungen, die die lichkeit der Gefühle entfalten und damit den geistesgeschicht bedeu­tsamen anthropologischen Dualismus unterlaufen, de Menschen in einen ausgedehnten Körper und einen unausged Geist (dem die Seele zugeschlagen wird) zerlegt.⁴⁰ Für Hofmar ist alle Erfahrung an den Ort des Leibes rückgebunden, die Zu des Subjekts wurzeln samt und sonders im leiblichen Spüren etwa nur die ekstatischen, wie zumeist angenommen wird.⁴¹ E spiel ist das Gedicht »Der Prophet« (1891), in dem systematis Atmosphäre der Beklemmung entfaltet wird:

³⁹ Dieser Gedanke findet sich auch bei Hermann Schmitz, vgl. ders.: Räumliche Grundzug der Gefühle. In: System der Philosophie. Bd. 3/2: Der Gefühlsraum. Bonn S. 185ff. Schmitz' Konzeption eines »Gefühlsraums«, in dem sich die Gefühle als le greifende Atmosphären ausdehnen, ist immer wieder kritisiert worden (vgl. ne Jens Soentgen: Die verdeckte Wirklichkeit. Einführung in die Neue Phänomenologie Hermann Schmitz. Bonn 1998, S. 104ff.). Die hier vorgetragenen Überlegungen h der Plausibilität dieser Konzeption fest und können sich hierbei m. E. auf Hofm stützen.

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

⁴¹ Als Beleg dieser These wird gerne auf Lord Chandos verwiesen, der zuwe grund ganz unscheinbarer Ereignisse »von den Wurzeln der Haare bis ins Mark sen« durchschauert wird (SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, S. 52). Ü wird hierbei, daß das leibliche Spüren auch an den qualenden Phasen der »Schw »Dumpfheit« (ebd.) beteiligt ist. Als Lord Chandos seine Tochter wegen einer Lü will, versagen ihm die Worte und zugleich verspürt er einen »heftigen Druck auf d (ebd., S. 49). Vgl. weiterführend Bettina Rutsch: Leiblichkeit der Sprache – Sprac des Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei Hugo von Hofmannsthal. Frankfurt a.M. 60–89.

250 Konrad Heumann

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.⁴²

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 Parfum 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 Gespinst 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

⁴² 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 Zusammenhänge
nen Zusammenhang, der einen konkreten leiblichen Vorgang
ziert. Auf diese Weise verschiebt sich die Bedeutung des Begriffs
nauer gesagt die Konzeption psychosomatischer Vorgänge, die
inhärent ist: Nun gibt es nicht mehr Augen, die ein befremdetes
Ambiente sehen, Ohren, die das Zufallen des Tores vernemen
gen, die sich mit schlechter Luft füllen sowie eine von der Außen-
abgeschnittene, ortlose Seele, die sich all diese Sinnesdaten vor
läßt, prüft und sich dann beunruhigt. Der Weg ist kürzer: Die Seele
atmet die Atmosphäre als eine Gesamtgestalt nur ansatzweise zu
renzender Faktoren ein und wird von ihr affektiv ergriffen. Sie ist
also nicht eine abgeschlossene, geistige Innenwelt und als solche
einer privaten Subjektivität, sondern steht mit der Außenwelt in
beständigen Austausch. Wenn ihr Atmen durch äußere Gegeben-
ten behindert wird, droht sie zu ersticken. Damit verliert die Seele
bindende und zentrierende, d.h. ihre integrative Kraft;⁴³ sie zerfällt
unter dem Druck der bedrohlichen Phänomene in einzelne Elemen-
tionen. Die zentripetale Zudringlichkeit der Außenwelt zeitigt
zentrifugale Wirkung: »Und alles flüchtet, hilflos, ohne Halt«, heißt
im letzten Vers derselben Strophe. Was aber die Ursache dieser Zer-
setzung ist, bleibt unklar.

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

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

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

Das Gedicht läßt ahnen, wie elementar Hofmannsthal das freie Durchatmen als Bedingung von Autonomie empfunden haben muß.⁴⁵ 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 Luft⁴⁶

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.⁴⁷ 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

⁴⁴ 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).

⁴⁵ 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).

⁴⁶ SW I Gedichte 1, S. 52.

⁴⁷ 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 M und damit die Vision allumfassender Macht aus.⁴⁸

Es ließen sich weitere Belege beibringen, um die enorme Bedeutung zu dokumentieren, die der Luft in Hofmannsthals Werk zukommt. Kann. Erinnert sei an den Malteserritter Sacramozo im »Andromeda« dem neben zahlreichen Idiosynkrasien eine »[u]nsagbare Abhängigkeit von der Luftbeschaffenheit«⁴⁹ zugeschrieben wird. Diese Charakterisierung trifft auch auf Hofmannsthal selbst zu, der sich allerdings um 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 1. Juli 1924 schreibt er an seine Frau aus der Schweiz:

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

Hofmannsthal hat sich in den Höhenkurort Lenzerheide zurückgezogen, in der Hoffnung, dort nach einer langen Phase der Stockung bestenbedingungen vorzufinden, unter denen er seine beiseite gelegenen literarischen Pläne weiterzuführen vermag.⁵¹ Er befindet sich in einer Art Vorbereitungsphase, in der er immerhin schon wieder die angefangenen Arbeiten durchsieht.⁵² Weitere Fortschritte er-

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

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

⁵⁰ DLA Marbach a.N.

⁵¹ »Andreas«, »Der Turm«, »Xenodoxus« und »Jemand«.

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

sich einzig von der Beschaffenheit der Luft am Ort, deshalb muß er auch nicht »viel hinausgehen, 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 Hofmannsthal's 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).⁵³

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«⁵⁴ 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 [...].«⁵⁵ 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

⁵³ 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.

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

⁵⁵ DLA Marbach a.N.

Kraft und Souveränität.⁵⁶ Er muß nur abwarten, irgendwann w
künstlerische Produktion selbsttätig einsetzen, wie er es in d
gangenheit gerade in Bad Fusch immer wieder erlebt hat. So s
er am 4. August 1904 an Christiane Gräfin Thun-Salm:

Ich hatte dann eine schlechte Zeit, vielleicht physisch, und dann w
einem Nest, Fusch, das 1200 Meter hoch ist und unglaublich gute I
eine Zeit solcher Gehobenheit, dass die tragischen Vorgänge wie
che aus allen Klüften vorsprangen, wie grosse prachtvolle Wolker
heraufgeschwommen kamen [...].⁵⁷

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

Um die Kontingenz der Luftverhältnisse zumindest sprachlich
trollieren zu können, bemüht sich Hofmannsthal von frühester
an um ein Vokabular der Beschreibung atmosphärischer V
rungen. Vor allem im Briefwechsel mit seinen Eltern und seine
werden die vielfältigen Wirkungen der Wetterlage auf die Gem

⁵⁶ »Starke« Luft und damit Inspiration sind für Hofmannsthal generell in gr
he zu finden. In einem Brief an Richard Strauss aus der Entstehungszeit der »Jose
de« weist Hofmannsthal den Komponisten an, er solle die Melodie für die Figur d
»in der reinsten Region« seines Gehirns suchen, »dort, wo Aufschwung, reine, k
scherluft, Höhe, unbedingte scharfe geistige Freiheit zu finden ist«. Und weiter:
sephs, K.H.] Gottsuchen, in wilden Schwüngen nach Aufwärts, ist nichts ander
wildes Springen nach der hochhängenden Frucht der Inspiration. Auf Bergeshöhe
rer funkelnder Einsamkeit ist er gewohnt, sich durch ein Noch-höher! Noch-höher
einsamen reinen Orgie emporzuwerfen und aus einer unerreichbaren Klarheit ob
einen Fetzen des Himmels herabzureißen, in sich hineinzureißen, – diesen flüchtig
sten Zustand, diese Trance nennt er Gott [...]« (Brief vom 13. September 1912, BV
[1978], S. 199).

⁵⁷ BW Thun-Salm, S. 113.

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

⁵⁹ Rückblickend an Carl J. Burckhardt am 24. August 1924 (BW Burckhardt,

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‹, ›Scirocco‹ und ›Bora‹, angenehm hingegen ist ein ›rauhher Passhöhenwind‹,⁶⁰ 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 wohlthuender Wärme, findet Hofmannsthal im Sommer im Hochgebirge und in den Übergangszeiten in Venedig vor.⁶¹

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 ungerufen fortgesetzt sommerlich und es giebt nichts angenehmeres als nach der Arbeit mit dem Dampfschiff oder der Gondel etwas in dieser wunderbar glänzenden Wasserluft herumzuschwimmen.⁶²

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

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

⁶¹ 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.)

⁶² Abschrift DLA Marbach a.N.

⁶³ ›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 der Körper kühl und sanft umschmeichelt. Zugleich strömt die ›Wasserluft‹ in den Körper ein, man atmet bzw. trinkt sie. Wenn Hofmannsthal getaner Arbeit ein Dampfschiff oder eine Gondel besteigt und im Netz der Kanäle umherfährt, hat er den Eindruck, in der ›Wasserluft herumzuschwimmen«. In dieser Formulierung ist die Wasserfläche 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.⁶⁴ Befreit von der Last der Arbeit und erleichtert der Schwere und Enge des Leibes, erlebt Hofmannsthal einen befreienden Zustand, in dem innere Dumpfheit und Anspannung suspendiert sind wie die Versagensangst und die Schuldgefühle, die ihn sonst so häufig quälen.

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

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

⁶⁴ Baden und Schwimmen werden erst um die Jahrhundertwende allgemein. Die enorme Bedeutung für die Erfahrung des Leibes lässt sich an Hofmannsthal nach historisch studieren, schon die Titel des geplanten Prosagedichts »Badeglück« (SW XXX Prosagedichten 2, S. 397) und der Aufzeichnung »Behagen im Bad« (GW RA III, S. 397) hierüber Aufschluß. Vgl. ferner den Beginn des »Kleinen Welttheaters« (SW III Dichtungen, S. 133) sowie die Aufzeichnung GW RA III, S. 406.

⁶⁵ 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.⁶⁶

Wieder zeigt die Luft Venedigs sinnliche Qualitäten: Sie ist kühl, sie bewegt sich und sie glitzert. Aufgrund der eigentümlichen Luftbeschaffenheit »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 Umständen« muß er sich nicht erst lange an den neuen Ort gewöhnen und die Wartezeit mit Abschreiben überbrücken. Er kann direkt am Manuskript des »Geretteten Venedig« weiterarbeiten, das er zwei Wochen zuvor in Rom mit großer Energie begonnen hat. Das Fließen der Farben und Konturen induziert das Fließen der Formulierungen im Schreibstrom.⁶⁷

III Die Lichtverhältnisse

Im ersten Abschnitt wurde eine Passage aus Hofmannsthals »Andreas« zitiert, an der sich ablesen ließ, in welchem Maß die Morphologie einer konkreten Landschaft zuweilen in die Befindlichkeit des Subjekts einzugreifen vermag. Das leuchtende Gebirgs Panorama, das sich schlagartig vor Andreas eröffnet, ist offenbar mehr als eine anthropomorphisierende Verlängerung des geschichtlichen Subjekts in die natürliche Umwelt hinein: Weder projiziert Andreas seine eigene Befindlichkeit in die Umgebung, des Sinnes, daß er vor sich zu haben glaubt, was sich doch eigentlich in seinem Inneren zuträgt, noch ist die Beschreibung 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

⁶⁶ B II, S. 97.

⁶⁷ 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.⁶⁸ Das vom Abendlicht erleuchtete Panorama ist vielmehr eine eigensinnige Ausdrucksgestalt, in die der Leser unverhofft hineingerät, die er als kontingent erfährt und die er durch das Gefühl, daß er nach Tagen der Anspannung und Verstörtheit in einen Zustand höchster Euphorie gelangt.⁶⁹

Bevor Andreas diesen Augenblick des lustvollen Aufgehens in die Weite zu erleben vermag, ist er gezwungen, zwei Tage im Erzgebirgertal zuzubringen und auf seine Abfahrt zu warten. Am dritten Tag irrt er, gequält von Selbstanklagen, rastlos umher. Seine Zweifelung wird durch das triste Wetter noch gesteigert. So wird es am Vormittag:

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

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 Geballe geballt, sie hingen da regungslos, wie von Ewigkeit zu Ewigkeit.⁷¹

⁶⁸ Des weiteren ist die Landschaftsbeschreibung kein rezeptionsorientierter Mittel, sondern vielmehr ein Mittel, durch das der Leser mittels dessen der Leser in eine gesteigerte Gemütsverfassung versetzt wird, die der ihm die Situation des Protagonisten nahegeht. Vgl. zu diesem Konzept die Darstellung der Landschaftsbeschreibung Theodor Fontanes Aufsatz über Willibald Alexis von 1844. Die Landschaftsschilderung hat nur noch Wert, wenn sie als künstlerische Folie für die Handlung auftritt, der dadurch doppelt leuchtend wird, wenn sie den Zweck verfolgt, Stimmung vorzubereiten oder zu steigern. Das Muster auch hierfür ist Shakespeare; das Geniale, das erhörte, das geschieht, ist immer von verwandten Erscheinungen draußen in der Welt begleitet.« (Theodor Fontane: Aufsätze und Aufzeichnungen. Sämtliche Werke. 1. Bd., München 1969, S. 456.)

⁶⁹ Die Möglichkeit, daß die natürlichen Gegebenheiten den Handlungsverlauf in den Texten mitzubestimmen vermögen, wird in der Literatur zum Thema nicht systematisch berücksichtigt, obgleich das Motiv der Kontingenzerfahrung seit den wegweisenden Arbeiten von Ernst Nef (*Der Zufall in der Erzählkunst*. Bern und München 1970) und Ernst Curtius (*Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. München 1973) zu einem der zentralen Punkte der literarischen Poetik auf Interesse stößt, vgl. Gerhart von Graevenitz und Odo Marquard (Hg.): *Kontingenz*. München 1998 (Poetik und Hermeneutik XVII).

⁷⁰ SW XXX Roman, S. 68.

⁷¹ 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.⁷²

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),⁷³ sie ›schweben‹ auch nicht (wie in den ersten Versen von »Der Tor und der Tod«)⁷⁴ oder ›steigen‹ gar (wie zu Beginn der »Reitergeschichte«),⁷⁵ sondern ›hängen‹ wie schwere Säcke⁷⁶ 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[e] 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

⁷² Ebd., S. 72.

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

⁷⁴ 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 I, S. 63).

⁷⁵ »[...] von den Gipfeln der fernen Berge stiegen Morgenwolken wie stille Rauchwolken gegen den leuchtenden Himmel« (SW XXVIII Erzählungen I, 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.

⁷⁶ »[...] 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 am selben Ort alles seine Eigenheit, seine Schönheit und seine Stimmung hatte, an jenem Abend, an dem der Himmel »eine duftende Helligkeit und Reinheit« ausstrahlte und »alles in Bewegung war, »der Tümpel mit den aufgeregten Enten wie sprühende Gold und Gold, der Epheu drüben an der Mauer der Capelle wie Silber aus dem glitt ein Zaunschlüpfer oder Rothkehlchen hervor über sich mit einem süßen Laut in der webenden Luft, der Hahn und Henne glänzten wie indische Vögel [...]«.77 An jenem Abend war Romana an seiner Seite, die Tochter des Hauses, die er gerade kennengelernt hatte und mit der ihn sogleich eine innige Beziehung verband. Die Atmosphäre des folgenden Regentags schließt sich hängnisvoller Weise an die veränderte Situation an, in der sich Andreas am nächsten Morgen vorfindet: In der Nacht hat seine Magd mißhandelt, deren Zimmer in Brand gesteckt und das Pferd und der halben Barschaft seines Herrn geflohen. In der Nacht läßt sich nun nicht mehr blicken und Andreas sieht seine Hoffnungen zunichte gemacht. Von einem Tag auf den anderen sind ihm die Besobjekt und das Ziel seiner Handlungen entzogen und damit gleich die Vision eines stabilen Selbstbildes zerstört. Schon muß ihm der Ort, der ihm in kürzester Zeit zur Heimat geworden war, nun, da er auf seine Abfahrt wartet, »unerträglich« sein. Die Wetterlage symbolisiert diese Entfremdung nicht, sondern sie.⁷⁹

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 58.

⁷⁸ Ebd., S. 71.

⁷⁹ Die nicht nur wetterfähigen Menschen vertraute Erfahrung, daß meteorologische Ereignisse in den Gemüts Haushalt einzugreifen vermögen (vgl. grundlegend Trenkle: Klima und Krankheit. Darmstadt 1992, S. 52–68) findet in der literarischen Behandlung der Wetterthematik bis heute keinen Niederschlag. Die Autoren 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 Thomas Kullmann (Vermenschlichte Natur. Tübingen 1995) in seiner Studie über die Darstellung von Landschaft und Wetter im englischen Roman von Ann Radcliffe bis Hardy« (so der Untertitel), daß in den von ihm untersuchten Texten die natürlichen Phänomene 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 gegangen hätten und immer dort hängen werden: »wie von Ewigkeit zu Ewigkeit«. ⁸⁰ 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«, ⁸¹ 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.

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

⁸¹ 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, 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 vor allem 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 bloße Wiederkehr eines immer Gleichen;⁸² 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, Bekanntem und Unerwartetem. Zugleich greift der Rhythmus in die Physiologie des Leibes ein, d.h. er wird als Wechsel von Engung und Entspannung, 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 menschlichen Existenz teil.⁸³ 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 Dichters 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:

⁸² Die Wiederholung als identisches Simulacrum, so wie sie in der Routine des Lebens wiederkehrt, wird, empfindet Hofmannsthal als beklemmend, die Belege hierfür sind zahlreich. In dem Fragment der Posse »Das Cafehaus oder Der Doppelgänger« 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 diesem Zusammenhang gehört auch Hofmannsthals Begriff des »Mechanischen«, den er eindrucksvoll in seinem Brief an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 3. Juli 1920 entfaltet: »Ich bringe dir mich, kaum einen Gedanken, kaum einen Brief, das Mechanische nimmt abscheulich an für mich, wie ein Hund der im Novembernebel gespenstisch auf mich kommt und groß aussieht wie ein Pferd« (BW Degenfeld [1986], S. 432).

⁸³ Die Kreisläufe Ernährung und Ausscheidung bleiben hier unberücksichtigt. Von Hofmannsthal zwar ausführlich im Briefwechsel mit den Eltern thematisiert, tritt nicht aber in den literarischen Texten im engeren Sinne wiederkehren. Zur literarischen Thematisierung der Zyklizität des Lebens vgl. Hans Bänziger: Augenblick und Welt. Literaturische 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.⁸⁴

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.⁸⁵

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 »Verdüstung«, 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.⁸⁶ Dies wird deutlich, wenn Hofmannsthal von seinem »ewigen Kampf mit der Finsternis«⁸⁷ spricht oder wenn er

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

⁸⁵ 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)

⁸⁶ 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).

⁸⁷ 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 Errettung von dieser Finsternis!«⁸⁸

Jenseits der Alpen sind die Verhältnisse besser. Dort ist zuweilen der Himmel so sicher blau«,⁸⁹ daß die beständige Furcht vor Trübsal und Finsternis etwas zurückgeht. Die südlichen Länder versprechen eine reinere, parente Luft, hellen Himmel und leuchtende Ferne. Auch treten die Farben lebhafter 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 »Römischen Elegie«, die (in der Fassung des Erstdrucks von 1796) 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 ruft, 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?⁹⁰

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

⁸⁸ Brief an Felix Baron Oppenheimer vom 25. Juni 1916 (FDH Frankfurt a.M. 1916, S. 100).

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

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

⁹¹ Wilhelm Waetzoldt hat in seiner Studie »Das klassische Land. Wandlungen der Landschaftsbildung« (Leipzig 1927) dem »Licht des Südens« ein ganzes Kapitel gewidmet und beginnt zunächst Goethes siebte »Römische Elegie« und fährt dann fort: »Am Ende ist

Als Hofmannsthal das erste Mal in seinem Leben mit großen Erwartungen nach Rom kommt, ist ihm solches Glück nicht vergönnt.⁹² 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.⁹³

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.⁹⁴ 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).

⁹² Vgl. BW Oppenheimer, S. 83, Anm. 60.

⁹³ 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 Stanislaw [Hofmannsthals Manöverquartier in Ostgalizien vom Sommer 1900, K.H.] und Venedig abhängt, vollständig aufgehoben.« (B II, S. 84f.)

⁹⁴ 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 gen Blick drauf geworfen, um mirs nicht zu verderben [...]«. Hofmannsthal geht davon aus, daß das Forum eigentlich mehr ist als was er an diesem Tag zu erfassen vermag. Der innere Zusammenhang, der das Ausgrabungsgelände durchzieht und der das Gitter der umherliegenden Steine zu einem Sinnnganzen macht, wird sich zu gegebener Zeit von selbst eröffnen – ihn jetzt zu suchen, ist 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 klar hoch am Himmel. Doch wird das Licht von einer undefinierten 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, 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 ben Regentag: Er irrt umher und fühlt sich überall gleichermaßen gestoßen.⁹⁷

da war der Rednerhügel, da die Tribüne; da die Spuren ihrer Häuser, ihre Weisen, da waren ihre Grabmäler an der eleusinischen Straße. Dies war Athen. Athen? So Griechenland, dies die Antike. Ein Gefühl der Enttäuschung fiel mich an.« (GW E, S. 405).

⁹⁵ FDH Frankfurt a.M.

⁹⁶ Hofmannsthal definiert im Gödinger Tagebuch den Begriff »Chaos« wie folgt: »Chaos als totes dumpfes Hinlungern der Dinge im Halblicht« (14. Juni 1895, GW E, S. 405).

⁹⁷ Das einzige ergreifende Erlebnis hat Hofmannsthal an jenem Tag denn auch in dem Innenraum, nämlich im Museum auf dem Kapitol angesichts der kapitolinischen Venus. Im besagten Brief an seine Frau schreibt Hofmannsthal: »Es ist der schönste 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 so menschlicher, der Realität noch näher und noch ferner zugleich. Man kann sie du

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«,⁹⁸ die für ihn stets Zeichen kommender Schöpferkraft ist. Mit großer Energie beginnt er die Arbeit am »geretteten Venedig«. ⁹⁹ 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«. ¹⁰⁰ 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.¹⁰¹ 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 Anteil zu haben. – Hoffentlich giebt es hier noch einiges von ähnlicher Schönheit.« (FDH Frankfurt a.M.)

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

⁹⁹ 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.)

¹⁰⁰ Vgl oben, S. 259.

¹⁰¹ 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 an einem 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 die Grenzen und Ziele. Damit ist zugleich gesagt, daß es eine Distanz zwischen ihm und den Dingen gibt, die es ihm ermöglicht, sie als Ganzes 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 findet man den eigenen Leib als in sich gespannte Einheit, die dem umgebenden Raum deutlich abgegrenzt ist. Im Traum ist die Einheit seltsam porös, zudem hat die geträumte Umgebung zum Teil keine eindeutigen Abmessungen und schon gar kein Inventar, auf das man sich in Lage, Größe und Gestalt man sich verlassen könnte. So korrespondiert 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 meisten Fällen ein autonomes Individuum, das selbständig handelt und seine Umgebung erschließt. Weit häufiger ist die Erfahrung, daß man sein eigenes Verhalten nicht zu steuern vermag. Erinnert sei an die Traumepisode im »Andreas«, besonders an jenen, in dem Andreas von Romana hereilt und dabei nur quälend langsam vorankommt, weil sein linker Fuß »unendlich schwer« ist und zudem immer wieder die Spalten zwischen den Pflastersteinen rutscht.¹⁰² Die gesteigerte Empfindlichkeit gegenüber der Außenwelt ermöglicht jedoch auch unvergleichliche Glückserfahrungen. Die Beschreibung einer solchen Erfahrung findet sich in dem Aufsatz »Die Bühne als Traum« (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 unge-

¹⁰² SW XXX Roman, S. 64.

Steile, rettungslosen senkrechten Absturz nackter Mauern«¹⁰³ 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.¹⁰⁴

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«¹⁰⁵ 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.¹⁰⁶

¹⁰³ GWRA I, S. 490.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ 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).

¹⁰⁶ Erinnert 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 Offenheit, die den Anblick der Blumen zu einem unverwechslbaren Ereignis macht, zu einem Ereignis, das nur einem konkreten Menschen in einer konkreten Gegenwart zukommen kann. Sie ist es, die zu dem führt, was dazu führt, daß »das Auge des Träumenden [...] nichts erblickt, ohne Bedeutung wäre«, ja daß im Traum kein »fußbreit ohne Bedeutung ist«. ¹⁰⁷

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. ¹⁰⁸ Wichtig ist weiterhin der »Glanz« der Dinge, da er an den »Glanz unaussprechlicher 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 eingeordnet war.

Auch im Wachzustand gibt es Augenblicke, in denen es dem Menschen vergönnt ist, sich ganz und gar in die Schönheit der Dinge zu verlieren. 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 durch den Hintergrund tritt. Solchen Lichtverhältnissen hat Hofmannsthal im ganzen Aufsatz gewidmet, der unter dem Titel »Griechenland«

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

¹⁰⁷ GW RA I, S. 490f.

¹⁰⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der vierte der »Briefe des Zerkow«, der »Die Farben« überschrieben ist. Dort bestimmt der fiktive Autor die intensive Wirkung, die für ihn (im Wachzustand) zuweilen von den Farben der Dinge ausgeht, allerdings nicht als Verströmen; dort lösen die Farben vielmehr ein kraftvolles Ausströmen aus, also eine Weitung *von innen*, die die Enge des Leibes dehnt: »Sagte ich mir, die Farben der Dinge haben zu seltsamen Stunden eine Gewalt über mich? Doch bin ich vielmehr, der die Macht bekommt über sie, die ganze, volle Macht für eine kurze Spanne Zeit, ihnen ihr wortloses, abgründtiefes Geheimnis zu entreißen, ist die Kraft in mir, fühle ich sie nicht in meiner Brust als ein Schwellen, eine Fülle, eine fremde, entzückende Gegenwart, bei mir, in mir, an der Stelle, wo das Blut kochen 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 Agogjaten 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.¹⁰⁹

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.

¹⁰⁹ GW E, S. 630, S. 632 und S. 634.

Der mühsame Prozeß des Lesens tritt in den Hintergrund, es den Text aufzuschlagen und schon wird das Geschehen »w selbst« lebendig. Zugleich ist aber das Leibliche im griechische auch geistiger, es ist nicht nur reine, gedankenlose Gegenwa dern läßt Raum zur Besinnung und beflügelt die Imagination. terscheidet die Situation in Griechenland vom Traum: Währ Traum das Subjekt ausschließlich der Spielball seiner Gefühle det es im realen Griechenland ein Verhältnis zu seiner Umv dem Ergriffenheit *und* Distanz zu ihrem Recht kommen. Die gungen für die literarische Produktivität müßten für Hofmann diesem Land eigentlich denkbar günstig sein.

Die Zeugnisse aus der Zeit der Griechenlandreise, di mannsthal im Mai 1908 mit Harry Graf Kessler und Aristide unternahm und auf die seine Erfahrungen zurückgehen, zeigen etwas anderes. Es ist zu bedenken, daß die Reise zum Zeitpu Niederschrift des Textes bereits 14 Jahre zurückliegt. Im Rü verdichtet Hofmannsthal die wenigen Augenblicke, in denen tatsächlich auf seine Umgebung einzulassen vermochte, zu ein samtbild, in dem alle störenden Elemente getilgt sind.¹¹⁰ An dies fund ändert auch nichts, daß Hofmannsthal in seiner Beurteilu griechischen Lichtverhältnisse (und ihrer Bedeutung für da ständnis der griechischen Kunst) von berufener Seite recht g wurde.¹¹¹

¹¹⁰ Die realen Spannungen der Griechenlandreise lassen sich an einigen S Textes noch ablesen. So zeigt z.B. der zitierte Selbstaufwurf »bleibe gelassen; atm und sei«, daß das Subjekt durchaus nicht gelassen ist und sich die Gelassenheit auch nicht automatisch unter griechischem Himmel einstellt. Ähnliches findet si sten Teil der »Augenblicke in Griechenland«, der mit den Worten endet, die über liegenden Aufsatz gestellt sind: »Stunde, Luft und Ort machen alles«. Harry Gra fordert in seinem Brief an Hofmannsthal vom 18. Juli 1908 mit kaum verhaltene on »die Köpfung des Stückes um diesen letzten Satz« (BW Kessler, S. 185). Kes findet es als Zumutung, lesen zu müssen, daß für Hofmannsthal auf der gemeinsa se die natürliche Umgebung »alles« war und entsprechend der Umgang mit ihm u lol nichts.

¹¹¹ Gerhart Rodenwaldt, einer der bedeutendsten Archäologen der ersten Häl Jahrhunderts, stimmt in seiner Rezension des Bildbands den Ausführungen Hofm ausdrücklich zu: »[...] die Klarheit der Linie und die Plastik der Formen, die Rei zugleich Zartheit der Farben, das sind Formen der landschaftlichen Schönheit, die unsrigen tief verschieden ist und die erlebt werden muß. Nicht nur die Kunst

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 »Sci-roccoluft« und der »blinzeln[n], blendende[n] Sonne«, die seine »Phantasie« lähmen.¹¹² 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.¹¹³

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 [...]«¹¹⁴ 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 [...]«¹¹⁵ 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.¹¹⁶ 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.).

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

¹¹³ Ebd., S. 69.

¹¹⁴ Ebd., S. 73.

¹¹⁵ Ebd., S. 86f.

¹¹⁶ 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 Licht-
nisse, die Hofmannsthal beglücken und die es ihm überdies er-
chen, sich seinen literarischen Arbeiten zu widmen. Genauer
schluß gibt indirekt ein Brief an den Vater vom 16. Septemb
aus St. Gilgen:

Liebster Papa,
seit 3 oder 4 Tagen haben wir Wolkenwetter von ungewöhnlic
sterkeit und natürlich komme ich da mit meiner Arbeit nicht so
vorwärts, wie in den wundervoll schönen strahlenden Tagen vorh

Der kausale Zusammenhang zwischen den »wundervoll s
strahlenden Tagen« und dem Fortschritt der Arbeit scheint der
geläufig zu sein. Tatsächlich findet sich der Ausdruck »strahle
ge« (manchmal auch: »strahlendes Wetter«) häufig bei Hofma
und zwar immer in Zeiten, zu denen er in höchstem Maß prä
ist oder zumindest den Eindruck hat, an der Schwelle zur groß
duktivität zu stehen. Klagen über Unwohlsein und Schreibhe
sind an solchen Tagen nicht vorstellbar. So meldet Hofmanns
19. Juli 1907 aus Welsberg (Tirol) an den Vater im Telegra
der seine Erregung dokumentiert:

Liebster Papa,
heute wieder strahlender Tag. Bin überschwemmt von Einfälle
heute unter anderm das fast vollständige wie ich glaube sehr bra
Scenarium einer Komödie (entfernt ähnlich dem Abenteurer) not
sehr glücklich und zufrieden, Gerty ebenso.¹¹⁸

Unter günstigen Bedingungen ist Hofmannsthal in der Lage, z
Tag »unter anderm«¹¹⁹ fast das ganze Szenarium für eine Kom
entwerfen und damit zugleich eine neue dramatische Gattung
zu erschließen: Die Rede ist von der Keimzelle zu »Silvia im
mit der Hofmannsthal die »Charaktercomödie« als »neues z

¹¹⁷ FDH Frankfurt a.M.

¹¹⁸ B II, S. 281f., korrigiert nach SW XX Dramen 18, S. 226.

¹¹⁹ Zeitgleich arbeitet Hofmannsthal an »Erinnerung schöner Tage« (vgl. SW
Erzählungen I, S. 228), an den »Briefen des Zurückgekehrten« (vgl. SW XXXI I
Gespräche und Briefe, S. 444) und am »Andreas« (vgl. Konrad Heumann: F
Hofmannsthal und Ladinien. Zur Entstehung des Romanfragments »Andreas«.
in: Ladinia XXII/1998).

befremdliches genre«¹²⁰ 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.¹²¹ Er braucht nur niederzuschreiben, was auf ihn eindringt. Es ist einer jener »Augenblicke der Macht«, die nur der Dichter in »Ausübung der Dichtkunst«¹²² 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 [...].«¹²³ An einem strahlenden Herbsttag, an dem die Vögel ziehen, vermag der Autor einen Zusammenhang »voll-

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

¹²¹ 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)

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

¹²³ GW E, S. 157.

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

IV Die Jahreszeiten

Wetterprognosen sind für Hofmannsthal Vorausblicke auf zukünftige Befindlichkeiten. Intensiv beobachtet er das Barometer und spricht über die Entwicklung der atmosphärischen Verhältnisse.¹²⁴ 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, mit denen man rechnen kann. Im Laufe des Jahres ändern sich die Luft- und Lichtverhältnisse, die Häufigkeit und Stärke von Wind und Regen, das Aussehen des Himmels und der umgebenden Vegetation. Hofmannsthal nimmt Hofmannsthal genau zur Kenntnis. Darüber hinaus betrachtet die Jahreszeiten als solche in ihrer Eigenart.¹²⁵ So spricht er in einem Brief vom »Gefühl des Sommers«,¹²⁶ das er nicht verlieren möchte und in einer Tagebuchaufzeichnung ist von dem »Gefühl: Herbst«¹²⁷ 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 erhellende, mächtiger Bilder in ihm hervorruft.¹²⁸

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

¹²⁵ Dies spiegelt sich auch Hofmannsthals Lyrik, vgl. Rolf Tarot: Die Symbole der Jahres- und Tageszeiten. In: Ders.: Hugo von Hofmannsthal. Daseinsformen und die symbolische Struktur. Tübingen 1970, S. 384–405.

¹²⁶ »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 1904 an den Vater, DLA Marbach a.N.)

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

¹²⁸ »Die Halbträume einer unruhigen stürmischen Nacht, worin der Herbstwind herinzubrechen schien, gingen wunderbar ineinander über. Zuerst setzte sich ein Gefühl: es wird Herbst in die großartigste Situation um. Es war in altägyptischen Hofumrandeten riesigen Triften, der ungeheuerste patriarchalische Herdenbesitzer, der 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.«¹²⁹ 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 anfeget, es fliegt dann eine Menge dummer, häßlicher Selbstbetrug mit fort [...].¹³⁰

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

¹²⁹ SW I Gedichte 1, S. 159.

¹³⁰ Karl Gladt: 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.

¹³¹ 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.¹³² Er versteht unter diesem Wort v einen Komplex vager Gefühle, den er unabhängig vom kal schen Datum eindeutig als ›Frühling‹ zu identifizieren vermag so verstandene Frühling bewirkt, daß alles von einer Aura d heißung überzogen ist. Der Fühlende wird unruhig umherge ohne daß die vielfältigen Versprechungen, die von überall a eindringen, letztlich eingelöst würden. Hofmannsthal kenn Stimmung, er hat sie oft genug selbst ›empfunden‹ und doch b er, so seltsam dies zunächst klingt, daß sie großen »Einfluß« hat. Er distanziert er sich von seinen eigenen Gefühlen, indem auf hinweist, daß sie ursprünglich von außen kommen. Ganz verhält es sich mit dem Herbst. Dessen Wirkung nimmt Hof thal bereitwillig an.¹³⁴ Der Herbst erschöpft sich nicht in vager L samkeit, sondern zielt auf Reinigung, Entschlossenheit und E dung. Um dies zu erleben, muß man allerdings aufmerksam se Herbst ist ebenso wie die künstlerische Produktivität »ein s Glücksfall«.¹³⁵ Daß beides zusammengehört, läßt sich einem B die Baronin Yella Oppenheimer vom 31. Oktober 1925 entn auch wenn Hofmannsthal hier von einem ganz bestimmten h chen Phänomen spricht:

Nun ist wieder jenes fast immer aufs neue unbegreifliche Phänome treten: das gleichbleibend strahlende Herbstwetter, heute den r Tag. Gegen Abend sieht die Landschaft aus, wie ihr eigenes geist

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

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

¹³⁴ Das Motiv, sich über die eigenen Gefühle zu freuen, kehrt bei Hofmannsth wieder. In diesen Zusammenhang gehört auch das Credo von Claude Larcher Bourgets Roman »Physiologie de l'Amour Moderne« (Paris 1891, S. 421): »J'aime sentir«. Hofmannsthal zitiert es u.a. in »Zur Physiologie der modernen Liebe« (T S. 97), »Age of innocence« (SW XXIX Erzählungen 2, S. 20), »Die Menschen Dramen« (TBA RA I, S. 150), einer Aufzeichnung von 1894 (TBA RA III, S. 37) »Paracelsus und Dr. Schmitzler« (SW XXI Dramen 19, S. 24).

¹³⁵ Harry Graf Kessler notiert während der gemeinsamen Griechenlandre mannsthal habe ihm gegenüber geäußert, »er sei nicht wie Hauptmann oder andre die jeden Tag dichten könnten; bei ihm sei die Produktivität ein seltener Glücks wenn sie eintrete, ein unbeschreiblicher Glückszustand.« (Volke. Unterwegs mannsthal [wie Anm. 21], S. 84).

280 Konrad Heumann

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

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.¹³⁷ Solche Bilder sind ebenso suggestiv wie flüchtig, sie zeigen das Liebesobjekt überdeutlich und doch lassen sie sich nicht berühren.¹³⁸ 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.¹³⁹ Diese eigentümliche Überblendung von Nahem und Fernem,¹⁴⁰ Eigenem und Fremdem in der narzistischen Landschaft wiederholt sich im letzten Satz des Aus-

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

¹³⁷ 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).

¹³⁸ 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.).

¹³⁹ 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)

¹⁴⁰ Vgl. hierzu auch Hofmannsthal's 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 hält« sie ihn, als sei er nicht der Autor, sondern ein unbeteiligter Zuschauer, der das Geschehen amüsiert verfolgt, ohne sich um den Fortgang kümmern zu müssen.

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

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

¹⁴¹ Hofmannsthals Aussagen sind in diesem Punkt widersprüchlich. Vgl. z.B. 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 Lebensjahr weiß ich, daß ich in den Herbstmonaten meine fruchtbare Zeit zu sehen habe.« (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* in sich die glücklichste Regung, vor allem für die Production. Die Wintermonate hindurch verbringe ich kaum ein halbes Leben. Für die Production kam immer alles auf August September, dann hält sich's – bestenfalls – bis in den November hinein, dann bröckelt ab. In den Wintermonaten, für andere Leute ein *ennui*, ein Soziallärger weiter nichts, ist für mich, wie du weißt, Landmann eine Katastrophe.« (BW Bodenhausen, S. 151) An anderen Stellen betont Hofmannsthal die Bedeutung des »Übergangs«, dessen Dynamik die Produktivität bestimmt. So schreibt er am 4. Oktober 1901 aus Varese an den Vater: »Wenn sich das Wetter nur zum Guten ändert, mir die immer verhängte Landschaft aufschließt und die Erstarrung meiner Phantasie löst, will ich die Bearbeitung der Elektra anfangen. Ich weiß, das warum ist schwer zu erklären, eines solche Übergangs [...]« (SW VII Dramen, S. 366).

¹⁴² 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.¹⁴³

Die Phase der Stockung sieht Hofmannsthal als notwendigen Ausgleich für die intensive Schaffensperiode im Herbst. Das »Existenzproblem für die Wintermonate«¹⁴⁴ 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«.¹⁴⁵ Dann jedoch kommt der Frühling, in dem er Kräfte sammelt und schließlich das »Glück des Sommers«,¹⁴⁶ 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.¹⁴⁷

¹⁴³ Vor 1914 (Hirsch, S. 242).

¹⁴⁴ Brief an Gerty von Hofmannsthal, Februar 1916 (Hirsch, S. 242).

¹⁴⁵ BW Pannwitz, S. 554f. (Brief vom 17. November 1920).

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

¹⁴⁷ »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 Verzweigung hervor wie in der folgenden atemlosen Stelle in einem Brief an den vom Juli 1913 aus dem Kesselfall-Alpenhaus am Fuß der Grobnergruppe, in der Hofmannsthal in ohnmächtiger Wut gegen die Eigenart seiner Konstitution und die verhängnisvollen Außenbedingungen anrennt:

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

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

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

¹⁴⁸ FDH Frankfurt a.M. (Abschrift) – Unscheinbarer, aber nicht weniger faszinierend ist sich das beständige Auf und Ab in Aufzeichnungen Gerty von Hofmannsthals aus 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 <i>nicht wohl</i> . kalt Mahnung (Magen)
Sonntag 13	Sonnig Fahrt vorm. Favoriten nachm. Sgrea sehr schön. Hugo wohl
Montag 14	in der Stadt, nachm. Sgria wärmer, s[ehr] schön. abends Oper. Hugo wohl
Dienstag 15	Abreise Hugo sehr wohl Ankunft Girgenti, Enttäuschung Zimmer
Mittwoch 16	Erstaunlich warm, schönste Luft Landsch. herrlich, ganz heiss. keine 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 Mahnung Schneewind
Dienstag 22.	Leicht sirocal sehr warm 23° Sonne abends leichte Bewölkung.
Mittwoch 23	Leichter Dunst aber sonnig sehr warm nachm. leichte Bewölkung 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«. ¹⁴⁹ 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«, ¹⁵⁰ 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. ¹⁵¹ Beständig analysiert er seine Gefühle und setzt sie zur Wetterlage und zur Eigenart der umgebenden Land-

¹⁴⁹ Vgl. oben, S. 236.

¹⁵⁰ 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.«

¹⁵¹ 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 damit zugleich auch seine künstlerische Produktivität in einen Zusammenhang ein, den er nicht selbst zu verantworten hat.¹⁵²

Die Erfahrung, daß Kreativität eine bestimmte Befindlichkeit aussetzt, der das schöpferische Subjekt nur bedingt Herr zu werden vermag, ist so alt wie die Dichtung selbst.¹⁵³ Der »produktive Zustand« bedarf einer Intensität, die durch Wissen, Erfahrung und Willen 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 Muse zum Ausdruck, unter deren Diktat die Dichter und Rhapsoden ihre Persönlichkeit preisgeben, um ausschließlich Medium der Gesänge zu werden.¹⁵⁴ In späteren Zeiten, in denen der Anruf außerweltlicher Instanzen ohne Erwiderung bleibt, das Problem der Inspiration weiter fortbesteht, müssen neue Antworten gefunden werden. In der Neuzeit nehmen nun die vielfältigen Stimulanzien ein, die das Schreiben ermöglichen sollen und häufig selbst wieder mythische Qualität annehmen.¹⁵⁵ Für Hofmannsthal kommt die gezielte M

¹⁵² Dieses Motiv findet sich noch in Wolfgang Hildesheimers Roman »Mephisto« (Frankfurt a.M. 1973). Dort reagiert der Erzähler auf den Titel von F.C. Delius »Mephisto« (vgl. Anm. 79) mit den Worten: »Der Held und sein Wetter, nicht schlechter als ich, kenne mich zu diesem Heldenentum; das einzige Heldenentum, zu dem ich mich bekenne, halte zu meinem Wetter, wenn auch meist unfreiwillig, meist hält es zu mir. Es nimmt einen Teil der Schuld an meinem Versagen ab, es hält her, ich brauche es.« (Ebd., S. 124ff.)

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

¹⁵⁴ In seinem Dialog »Ion« vergleicht Platon die Dichter bekanntlich mit den ekstasierenden Korybanten, da diese wie jene sich der »Harmonie« und dem »Rhythmus« hingelassen, also leiblichen Regungen, die von der Muse gestiftet werden: »Ebenso auch die Dichter, zuerst die Muse selbst Begeisterte [...] Denn alle rechten Dichter alter Sagen sprechen durch Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte durch die rechten Liederdichter, und so wenig die, welche vom tanzenden Wahnsinn fallen sind, mit vernünftigem Bewußtsein tanzen, so dichten auch die Liederdichter bei vernünftigem Bewußtsein, sondern wenn sie von Harmonie und Rhythmus ergriffen 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.).

¹⁵⁵ Vgl. Vom Schreiben 3. Stimulanzien oder Wie sich zum Schreiben bringen läßt, bearbeitet von Petra Plättner. Marbach a.N. 1995 (Marbacher Magazin 72).

lation der Befindlichkeit durch Reizmittel allerdings nicht in Frage.¹⁵⁶ Gegenüber Pannwitz äußert er einmal, er sei »völlig abhängig von der Inspiration«, und er fügt hinzu: »Es muß alles hingenommen werden, wies kommt.«¹⁵⁷ 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.¹⁵⁸

¹⁵⁶ 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).

¹⁵⁷ BW Pannwitz, S. 222 (Brief vom 5. Mai 1918).

¹⁵⁸ 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).

Jörg Schuster

»Der Burg zerstörtes Wappen« – Historismus und Modernität in Conrad Ferdinand Meyers Lyrik

»Stigma des neunzehnten Jahrhunderts« oder
»Hermes der Jahrhundertwende«?

Spätestens seit den Untersuchungen von Heinrich Henel¹ besteht in der literaturwissenschaftlichen Forschung weitgehend Einigkeit darüber, dem lyrischen Œuvre C. F. Meyers einen festen Platz in der Vorgeschichte der literarischen Moderne zuzuweisen. Die Neigung zum Statischen, der Duktus distanziert-objektivierenden Sprechens und die tendenzielle Verselbständigung der Form lassen in den Augen der meisten Interpreten zumindest einen Teil dieser in ersten Fassungen seit 1860 entstandenen Gedichte als Vorwegnahme der symbolistischen Lyrik Georges, Hofmannsthals oder Rilkes erscheinen – Bernhard Böschenstein apostrophiert Meyer daher gar als »Hermes der Jahrhundertwende«.²

Dieser emphatische Modernitätsbefund bringt freilich Probleme mit sich. So wurde zum einen die Frage, wie die Symbolismus-Vorläuferschaft Meyers zu erklären, zu verstehen sei, bislang entweder gar nicht oder – in der älteren Forschung – nur höchst inadäquat beantwortet durch den anachronistischen Hinweis auf einen im 19. Jahrhundert angeblich stattfindenden Übergang von der Erlebnislyrik zum Symbolismus, der sich auch in Meyers Lyrik manifestiere.³ Zum

¹ Vgl. Heinrich Henel, *The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer*. Madison 1954; ders., Nachwort. In: *Gedichte Conrad Ferdinand Meyers. Wege ihrer Vollendung*. Tübingen 1962, S. 137–160; ders., *Erlebnisdichtung und Symbolismus*. In: *DVjs* 32, 1958, S. 71–98, wieder in: *Zur Lyrik-Diskussion*. Hg. von Reinhold Grimm. Darmstadt 1966, S. 218–254.

² Bernhard Böschenstein, *Arbeit am modernen Meyer-Bild: George und Hofmannsthal als Richter seiner Lyrik*. In: *Jahresbericht der Gottfried-Keller-Gesellschaft* 53, 1985, S. 3–17, hier S. 15.

³ Für ältere Positionen der Forschung vgl. neben Henel vor allem Emil Staiger, *Das Spätboot. Zu Conrad Ferdinand Meyers Lyrik*. In: Ders., *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*. Zürich 1955, S. 239–273; ferner Beatrice Sandberg-Braun, *Wege zum Symbolismus. Zur Entstehungsgeschichte dreier Gedichte Conrad*

anderen erwächst aus der literaturwissenschaftlichen Fixierung Meyers Modernität die Gefahr, das lyrische Gesamtwerk dieses Dichters aus dem Blick zu verlieren. So häufig interpretierte⁴ avare Texte wie »Der römische Brunnen«, »Auf dem Canal grandes wienflug« oder »Das Ende des Festes« stellen nämlich nur einen kleinen Teil von Meyers lyrischem Schaffen dar, einen weitaus breiteren Raum nehmen dagegen Gedichte ein, die sich als historisch-hermeneutische Szenarien, als poetische Historienmalereien beschreiben lassen. In dem Korpus der Meyerschen Gedichte wie ihrem literaturhistorischen Ort gerecht zu werden, scheint es daher angemessen, einmal global nach dem Ort und nach dem Ort danach zu fragen, wie etwa ein Gedicht wie »Springquelle

Ferdinand Meyers. Zürich 1969. Wesentlich differenzierter, aber immer noch an den Kategorien »Subjektivität« und »Erlebnis« orientiert sind die Fassungsvergleiche des Herausgebers der historisch-kritischen Ausgabe von Meyers Werken, Hans Zeller (Modell des Strukturwandels in C. F. Meyers Lyrik. In: Modelle des literarischen Strukturwandels, hg. von Michael Titzmann. Tübingen 1991, S. 129–147). Fragwürdig erscheint die Behauptung der Entwicklung von der Erlebnislyrik zum Symbolismus bei Zeller allein schon dadurch, dass er die Tilgung des »ich« gerade an einem nicht einmal in seiner letzten Fassung bekannten »modern« anmutenden Gedicht wie »Zwei Segel« demonstriert, während er in Bezug auf Meyers »Römischen Brunnen« konstatieren muß, »daß die 1., früheste Phase [...] die gleiche abstrakte oder absolute Struktur zeigt wie die definitive Fassung.« (ebd., S. 147). Gegen die traditionelle Forschungstendenz spricht aber, wie Günter Häntzschel in seinen Untersuchungen zum literarhistorischen Ort von Conrad Ferdinand Meyers Lyrik. Meyer als Lyriker. Herkunft aus der lyrischen Praxis der Restaurationsepoche und seine individuelle Weiterentwicklung. In: Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert. Hg. von Alberto Martino. Tübingen 1977, S. 355–369) gezeigt hat, daß es allem die wenig exakte Bestimmung des literaturgeschichtlichen Orts von Meyers Lyrik sein können die bekanntlich primär an den frühen Gedichten Goethes entwickelten Kategorien »Subjektivität« und »Erlebnis« nicht als adäquate Kategorien für die Beschreibung der Meyerschen Lyrik fungieren, da das Erlebnisgedicht spätestens seit dem Biedermeier »wie eine Art Rollenlied als Einkleideform benutzt« (ebd., S. 356) wird und sich in den Gedichten daher wie bereits die Literatur der Restaurationszeit »gerade nicht durch die Aussprache und Symbolhaftigkeit« (ebd., S. 357) im Sinne des späten 18. Jahrhunderts auszeichnen. Nicht mit dem Blick auf das zeitlich unmittelbar vorausgehende Biedermeier, sondern auf die ungefähr gleichzeitige Dichtung der Gründerzeit fordert auch Marianne Burkhard eine breitere literaturhistorische Materialbasis, um die Frage nach der Modernität von Meyers Lyrik entscheiden zu können. (Vgl. Marianne Burkhard, Conrad Ferdinand Meyers Stil – Gründerzeit und Symbolismus. In: Jahrbuch für Internationalistische Literaturwissenschaft 2, 1976, S. 269–275.) Eine umfassende, das gesamte lyrische Œuvre Meyers in den literarischen Kontext untersuchende Arbeit steht bislang aber noch aus.

⁴ Vgl. Ulrich Henry Gerlach, Conrad Ferdinand Meyer. Bibliographie. Tübingen 1994, S. 209–245.

290 Jörg Schuster

Vorstufe zum »Römischen Brunnen«, die sich schon in der ersten Fassung von 1860 als reines Formkunstwerk beschreiben läßt, in Meyers unveröffentlichter Sammlung »Bilder und Balladen von Ulrich Meister« neben einer Ballade stehen kann, die mit den Versen beginnt:

Die Ritter ziehn den Berg hinan
Mit trotziger Geberde,
Sie sind so köstlich angethan
Und reiten edle Pferde [...]⁵.

Der erste und bis heute auch beinahe einzige, der dieses Dilemma, das Nebeneinander von historistischen und präsymbolistischen Elementen im Werk C. F. Meyers, erkannt hat, war Hugo von Hofmannsthal. In der Lyrik des zwei Generationen älteren Meyer, so Hofmannsthal in seinem 1925 veröffentlichten Aufsatz »C. F. Meyers Gedichte«, trete der »zweispältige[...] Begriff des Historisch-Malerischen«⁶ zutage, »das Stigma des neunzehnten Jahrhunderts«.⁷ Das Urteil über das »steife[...] Getümmel«⁸ in Meyers historisch-heroischer Poesie ist verheerend:

Ein starker Band, gegen vierhundert Seiten; zweihundertundsechzig Gedichte [...]; Ketzler, Gaukler, Mönche und Landsknechte, sterbende Borgias, Cromwells, Colignys; Medusen, Karyatiden, Bacchantinnen, Druiden, Purpurmäntel, Bahrtücher; Hochgerichte, Tempel, Klostergänge; zweizeilige Strophen, dreizeilige, vierzeilige, achtzeilige, zehnzeilige; heroische Landschaften mit und ohne Staffage; Anekdoten aus der Chronik zum lebenden Bild gestellt, – Wämser und Harnische, aus denen Stimmen reden, – welche [sic!] eine beschwerende, fast peinliche Begegnung: das halbgestorbene Jahrhundert haucht uns an; die Welt des gebildeten, alles an sich raffenden Bürgers entfaltet ihre Schrecknisse; ein etwas, dem wir nicht völlig entflohen sind, nicht unversehrt entfliehen werden, umgibt uns mit gespenstischer Halblebendigkeit; wir sind eingeklemmt zwischen Tod und Leben, wie in einen üblen Traum, und möchten aufwachen.⁹

In solch harten Formulierungen kommt das Leiden am historistischen Erbe des 19. Jahrhunderts fast noch deutlicher zum Ausdruck als in

⁵ »Die Wolfenschiess«. Zitiert wird nach: Conrad Ferdinand Meyer, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch. Bern 1958ff., hier Bd. 6, S. 59, V. 1–4.

⁶ Hugo von Hofmannsthal, C. F. Meyers Gedichte. In: GW RA III, S. 59.

⁷ Ebd., S. 60.

⁸ Ebd., S. 61.

⁹ Ebd., S. 61f.

der berühmten Schilderung des »feinfühligem, eklektischen Jahrhunderts« der »Möbelpoesie«, die Hofmannsthal bereits 1897 in seinem »D'Annunzio«-Essay lieferte.¹⁰ Interessant ist nun aber die schärfere These, die direkt an den eben zitierten Abschnitt anschließt:

Aber dennoch: diese fast zweihundert Gedichte, die keine Pietät an sich erhalten kann, ein Etwas wohnt in ihnen, ein Etwas haucht über sie, ein Etwas blitzt da und dort und immer wieder auf, schwer zu bezeichnen, unmöglich zu verkennen.¹¹

Dieses numinose »Etwas« ist laut Hofmannsthal der Grund dafür, daß sich unter Meyers Gedichten doch »zwölf oder fünfzehn« finden, die dem höchsten Rang sich nähern, und sieben oder acht, die ihm nahe stehen.¹² Was diese Texte auszeichne, sei das durch »eine gedankliche melodische Trauer, eine finstere Kühnheit, der jeder Klang untergehorcht«,¹³ ermöglichte Aussprechen des »Unmögliche[n], [...] schließlich Widersprechende[n]«. ¹⁴ Damit treten *neben* den Befunden der »Historisch-Malerischen« Beschreibungen, die ebenso Hofmannsthals eigene Lyrik zutreffen, Beschreibungen aus kontemporärem Munde, in deren Licht Meyer tatsächlich als »Hermes der Jahrhundertwende« erscheinen muß.

Historismus und literarische Moderne

Wie läßt sich nun das Miteinander von »Historisch-Malerischer« einerseits und auf die Literatur der Jahrhundertwende voraussetzender Poesie des »Unmöglichen« andererseits erklären – stehen hier die zufällig gelungenen neben weniger gelungenen Gedichten, oder lassen sich den beiden in Hofmannsthals Essay genannten Aspekten Meyers lyrischem Schaffen ein innerer Zusammenhang festzuweisen? Eine Antwort findet sich möglicherweise, wenn man die Lyrik nicht aus dem Blickwinkel des Zusammenhangs zwischen Historismus und Lexemisolation und literarischer Moderne betrachtet, wie ihn

¹⁰ Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio. In: GW RA I, S. 174.

¹¹ GW RA III, S. 62.

¹² Ebd., S. 63.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 64.

hart Wunberg und andere in verschiedenen neueren Publikationen expliziert haben.¹⁵ Ausgangspunkt dieses Forschungsansatzes ist die zumindest partielle Unverständlichkeit der modernen Literatur vom Symbolismus und Expressionismus bis hin etwa zur Lyrik Celans. Die für die Literatur der Moderne festgestellte Reduktion aufs Formale, auf die Materialität der Sprache wird dabei nicht einfach als kulturelles Krisensymptom gedeutet; vielmehr verweisen die Autoren, um den genannten Befund historisch zu erklären, sehr präzise auf *ein* bestimmtes kulturelles Phänomen, den positivistischen Historismus des 19. Jahrhunderts. Die dort – in der Wissenschaftsprosa ebenso wie im historischen Roman – beispielsweise an Katalog- und Reihungsverfahren ablesbare Isolation und Autonomisierung der einzelnen historischen Fakten und Daten, die für sich genommen nichts mehr bedeuten, sei, so die These, mutatis mutandis als Verselbständigung der Lexeme und anderer formaler Elemente in der Literatur der Jahrhundertwende zu beobachten. Diese »Reduktion auf die Form«,¹⁶ dieses »Relativ-Werden von Bedeutungen und Werten besagt [aber] nicht, daß sie überhaupt nichts mehr bedeuten; besagt vielmehr, daß sie etwas anderes, möglicherweise *alles* andere bedeuten können.«¹⁷ Resultat hiervon ist die Unverbindlichkeit der Bedeutungen in einem literarischen Text und also dessen Unverständlichkeit.

Die beschriebene Tendenz zur Verselbständigung der Teile war schon den Zeitgenossen nicht unbekannt. Friedrich Nietzsche etwa beschreibt diesen Prozeß der Partikularisierung bereits 1888 im »Fall Wagner« als ein unverkennbares Symptom der *Décadence*:

Womit kennzeichnet sich jede *litterarische décadence*? Damit, dass das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichniss für jeden Stil der *décadence*: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, »Freiheit des In-

¹⁵ Vgl. Gotthart Wunberg, Unverständlichkeit. Historismus und literarische Moderne. In: HJb 1, 1993, S. 309–350; ders., Historismus, Lexemautonomie und Fin de siècle. Zum *Décadence*-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Arcadia 30, 1995, S. 31–61; Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger, Gotthart Wunberg, Historismus und literarische Moderne. Tübingen 1996.

¹⁶ Wunberg, Historismus, Lexemautonomie (Anm. 15), S. 59.

¹⁷ Ebd., S. 60; Hervorhebung im Original gesperrt.

dividuums«, moralisch geredet, – zu einer politischen Theorie »gleiche Rechte für Alle«. [...] Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt.¹⁸

Isolation und Autonomisierung scheinen somit in der Tat zutreffende Charakteristika für die Literatur der *Décadence* zu sein. Wenn aber die Herleitung moderner autonomer Formkunstwerke auf den Geist des positivistischen Historismus betrifft, so ergibt sich trotz der Plausibilität ein methodisches Problem. Denn Phänomene wie die Fülle, Katalogverfahren und Reihungsstil finden sich in der *einzelnen* von Texten, in der Wissenschaftsprosa der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im historischen Roman, ebenso in Werken von Flauberts »Salammbô« und »Bouvard et Pécuchet« oder in Hugo von »A Rebours«.¹⁹ Die Reduktion des sprachlichen Materials auf Formale sowie die durch diese Entsemantisierung möglich gewordene Evokation beliebiger neuer Bedeutungen finden sich dagegen in *anderen* Sorte von Texten, etwa in der Lyrik oder in »unverstandenen« Prosatexten der Moderne um und nach 1900.²⁰

C. F. Meyer erscheint in diesem Zusammenhang geradezu als »missing link«, da sich hier nicht nur im *Œuvre* eines Autors, sondern sogar in einem einzelnen Werk, der Gedichtsammlung von 1870, ein historistisch verfahrenendes, zum anderen aber auch zur Autonomie der Form tendierendes Textes finden. Umgekehrt

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*. In: Ders., *Sämtliche Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988, S. 9–27, Hervorhebungen im Original gesperrt.

¹⁹ Vgl. dazu die entsprechenden Abschnitte in: Baßler u.a., *Historismus und literarische Moderne* (Anm. 15).

²⁰ Vgl. dazu Moritz Baßler, *Die Entdeckung der Textur*. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916. Tübingen 1994, sowie wie auch die entsprechenden Abschnitte in Baßler u.a., *Historismus und literarische Moderne* (Anm. 15). Das Problem der Ableitbarkeit moderner literarischer Texte aus Verfahren des Historismus wird natürlich von den Verfassern selbst reflektiert: »Aber die These wird natürlich mißverstanden, legte man sie dahingehend aus, die Einzelfakten der positiven Geschichtswissenschaft seien *dasselbe* wie die autonomen Lexeme in der Literatur der literarischen Moderne könne darum genetisch aus historistischen oder positivistischen Verfahren abgeleitet werden.« (Baßler u.a., *Historismus und literarische Moderne* (Anm. 6f., Hervorhebung dort) Folglich bleibt dieses »Phänomen von *Interdiskursivität*« (Hervorhebung dort) der Bereitschaft des Lesers überlassen, der Evidenz des autarken Zusammenhangs zu vertrauen.

eine am Zusammenhang von Historismus und literarischer Moderne orientierte Untersuchung, vermag also eine Analyse der historistischen Verfahren in Meyers bislang wenig beachteten geschichtlichen und mythologischen Gedichten vielleicht ein neues Licht auch auf seine präsymbolistische Lyrik zu werfen. Wenn das historistisch-beliebige Anhäufen von Fakten tatsächlich zu einer Entsemantisierung, zu einer Bedeutungsentleerung führt, so ließe sich das »Moderne«, »das Unmögliche, das schlechthin Widersprechende« in Meyers Lyrik geradezu herleiten aus dem »Zuviel« des historistischen »Getümmels«, aus den wuchernden Versatzstücken der »Welt des gebildeten, alles an sich raffenden Bürgers«. In diese Richtung weisen die folgenden Analysen einiger Meyerscher Gedichte.

Der poetologische Aspekt der Ruinen-Poesie: »Die Zwingburg«

Das Gedicht »Die Zwingburg«²¹ ist weder ein Beispiel für historische Dichtung im engeren Sinne, noch gehört es mit seiner etwas verschrobenen Bildlichkeit zu den gelungenen Gedichten Meyers. Dennoch ist es – aufgrund seiner immanenten poetologischen Aussage – von zentraler Bedeutung für Meyers lyrisches Werk. Immerhin wird hier thematisiert, was Inhalt so vieler Gedichte Meyers ist, denn wie die historisch-heroischen Gedichte und Balladen, so verweisen auch die Ruinen und Trümmer der »Zwingburg« auf einstige historische Größe. Reflektiert wird hier aber zugleich die Bewahrungsleistung der Poesie, genauer: das Problem, wie Geschichte in Dichtung aufgehoben werden kann. Damit steht »Die Zwingburg« freilich nicht alleine – solche immanente Poetologie findet sich häufig, wenn Meyer verfallene, von der Natur zurückeroberte historische Bauten schildert.

In »Alte Schrift« etwa sinniert das lyrische Ich beim Besteigen eines verfallenen Turmes über die dort bereits vor langer Zeit in die Mauern geritzten Verse und Sprüche:

Die den Blick ins Weite dort gerichtet,
Ihre Wanderstäbe sind vernichtet,
Ihre leichten Mäntel sind verstoben,
Ihre Sprüche blieben aufgehoben.²²

²¹ Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 151.

²² Ebd., S. 143, V. 9–12.

Aufgehoben sind die alten Sprüche aber auch in Meyers Gedicht und zwar ganz konkret dadurch, daß sie dort über mehrere Strophen hinweg zitiert werden. Diese signifikante Verdopplung der Schrift weist deutlich auf die Bewahrungsleistung der eigenen Dichtung.

Eine ähnliche poetologische Konstellation findet sich in einem anderen Ruinengedicht, in »Die alte Brücke«. Hier wird eine Brücke schildert, die langsam verfällt und von der Natur zurückerobert wird und deren nostalgischer Reiz noch dadurch erhöht ist, daß sie immer noch von den neuen, nun dem Verkehr dienenden Brücke überragt wird. Die Brücke stellt sich durch die deutliche Antithese zwischen dem geschäftigen Leben »oben« und der von Pflanzen überwucherten Idylle »unten« auf. Die an der Brücke ansetzende Topographie ist auch von poetologischer Relevanz. Die Brücke der alten Brücke erweist sich nämlich zugleich als *poetischer Gedichterraum*.²³ Die wichtigen Begebenheiten aus der abendländischen Kulturgeschichte, die sich einst auf dieser Brücke abspielten – neben dem römischen Kaiser nutzten auch der aus Schillers »Wilhelm Tell« bekannte Herzog Johannes Parricida sowie die Pest einschleppende Skizzen Meyers Brücke auf dem Weg aus dem germanischen Norden nach Rom oder umgekehrt –, diese für Meyer obligatorischen Elemente der großen Historie also sind eben gerade nicht versunken, »vorbei über ohne Spur«,²⁴ wie es in der letzten Strophe heißt. Die Schrift des Gedichts zum einen Meyers Gedicht »Die Alte Brücke«, das diese historischen Ereignisse als Szenenfolge in mehreren Stopphen präsentiert; gerade als Allegorie dieser poetischen Bewahrung fungiert aber zum anderen die *innerhalb* des Gedichts dargestellte »alte Brücke« selbst, da gerade in dem sie umgebenden Naturraum eine weitere Spur der Geschichte findet. Wurde die Aufbewahrungsleistung der Dichtung in der »Schrift« durch die in die Mauern eingeritzten, also visuell wahrnehmbaren, Sprüche poetologisch reflektiert, so geschieht dies in »Die Alte Brücke« paradoxerweise gerade durch den flüchtigsten Bereich der Wahrnehmung, durch das Akustische:

²³ Auf den poetischen Reiz der Rückeroberung der Zivilisation durch die Natur unter anderem bereits Schiller in seiner Beschreibung des englischen Gartens vor dem Schloss Stourhead in der Rezension »Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795« hin. Vgl. Schiller, Werke. Nationalausgabe. Bd. 12. Vermischte Schriften. Hg von Herbert Meyer. 1958, S. 285–292.

²⁴ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 123, V. 25.

Das Carmen, das der Schüler sang,
Träumt noch im Felsenwiederklang,
Gewieher und Drommetenhall
Träumt und verdröhnt im Wogenschwall.²⁵

Im poetischen »Nebel«,²⁶ der in Meyers Ruinenszene herrscht, hallt das alte »Carmen« nach – dieses Echo ist freilich so unrealistisch, daß es sich wiederum deutlich als Leistung des Gedichts zu verstehen gibt. Jedenfalls aber ist der Geschichtsraum der »alten Brücke« zugleich ein *Geschichtstraum* (»Und statt des Lebens geht der Traum«²⁷), in dem die imaginierte Vorzeit poetisiert und ästhetisiert ist. Gerade die verfallene Brücke setzt die historisch-poetische Einbildungskraft frei, während sich das gegenwärtige Leben auf der neuen Brücke der Poetisierung zu verweigern scheint.

Auf scheinbar unfreiwillig komische Art und Weise nun wiederholt sich dieses Thema in der »Zwingburg«.²⁸ Dieses Gedicht ist aber nicht einfach mißlungen – gerade der Bildbruch in der letzten Strophe birgt nämlich, wie zu sehen sein wird, poetologische Brisanz in sich. Den Gedichten »Alte Schrift« und »Die alte Brücke« vergleichbar, schildern die ersten Strophen in mehreren Einzelbildern, wie die Natur die verfallene Burg zurückerobert; dabei wird in den einzelnen Strophen jeweils zunächst eine die vergangene Größe der Burg illustrierende Szene geschildert, der dann antithetisch ein Bild des aktuellen »Naturzustands« gegenübergestellt wird – so beispielsweise in der zweiten Strophe:

Wo durch das tiefgewölbte Tor
Die zornige Fehde schritt hervor
Und ließ die Hörner schmettern,
Da hat sich, duftig eingeeengt,
Ein Zicklein ans Gesträuch gehängt
Und nascht von jungen Blättern.²⁹

²⁵ Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 122, V. 13–16.

²⁶ Ebd., V. 7.

²⁷ Ebd., V. 11.

²⁸ Häntzschel deutet die Komik dieses Gedichts nicht zu Unrecht als eine »Ironisierung der abgewirtschafteten Ruinen-Poesie« des 19. Jahrhunderts; Häntzschel (Anm. 3), S. 369.

²⁹ Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 151, V. 7–12.

Die vierte Strophe weist exakt die gleiche »wo«-»da«-Konstruktion (jeweils im ersten und vierten Vers) auf wie die zweite, und auch die dritte Strophe ist durch die Anapher »wo« eng mit den beiden umrahmenden Strophen verbunden. Es entsteht so der Eindruck, würden einander völlig gleichartige Aussagen zu einem kohärenten Ganzen verwoben. Tatsächlich scheint die vierte (und zugleich fünfte) Strophe völlig mit der eben zitierten zweiten zu harmonisieren:

Und wo den Teich vom Hügelhang
Herab die trotzge Feste zwang
Ein finster Bild zu spiegeln,
Da rudert, von der Flut benetzt,
Der Burg zerstörtes Wappen jetzt:
Ein Schwan mit Silberflügeln.³⁰

Wie in der zweiten Strophe die kriegerischen Attribute der Vergangenheit (»Fehde«, »Hörner«) und die bukolische Idylle der Gegenwart mit dem weidenden »Zicklein«, so scheinen hier »die Feste« und der »Schwan mit Silberflügeln« einander gegenübergestellt zu sein. Doch tatsächlich ergibt sich als Schlußpointe des Gedichtes etwas völlig anderes, es vollzieht sich ein poetologischer Sprung: Die Vergangenheit wird nicht mehr geschildert, wie ein realistisches Element der Gegenwart in einen ebenso realistischen »Naturzustand« der Gegenwart übergeht. Daß der heraldisch-allegorische Schwan aus dem Wappen nun als lebendiger Schwan auf dem Burgteich »rudert«, bzw. vielmehr das Einbrechen eines deutlich als literarische Fiktion betrachteten Verfahrens in die bisherige realistische Schilderung des Sprunges des Schwans aus dem Wappen – aus »der Burg zerstörtes Wappen« – ist zugleich ein Sprung der Fiktion aus dem realistischen Gemälde.

Was in dieser »wo«-»da«-Konstruktion, in dieser merkwürdigen Gegenüberstellung von einstigem und jetzigem Zustand aber in der Gegenwart miteinander konfrontiert wird, sind zwei radikal verschiedene Zustände mit Geschichte umzugehen, Geschichte zu »spiegeln«. Was sich als Übergang von der Vergangenheit (»wo«) zur Gegenwart (»da«) ändert, ist nichts anderes, als daß der Wasser-Spiegel des Teiches geradezu »ästhetischen Widerstand« leistet, indem er die Burg nicht

³⁰ Ebd., V. 19–24.

spiegelt. Während zunächst – entgegen realistischer Logik – die Burg aktiv den Teich »zwingt«, sie zu spiegeln – auch in diesem Sinne ist ironischerweise der Titel »Die Zwingburg« zu verstehen –, entledigt sich der Teich in der zweiten, die zerstörte Burg schildernden Hälfte der Strophe dieser Fron und wird in einer weiteren Figur der Inversion und der Steigerung selbst Träger von etwas Aktiv-Vitalem: dem rudern den Schwan mit »Silberflügeln«. Während das Motiv des Vogelflügels bei Meyer ohnehin häufig für poetische Produktivität steht,³¹ ist der Schwan hier durch seine »Silberflügel« zudem deutlich als Kunstprodukt charakterisiert. Poetologisch gewendet bedeutet dies: Das Gedicht verweigert gegenüber der ins Unbedeutende abgesunkenen Historie die Mimesis-Leistung, löst aber aus dem Material der Historie, aus dem »zerstörte[n] Wappen«, ein Motiv heraus und läßt es als »Schwan mit Silberflügeln« flattern. Das Wappen, das als Zeichen die Burg repräsentiert und also »spiegelt«, ist versehrt, der aus ihm herausgesprungene Schwan fungiert dafür nunmehr als autonomes poetisches Motiv. Der hier dargestellte Akt ist ein ironischer Akt der Befreiung: Das Gedicht befreit sich von dem Zwang, Ruinen, vergangene Historie mimetisch abzubilden und verwendet sie stattdessen als Steinbruch für ein poetisches Motiv. Für den Zusammenhang zwischen den historisch-heroischen Gedichten und der präsymbolistischen Lyrik C. F. Meyers ist diese poetologische Aussage von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

³¹ So etwa in der poetologischen Frage: »hast du Blut in deinen Schwingen?« im Gedicht »Möwenflug« (ebd., S. 190, V. 20; vgl. dazu auch Henel, *The Poetry of Conrad Ferdinand Meyer* [Anm. 1], S. 81, S. 143 ff.). Auf verblüffende Weise wiederholt sich die in der »Zwingburg« zu beobachtende Engführung von verlorenen kriegerischen Attributen, zerbrochenem Spiegel und Flügel – man könnte sagen: von gescheitertem Heroismus, gescheiterter poetischer Mimesis und vielleicht gerade aus diesem Scheitern resultierender Vitalität – im Gedicht »Der geisteskranke Poet«, das Meyer 1892 in der Heilanstalt Königsfelden seinem Wärter diktierte: Der geisteskranke Poet, so heißt es dort, »hat verloren seine Schwerter und wird zum Spott einem jeden. / Doch unter Allem und Allen erweckt seine Seele Wohlgefallen, / Und selbst in den Stücken des zerbrochenen Spiegels / Sieht man das Flattern eines Flügels.« (Meyer, *Sämtliche Werke* [Anm. 5], Bd. 7, S. 319, V. 2–5; vgl. dazu Friedrich A. Kittler, *Der Traum und die Rede. Eine Analyse der Kommunikationssituation Conrad Ferdinand Meyers*. Bern, München 1977, S. 5 ff.)

Bevor wir der Frage nachgehen, wo in Meyers Texten der Schwanz wirklich der Schwan aus dem Wappen, sprich das isolierte Motiv aus dem Historiengemälde, aus dem »Getümmel« der historistischen Darstellung springt, scheint es sinnvoll zu klären, welche Formen des Historismus sich in Meyers Gedichten generell feststellen lassen.³² Die spielsweise die historischen Balladen unter die Rubrik *historiogra* *Historismus* fallen, bedarf keiner weiteren Erläuterung – sie entziehen ihre Stoffe der Antike, dem Mittelalter, der Renaissance und der Aufklärungszeit. Im Gegensatz aber etwa zu den Gedichten Schillers, die historischen oder mythologische Motive innerhalb einer geschichtsphilosophischen Konzeption funktionalisiert sind – man denke an »Die Götter Griechenlands« –, wird die Historienmalerei bei Meyers zum Selbstzweck oder dient höchstens noch der Selbstverwirklichung des »alles an sich raffenden (Bildungs-)Bürgers«.

Die Spielart des *simulierenden Historismus*, also die Imitation eines literarischen ästhetischer Verfahren, findet sich etwa im »Lutherlied«. Aufgrund des übereinstimmenden Metrums kann Luthers »Ein feste Burg ist unser Gott« problemlos in dieses Gedicht integriert werden. Umgekehrt: Der Vers »Ein feste Burg...« als Nukleus strahlt auf die ihn umgebenden Verse aus, er »zwingt« das Gedicht ins historische Kostüm des Knittelverses. In einer Art formaler Mimesis spiegelt das Gedicht auch durch seinen Stil die Zeit, aus der sein Stoff entnommen ist.

Die für den Zusammenhang von Historismus und literarischer Moderne wichtigste Frage ist die nach dem *technischen Historismus*. Ein Verfahren wie dem Anhäufen von Material und der Verselbständigung einzelner Teile.³⁴ Auffallend ist hier zunächst die

³² Ich folge hierbei der Einteilung, die Dirk Niefanger in seinem Artikel »Historismus« vornimmt (in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Berlin/Boston 1996, Sp. 1410–1420).

³³ Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 359–361.

³⁴ Das vielleicht prominenteste Verfahren des *technischen Historismus*, der *historischen Katalog* im engeren Sinne, findet sich freilich nicht in Meyers Lyrik. Daß die Gedichte regelrecht dazu herausfordern, Kataloge aus ihnen zu exzerpieren, demonstriert Hermann Mannsthal in der bereits zitierten Passage seines Meyer-Essays: »Ketzer, Gaukler, und Landsknechte, sterbende Borgias, Cromwells, Colignys; Medusen, Ka...

len historischen Gedichten Meyers zu beobachtende Häufung von Substantiven. Mit schöner Regelmäßigkeit finden sich in den bis zu 8-hebigen Versen jeweils drei Substantive, während andererseits oft bis zu drei aufeinanderfolgende Verse ohne Verb auskommen. Das Auftreten der obligatorischen drei Substantive pro Vers erscheint geradezu als Konstruktionsprinzip mancher historisch-heroischer Gedichte – die Substantive sind gewissermaßen die sprachlichen Ruinen, die Trümmer der Historienmalerei. Zu jenem »statischen Stil«, den bereits Heinrich Henel als konstitutiv für Meyers Lyrik ansieht, trägt in Gedichten wie etwa »Venedigs erster Tag« oder »Der Musensaal« neben der Substantivhäufung aber noch ein anderes Phänomen bei, die schlichte Aneinanderreihung und

Verselbständigung der Teile. Strophen und Verse sind in sich geschlossene Einheiten [...], und meist entspricht je ein Satz oder Satzteil einem Gedanken oder einer Vorstellung. Die Selbständigkeit der Teile bringt es mit sich, daß Verse und Strophen bei der Umarbeitung eines Gedichts fast nach Belieben vertauscht werden können [...], um einen neuen Zusammenhang oder Übergang herzustellen.³⁵

Diese Isolation und Verselbständigung der Teile kann nun aber, wie anhand der Genese des Gedichts »Der tote Achill« exemplarisch zu demonstrieren ist, in letzter Instanz sogar zur Entstehung neuer autonomer lyrischer Gebilde führen.

Wie von den meisten Gedichten C. F. Meyers, so liegen auch von diesem Text zahlreiche Fassungen vor.³⁶ Allein schon der Titel dieses Gedichts wechselte ständig: Zunächst hieß es »Der Leichenzug des Achilles«, dann »Die Fahrt nach Leuce«, »Achilles fährt nach Leuce«, »Die Fahrt des Achilles«, »Die Waffen des Achill« und schließlich »Der tote Achill«. Die Länge des Gedichts schwankt in den verschiedenen

Bacchantinnen, Druiden, Purpurmäntel, Bahrtücher; Hochgerichte, Tempel, Klostergänge«. (GW RA III, S. 61f.)

³⁵ Henel, Nachwort (Anm. 1), S. 151. Der Befund des Statischen gilt freilich nicht für zu Recht kanonisierte historische Balladen wie etwa »Die Füße im Feuer« oder »Die Rose von Newport«. Hier ermöglicht es gerade die Konzentration auf *ein* Bild (statt der Aneinanderreihung vieler), Dynamik, Bewegung in die Szenerie zu bringen. Historische Ereignisse werden nicht kleinlich aufgelistet und nachbuchstabiert, das Gedicht schildert vielmehr *eine* Situation, *einen* charakteristischen Moment – Geschichte ist, wie in einem Fokus, im Gedicht konzentriert und aufgehoben.

³⁶ Vgl. Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 3, S. 272–314.

Überarbeitungsschichten zwischen 14 und 72 Versen, ein- scheint es gar in der Form eines Sonetts. Die für Meyers histo- heroische Lyrik typische Häufung von Substantiven und vor all- Aneinanderreihung von Einzelbildern prägt auch den »Leichen- Achilles« – es ist daher kein Zufall, daß die mythologische Na- seit der elften Fassung des Gedichts als Beschreibung eines a- Sarkophagreliefs ausgegeben wird.³⁷

Entscheidend ist nun aber, daß die Bilder, die sich in den Fassungen dieses Gedichts finden, nicht nur potentiell einen Ha- Verselbständigung aufweisen, sondern sich in den späteren Fas- *tatsächlich* verselbständigen. Zwei Bilder lösen sich aus dem »L- zug des Achilles« heraus und bilden jeweils eigenständige Ge- »Der Gesang des Meeres«³⁸ und »Möwenflug«.³⁹ Das Gesprä- schen den Wolken und dem Meer über den endlosen Kreisla- Wassers – vom Meer in die Wolken, aus den Wolken als Reg- der aufs Land, von dort ins Meer zurück – hatte in »Der Leich- des Achilles« noch die Funktion, die Rückkehr Achills ins Elem- ner Mutter, der Meeresnymphe Thetis, zu illustrieren. In »D- sang des Meeres« steht die Aussage über den Kreislauf des V- dann für sich, losgelöst vom mythologischen Stoff, an den sie- ersten Fassungen des Achill-Gedichts gebunden war. Ebenso fu- das Motiv der um die Felsen kreisenden Möwen zunächst als A- der Toteninsel Leuce, die das Ziel von Achills letzter Reise ist: ße Vögel, welche nicht ermüden / Seelen sind es die vom Leib g- den.«⁴⁰ Die Möwen sind als die Seelen der bereits auf der Insel- ligen ruhenden Helden zu identifizieren, die den sich der Tote-

³⁷ Wie Marianne Burkhard (C. F. Meyer und die antike Mythologie. Züri- treffend bemerkt, zeichnet sich das Gedicht generell durch einen »Charakter des Zierats« (ebd., S. 128) aus und erweckt so den Eindruck einer »schön verzierte[n]« (ebd., S. 131): »Das Leben auf dem Sarkophag des Achilles hat seine Kraft verloren nur noch schöne, anmutige Form, die sich um die Leere des Todes rankt.« (ebd., S.

³⁸ Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 183.

³⁹ Ebd., S. 190. Dabei findet noch ein Zwischenschritt statt: Aus dem »Leiche- Achilles« lösen sich vier Strophen (die Strophen 11 und 12 sowie 15 und 16) he- bilden zunächst einen eigenständigen Text unter dem Titel »Komet wieder« (S. 343–347). Dieses herausgelöste Gedicht spaltet sich dann noch einmal- Gesang des Meeres« und »Möwenflug«.

⁴⁰ Ebd., S. 280, V. 59f.

nähernden Achill begrüßen; das in der nächsten Strophe geschilderte Spiegelbild der Möwen im Meer bedeutet lediglich eine Steigerung dieser gespenstischen Erscheinung.

Im herausgelösten Gedicht »Möwenflug« nun illustrieren die Möwen nicht mehr die Totenfahrt Achills – sie spiegeln sich nur noch selbst »in grünem Meeresspiegel«.⁴¹ Erst in der zweiten Strophe spiegelt sich in diesem im Meer gespiegelten Möwenflug wiederum das lyrische Ich: Im Anblick des geisterhaften Spiegelbildes der Möwen stellt sich ihm die Frage nach seiner eigenen Scheinhaftigkeit:

Allgemach beschlich es mich wie Grauen,
Schein und Wesen so verwandt zu schauen,
Und ich fragte mich, am Strand verharrend,
Ins gespenstische Geflatter starrend:
Und du selber? Bist du echt beflügelt?
Oder nur gemalt und abgespiegelt?
Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?
Oder hast du Blut in deinen Schwingen?⁴²

Wie in der »Zwingburg« der Teich nicht mehr die Burg, die vergangene Geschichte spiegelt, sondern der Schwan aus dem Wappen springt, so spiegelt das aus dem »Leichenzug des Achilles« herausgelöste Motiv des Möwenflugs nicht mehr den Tod des Achill, sondern springt aus der mythologischen Schilderung heraus und bildet ein eigenständiges Gedicht. Zwar läßt es die Anwesenheit des sinnierenden Ich nicht legitim erscheinen, hier von einem reinen Formkunstwerk zu sprechen, wie es der »Römische Brunnen« darstellt. Um einen traditionellen Text mit einer völlig auflösbaren allegorischen Struktur handelt es sich beim »Möwenflug« aber trotz der Zweiteilung zwischen der ersten, bildhaften und der zweiten, diskursiven Strophe nicht. Die diskursive »Aussage« steht an Gespenstigkeit nämlich dem Bild der sich im Meerpiegelnden Möwen in nichts nach. Die Fragen »Bist du echt beflügelt?« und »Hast du Blut in deinen Schwingen?« beziehen sich zum einen natürlich auf das Problem der Originalität oder Epigonalität der eigenen Dichtung. Zum anderen wird aber auch generell der fiktionale Charakter des Gedichts reflektiert: Natürlich *ist* das Sub-

⁴¹ Ebd., Bd. 1. S. 190, V. 5. Vgl. dazu auch Werner Stauffacher, Lyrisches Ich, ins Bodenlose starrend. In: *Colloquium Helveticum* 2, 1985, S. 51–61, besonders S. 60.

⁴² Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd.1, S. 190, V. 13–20.

jekt, das die Frage nach seiner »Echtheit«⁴³ (vgl. V. 17) stellt, ein Bewesen, da es ja Teil des literarischen Textes »Möwenflug« ist, es aber *innerhalb* des fiktionalen Textes keine Instanz gibt, die über die eigene Fiktionalität oder Nicht-Fiktionalität und also auch über die »Echtheit« des lyrischen Ich entscheiden könnte, kommt es zu einer *unendlichen Spiegelung*, einem unendlichen Verweisen vom fiktionalen Ich auf den Text und von diesem, da das Ich ein Teil von ihm ist, zurück auf das Ich. In diesem unendlichen poetologischen Verweisspiel manifestiert sich die Modernität dieses Gedichts.⁴⁴

In Richtung Moderne weist aber auch die Verselbständigung des poetischen Motivs »Möwenflug«, die beim Übergang vom »Lied zum Achilles« zum Gedicht »Möwenflug« zu beobachten ist. Durch das Herauslösen dieses Motivs aus seinem ursprünglichen Kontext kommt es zu einer Entsemantisierung, die erst in einem nächsten Schritt wiederum eine Resemantisierung zur Folge hat. Was ursprünglich einmal der dekorativen Illustration eines traditionellen poetologischen Stoffs diente, wird zum nur noch auf sich selbst verweisenden lyrischen Gebilde. Autonom werden konnte das Motiv des Möwenflugs aber schließlich nur aufgrund jener Tendenz zur Verselbständigung und Austauschbarkeit der einzelnen Teile, die im historistischen Gemälde herrschte, dem es entstammt. Der Übergang vom Historismus zur Moderne ist hier in nuce nachvollziehbar.

Die »Befreiung« des Bildes von dem Inhalt, den es zunächst darstellen soll, findet übrigens ihre Entsprechung in der weiteren Entwicklung des »Stammgedichtes«. In der Fassung D¹⁰ halten die Nereiden noch Achills Waffen »hoch empor mit hellem Arm«;⁴⁵ mit dieser Schau gestellten Waffen tauchen noch einmal »seine Thaten und Ehren / [...] vor dem Helden auf«⁴⁶ – sie sind ein letzter Spiegel des heroischen Lebens. In D¹¹ dagegen *spielen* die Nereiden nur noch die Waffen Achills, die würdige Repräsentation des Helden ist verloren:

⁴³ Vgl. ebd., V. 17.

⁴⁴ Vgl. zu diesem Aspekt Christiaan L. Hart-Nibbrig, C. F. Meyers »Möwenflug«: der Abstand des Textes zu sich selbst. Ein Annäherungsversuch. In: *Colloquium* 2, 1985, S. 63–71.

⁴⁵ Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 3, S. 300, V. 28.

⁴⁶ Ebd., V. 31f.

Dein Schwert, Achill, von Mädchenhand gehoben
Leichtsinnig! Einer blanken Schulter Glanz,
Held, unter deinen eh'men Schild geschoben!

Ein Meergeschöpf, mit deinem Bogen zielend!
Dein Helm gesetzt auf feuchter Haare Kranz,
Ein töricht Kind mit deinem Ruhme spielend!⁴⁷

Das Spiel mit den Achill-Attributen, das einerseits zur Verselbständigung zweier Motive in den beiden abgespaltenen Gedichten führt, setzt sich andererseits im »Stammgedicht« fort als frevelndes Spiel mit Achills Waffen: Der tote Achill ist zum Spielmaterial geworden.

Geschichte, Tod und Kunst

Nun ist es kein Zufall, daß gerade der *tote* Achill als Spielmaterial dient. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Tod ist, wie bereits Hugo von Hofmannsthal bemerkte, vielleicht der Schlüssel zu C. F. Meyers gesamtem Oeuvre – erst die Todesnähe, so Hofmannsthal, mache Meyer »zum unbedingten Meister der Sprache«.⁴⁸ Die Verse aus »Die Seitenwunde«: »Über ihre Tore statt der Muse / Meißeln die Baglioni die Meduse«⁴⁹ gelten auch für Meyers Lyrik. Die Meduse, die zufällig auch das Signet des Verlags von H. Haessel ist, in dem Meyers Gedichte seit 1867 erscheinen,⁵⁰ ist zugleich das Wahrzeichen dieser Gedichte – wo Meyer Leben schildert, ist es meist totenhaft erstarrt. Diesen mortifizierenden Charakter der Kunst bringt Meyer selbst auf den Punkt, wenn er von den Statuen Michelangelos sagt: »Den Augenblick verewigt ihr, / Und sterbt ihr, sterbt ihr ohne Tod.«⁵¹ Der Grund für die zeitlose Dauer der Kunst ist zugleich ihre Kehrseite – die Unsterblichkeit der Kunst erweist sich als Leblosigkeit. Im Falle der Statuen ist diese Versteinerung freilich eine Folge der Materialität des Mediums, eben des Steins; das literarische Pendant dazu ist bei Meyer die bereits erwähnte Verwandlung von historischen Handlungen in statische Bilder.

⁴⁷ Ebd., S. 301, V. 9–14. Vgl. dazu auch Anm. 31.

⁴⁸ GW RA III, S. 63.

⁴⁹ Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 343, V. 1f.

⁵⁰ Vgl. Burkhard (Anm. 37), S. 120.

⁵¹ Meyer, *Sämtliche Werke* (Anm. 5), Bd. 1, S. 331, V. 15f.

Der Aspekt des Todes erweist sich für seine Lyrik aber auch in anderer Hinsicht als konstitutiv. Umgekehrt setzt seine Dichtung nämlich auch den Tod, das Vergangensein dessen voraus, was geschrieben wird: »Meyers Kunst hat Epitaph-Charakter, sie ist Kunst.«⁵² Vielleicht ist auch die letzte Strophe von »Auf dem große« auf diese Weise zu interpretieren:

*Eine kurze kleine Strecke
Treibt das Leben leidenschaftlich
Und erlischt im Schatten drüben
Als ein unverständlich Murmeln.*⁵³

Hofmannsthals Aussage über den Zusammenhang von Tod und Poesie bei Meyer bestätigt sich hier: Erst im Erlöschen von Leben zum unverständlichen Murmeln – zur poetischen Rede, die geschichtliche Lyrik bezogen war analog dazu in »Die alte Lyrik zu sehen, wie erst der Geschichtsraum, die vergangene, in Nahe, in der gesunkenen Spur der Geschichte zum Geschichtsraum und so weiter, die Poesie führen kann. Meyers Lyrik ist auf Material angewiesen, das bereits vergangen, erstarrt und tot ist. Nur die bereits verfallenen Motive taugt zur Poetisierung, nur aus dem »zerstörten« Wappen kann die poetische Motiv des Schwans springen. Auf den Bereich des Textes zu übertragen heißt das aber, wie zu sehen war: Nur die erstarrte, statische Einzelbild kann aus der mythologisch-historischen Schilderung herausspringen wie die Möwen im Achill-Gedicht. Isolierte und statische nämlich sind diese Einzelbilder zugleich beliebig und verfügbar. Nur aufgrund der Austauschbarkeit ihrer einzelnen Elemente können Historienbilder wie »Der tote Achilles Steinbruch für »reine« lyrische Gebilde wie »Möwenflug« werden. Material muß in die historistische Beliebigkeit abgetaucht und auf gewisser Weise entsemantisiert sein, um – in einem neuen lyrischen Text – poetisiert werden zu können. Die Autonomisierung und Entsemantisierung des historisch-historistischen Materials ist schließlich zum autonomen Kunstwerk führt, das nur noch auf sich selbst verweist.

⁵² Hans Wysling, Schwarzscheidende Kastanie. Ein Gedicht von C. F. Meyer. Jahresbericht der Gottfried-Keller-Gesellschaft 52, 1983, S. 3–23, hier S. 18.

⁵³ Meyer, Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 164, V. 13–16, Hervorhebung original durch gesperrten Druck.

Gerald Wildgruber

Kunst – Religion – Wissenschaft Zur Konstellation dreier Terme im Spätwerk Flauberts

Nous voici au terme, Eugénie, il faut agir...
Eugénie de Franval

Kunst, Religion und Wissenschaft kommen hier als drei Weisen in betracht, sich zu dem, was als Gegenstand der eigenen Tätigkeit erscheinen kann, zu verhalten; als je spezifische Formen einer Praxis, deren jede ein ihr eigenes Feld von Erfahrung eröffnet.

Die besondere Verfaßtheit oder die *Form* des Spätwerks Flauberts – von der letzten Fassung der »Tentation« (1872) ab, »Trois Contes« (1875–77) und vor allem »Bouvard et Pécuchet« (1872–1875; 1877–1880) – erlaubt nun, das Verhältnis dieser drei klassischen Erfahrungsbereiche am Ende des 19. Jahrhunderts in ihrer Vereinigung, Dissoziation und Auflösung als Konstellation dreier Enden oder Vollendungen einzusehen.

I

Die Vorstellung einer *Praxis*, die am Geschehen der Literatur mehr die Seite des Prozeßhaften, der Realisierung und der Implikation des Subjekts des Schreibens in diese (vor der des Resultats, beispielsweise als gedruckt vorliegendes Buch) in den Blick rückt, erhält für den Zusammenhang der neueren theoretischen Formation ihre exemplarische Formulierung in den späteren Schriften Foucaults. In einigen seiner weniger bekannten, aber instruktiven Texte, die dem Zusammenhang der eigenen Arbeiten eine rigide Ordnung unterlegen, wird der systematische Ort von »Praxis« in der »histoire critique de la pensée«, als welche Foucault sein Projekt allgemein kennzeichnet, genau deduziert.¹ Noch ohne unmittelbar auf Probleme speziell des literarischen

¹ Der konziseste Ausdruck einer solchen Deduktion ist vielleicht der »Foucault« betitelte, vom Beginn der achtziger Jahre stammende Lexikoneintrag für den »Dictionnaire des philosophes« (1984), gezeichnet »Maurice Florence«, in Wirklichkeit aber von Foucault selbst verfaßt; vgl. Michel Foucault, Foucault. In: Dits et Écrits. Hg. von Daniel Defert und François Ewald. Paris 1994, Bd. IV, S. 631–636, für die genannte Formel, S. 631.

Werkes bezogen zu sein, nimmt Foucault »Denken« als den Prozess der Setzung und Entwicklung, mitsamt ihren möglichen Verhältnissen der formalen Instanzen oder Rollen von Subjekt und Objekt, als Akt, der immer in Verbindung mit der Herausbildung eines Wissensgebiets steht. An diesem Prozeß ist die Wechselseitigkeit entscheidend ausschlaggebend: in ihn treten weder ein Bereich vorausliegender Objekte, noch ein als Demiurg konzipiertes Subjekt als souverän über das Handeln ein: denn einerseits bleibt erst auszumachen, in welcher besonderen *mode d'objectivation*, ein Teil der Welt als Gegenstand des Wissens überhaupt erst problematisiert und entsprechend *découpage* unterworfen wird; andererseits ist, nun als *mode de subjectivation*, nach der spezifischen Formung des Subjekts zu fragen, in welcher Weise auf welche es erst legitimerweise zum Subjekt des Wissens avancieren kann.² *Disziplin*, wie sich Foucault ausdrückt, ist also immer die Konstitution der Instanzen beider Seiten des Prozesses; sobald von Wissen die Rede ist, werden die Instanzen von Subjekt und Objekt in einen Prozeß einbezogen, in dem die gegenseitige Konstitution beider wechselseitig bedeutet.

In Umkehrung eines traditionell philosophischen Vorgehens, das den konstituierenden Subjekt her die Bestimmung dessen, was die Instanzen des Wissens allgemein sein können, zu erfassen, stellt Foucault als *première règle de méthode* das Studium der historisch konkreten Praktiken an den Anfang: »il s'agit au contraire de redescendre vers les pratiques concrètes, par lesquelles le sujet est constitué, de l'immanence d'un domaine de connaissance«.³ »Praxis« ist die Auseinandersetzung der Instanzen von Subjekt und Objekt, die ihr Verhältnis zueinander ausmachen:

Michel Foucault aborde les choses tout autrement: il étudie l'ensemble des manières de faire [...] à travers lesquelles se dessinent, au cours de l'histoire, les conditions de possibilité de ce qui est, en un certain lieu et à un certain moment, ce qui était constitué comme réel pour ceux qui cherchaient à le connaître et à régir et la manière dont ceux-ci se constituaient comme sujets de la connaissance [...] Ce sont les »pratiques« entendues comme modes de penser à la fois qui donnent la clef d'intelligibilité pour la corrélation corrélatrice du sujet et de l'objet.⁴

² Michel Foucault (Anm. 1), S. 632.

³ Ebd., S. 634.

⁴ Ebd., S. 635.

Die Wechselkonstituierung beider Instanzen eröffnet das Feld dessen, was Foucault »Erfahrung« nennt:

un champ d'expérience où le sujet et l'objet ne sont constitués l'un et l'autre que sous certaines conditions simultanées, mais où ils ne cessent de se modifier l'un par rapport à l'autre, et donc de modifier ce champ d'expérience lui-même.⁵

Das Feld der Literatur, am Fall der späten Werke Flauberts, unter diesem Gesichtspunkt eines Tuns, d.h. eines prozeßhaften Vollzugs zu betrachten, fügt nun diese Bestimmung hinzu, die Praxis als eine wesensmäßig *sprachlich* vermittelte zu erkennen. Wenn vom Text als von einer *constitution corrélativ*e der Instanzen von Subjekt und Objekt die Rede ist, dann ausschließlich in und mittels der Sprache. Um die Spezifik einer *textuellen* Praxis nicht zu verlieren, ist es deshalb nötig, solche Instanzen im literarischen Text ausfindig zu machen, die ihrer Funktion nach das Paar Subjekt/Objekt abbilden; es wird sich zeigen, wie beispielsweise die klassische narratologische Unterscheidung von *discours* und *histoire* als Ebenen des literarischen Textes in diese Rolle eintreten könnte: die Opposition *discours/histoire* fungierte dann als rein innertextuelles Relais, über das sich Subjekt und Objekt der literarischen Tätigkeit wechselweise bestimmten. In Anlehnung an eine im Bereich der Allgemeinen Sprachwissenschaft folgenreich gewordene Denkfigur könnte man sagen, daß eine Text-Praxis, als Prozeß einer Inbezugsetzung, keine Substanz, sondern *Form* erzeugt. An der Literatur käme dann weniger die substanzhaft gedachte Autor-Subjektivität in betracht, noch auch ein ebenso konzipierter Bereich des Objektiven als Gegenstand der Tätigkeit, sondern die spezifische Form ihrer Auseinandersetzung und Wechsel-Erzeugung; die vorher amorphen und indistinkten oder zumindest unzugänglichen Bereiche von »Autor« und »Welt« artikulierten sich beide (*double articulation*) erst im Zuge dieses Prozesses. *Form* ist dann die spezifische, je unterschiedliche, konkret beschreibbare Art ihrer *constitution corrélativ*e; es ist der besondere Modus einer Inbezugsetzung Zweier und nicht zu identifizieren mit einem der beiden Bezogenen. Dieses Modell ist vor allem im Fall des »Realismus« von Bedeutung, insofern zu seiner Bestimmung

⁵ Ebd., S. 634.

häufig ein normativer, überzeitlicher Begriff dessen, was real s geltend gemacht wird: er kann nicht die neutrale Beschreibung Wirklichen sein (diesem »Ausdruck verleihend«), aus dem zw Motiv, daß weder das Wirkliche als Ansammlung vorliegen jekte, noch ein Subjekt als erstes Prinzip des *découpage* im vor stieren. Die Spezifik eines literarischen Aktes läge dann wenig je besonderen Substantialität der von ihm gegliederten Bereic »Subjektiven« und »Objektiven«), als in der formalen Art und ihrer Auseinandersetzung, den Regeln ihres Spiels.

So ist es die *Form* vor allem des späten Werks »Bou Pécuchet«, die hier als Indiz einer Praxis in betracht kommt Kunst, Religion und Wissenschaft, Ermöglichung und zugleich Produktionen von Erfahrung, zusammenkommen, sich zu un ten Solidaritäten und gemeinsamen Zwecken kombinieren u so scheint es, schließlich auf ihrer aller Ende hin anordnen.

II

Der erste Akt, wodurch Adam seine He die Tiere konstituiert hat, ist, daß er gab, d.h. sie als Seiende vernichtete...⁶

Natur heißt klassischerweise, was der Literatur (und der K Allgemeinen) als Objekt ihrer Tätigkeit entgegensteht, die sp Auslegung ihres Verhältnisses als die Regel ihres Spiels, *imitati* ahmung (*Mimesis*) gilt so seit Aristoteles' neutralerer Bewertu Platonischen Themas als Prinzip, und – weil diese mehr als schichtsschreibung das bloß Kontingente hin auf das Allgeme

⁶ Vor allem Alexandre Kojève und Maurice Blanchot haben von unbekannt gel-Stellen aus den Blick auf die Probleme der modernen Literatur geworfen; für vgl. Georg Wilhelm-Friedrich Hegel, Jenaer Systementwürfe I. Das System der ven Philosophie. Hg. von Klaus Düsing und Heinz Kimmerle. Hamburg 1986, h Zum Moment schon des Übergangs von Religion und Kunst ineinander vgl. Blanchot, *Le règne animal de l'esprit*. In: *Critique*, Bd. III, Nr. 18 (1947), S. 387 allem S. 389ff: »L'on se tromperait en rendant les puissants mouvements néga temporains responsables de cette force volatilisante et volatile que semble être c littérature. Il y a environ cent cinquante ans, un homme qui avait de l'art la plus qu'on en puisse former, – puisqu'il voyait comment l'art peut devenir religion et art –, cet homme (appelé Hegel) a décrit tous les mouvements par lesquels celui d'être un littérateur se condamne à appartenir au »règne animal de l'esprit.«

zubilden imstande sind – als Legitimation der Künste überhaupt. Beide Seiten der kanonischen Formel der *imitatio naturae* sind für die Darlegung der besonderen Form der späten Kunst Flauberts von Bedeutung: die Interpretation oder Umbesetzung von *natura* als Gegenstand der Praxis, ebenso wie die Folgen einer an ihre äußersten Möglichkeiten geführten *imitativen* Tätigkeit, die in ihrer Reichweite und Effektivität jenseits der rein poetologischen Vorschrift zum Vorschein kommen wird.

Dabei empfiehlt es sich jedoch, nicht unmittelbar eine Konturierung der Flaubertschen Kunst auf der Grundlage des angegebenen Prinzips vorzunehmen; die komplexen narrativen Verfahren Flauberts, seine differenzierteste Behandlung etwa der pragmatischen Verhältnisse (Ironie) oder der eigentümlichen temporalen Struktur der Texte (wie sie etwa von Proust⁷ exemplarisch in den Mittelpunkt seiner Kritik gestellt werden) lassen die argumentative Spanne zu einem allgemeinen Begriff der *imitatio naturae*, der zudem spätestens von Hegel an in seiner Geltung für die moderne Literatur zurückgenommen wurde, als zu groß erscheinen. Dies ändert sich jedoch, wenn Flaubert, in einer Weise, die selbst schon *reflexiv* vorgeht, sich auf das genannte Prinzip der Bewährung von Kunst an Natur bezieht. Der Ort dieser *Reflexion*, die im Medium der Kunst selbst stattfindet, ist die »Légende de saint Julien l'Hospitalier«.

Die Position dieses kurzen Textes (von Proust hellsichtig und völlig gegen den Kanon seiner Zeit als »la plus parfaite de ses œuvres«⁸ bezeichnet) ist bedeutend. Auf die Beendigung der dritten und letzten Fassung der »Tentation de Saint-Antoine« von 1872 folgend, sind »Bouvard et Pécuchet« das große Projekt des letzten Lebensjahrzehnts von Flaubert. Obwohl, dem Zeugnis des Briefwechsels zufolge, jedes einzelne der fünf großen Romanwerke sich im Zuge der Arbeit an ihnen auf die Einsicht ihrer Unmöglichkeit zubewegte, liegen die Dinge im Falle des letzten Werks grundsätzlich verschieden: nach dreijähriger Arbeit wird das Werk als radikal unmöglich⁹ tatsächlich aufgege-

⁷ À propos du style de Flaubert. In: Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*. Hg. von Pierre Clarac. Paris 1971, S. 586–600.

⁸ À propos du style de Flaubert, S. 587.

⁹ »J'ai peur qu'il ne soit, par sa conception même, radicalement impossible«; Brief an George Sand vom 26. September 1874; die Briefe werden, unter Angabe ihrer Nummer, zi-

ben: »*Bouvard et Pécuchet* étaient trop difficiles, j'y renonce
»Légende« ist nun der Text, der in dieser Situation einer Unm
keit und der ungewissen Suspension des Romans gründet: »En
dant, je vais me mettre à écrire la légende de *saint Julien l'Ho*
uniquement pour m'occuper de quelque chose, pour voir si j
faire encore une phrase, ce dont je doute.«¹¹

Die Aufgabe von »*Bouvard et Pécuchet*« bedeutet also hier d
lassung in einen schon geschriebenen Text: Flaubert schreibt
gende von Sankt Julian dem Gastfreien aus der »*Legenda aurea*
einmal. Am linearen Verlauf der Fabel werden kaum Veränder
vorgenommen: Julian, von Kindesbeinen an der Jagdleidensch
schrieben, erfährt die böse Prophezeiung, einst seine Eltern zu
und verläßt daraufhin ohne Hoffnung auf Wiederkehr das el
Schloß. In fernen Ländern beginnt ein neues Leben, das die v
gene Prophezeiung fast vergessen macht. Eines Nachts spät v
Jagd zurückkommend, beugt er sich leise über die schlafende C
lin: »Alors, il sentit contre sa bouche l'impression d'une barbe«
Ehebruch vermutend und in wilder Raserei stürzt sich Julian m
Dolch in der Hand auf beide im Dämmerlicht unausmachbare
per. Es ergab sich aber, daß die Eltern, ruhelos auf der Such
dem Sohn, die Länder durchstreiften und schließlich an Julians
anlangten; die Frau hatte dem unerwarteten Besuch gastfreundl
gemeinsame Bett überlassen. – Eine lange Zeit der Sühne und
Tugend bewährt schließlich die Heiligkeit des Elternmörders.

Die Intervention Flauberts am überlieferten Text verläuft and
handelt sich, in der Terminologie Genettes,¹³ um zwei *Expansio*
ßerordentlichen Umfangs, die im ursprünglichen Text der »*L*
aurea« in dieser Weise ohne jede Entsprechung sind: die ausfü
Beschreibung zweier, um eine zentrale Traum-Sequenz symm
angeordneter Jagden. Diese drei Passus kommunizieren auf eig

tiert nach der Ausgabe Gustave Flaubert, *Correspondance*. Hg. von Louis Cona
1954, hier Nr. 1499.

¹⁰ *Correspondance*, Nr. 1554.

¹¹ *Correspondance*, Nr. 1544.

¹² Für den Text der »*Trois Contes*« vgl. Gustave Flaubert, *Trois Contes*. Hg
erre Marc de Biasi. Paris 1992, hier S. 100.

¹³ Nach Gérard Genette, *Demotivation* in »*Hérodiade*«. In: *Flaubert and Po*
nism. Hg. von Naomi Schoor und Henry F. Majewski. Lincoln 1984, S. 192–201, S.

lich verdeckte, aber präzise Weise miteinander, die aus der anspruchswolosen Nachschrift der mittelalterlichen Heiligenlegende eine komplexe Figuration macht. Das *proprium* dieser Figuration ist allgegenwärtig: Es ist der Bezug auf den Inbegriff außermenschlichen Lebens, das Tier; die Jagd, der Tod des Tieres, ist dann, in den zwei eingeführten Expansionen, die Formulierung der besonderen Art des Verhältnisses auf es.

Von der Seite ihrer diegetischen Bestimmungen (Jahreszeit, Tageszeit, Reihenfolge der passierten Orte usw.) stehen die beiden Jagdsequenzen dabei im Verhältnis genauer paradigmatischer Opposition, eine ist die strikte Inversion der anderen. Die auffälligste Modifikation betrifft dabei das Verhältnis des Protagonisten zur ihn umgebenden Natur: einmal die größtmögliche Verfügungsgewalt über die Tiere, als Stufengang ihrer immer massiveren Auslöschung; dann, die Erfahrung der Unmöglichkeit jeder Attacke in der halluzinatorischen Atmosphäre der zweiten, nächtlichen Jagd, die der Katabasis im Sechsten Buch der »Aeneis« nachgebildet ist; alle Angriffe schlagen fehl und wenden die anfängliche Initiative Juliens in das Verhältnis vollkommener Passivität. Die jeweiligen Höhepunkte der Sequenzen treten deutlich auseinander:

Un spectacle extraordinaire l'arrêta. Des cerfs emplissaient un vallon ayant la forme d'un cirque; et tassés, les uns près des autres, ils se réchauffaient avec leurs haleines que l'on voyait fumer dans le brouillard. L'espoir d'un pareil carnage, pendant quelques minutes, le suffoqua de plaisir. Puis il descendit de cheval, retroussa ses manches, et se mit à tirer. [...] Le rebord du vallon était trop haut pour le franchir. Ils bondissaient dans l'enceinte, cherchant à s'échapper. Julien visait, tirait [...] Enfin ils moururent, couchés sur le sable, la bave aux naseaux, les entrailles sorties, et l'ondulation de leurs ventres s'abaissant par degrés. Puis tout fut immobile. (Trois Contes, S. 88.)

Et tous les animaux qu'il avait poursuivis se représentèrent, faisant autour de lui un cercle étroit. [...] Il restait au milieu, glacé de terreur, incapable du moindre mouvement. Par un effort suprême de sa volonté, il fit un pas; ceux qui perchaient sur les arbres ouvrirent leurs ailes, ceux qui foulaient le sol déplacèrent leurs membres; et tous l'accompagnaient. [...] Julien se mit à courir; ils coururent. [...] et, assourdi par le bourdonnement des insectes, battu par des queues d'oiseau, suffoqué par des haleines, il marchait les bras tendus et les paupières closes comme un aveugle, sans même avoir la force de crier »grâce !« (Trois Contes, S. 99.)

Das erste Verhältnis erscheint im Paradigma des *Schauspiels* (*cirque, vallon, rebord*): der Protagonist betrachtet von erhöhter Distanz aus die Tiere als das Objekt seiner Tätigkeit, die Destruktion der Effizienz der Aktion resultiert aus der absoluten Getrenntheit von dem, was man hier als die aktive und passive Instanz des Geschehens bezeichnen kann; was beide verbindet ist lediglich die Waffe als Distanz wirkende Dispositiv der Zerstörung. – Die zweite Jagdsequenz dieses Verhältnisses des verfügenden Schauspiels bemessen, die umkehrte Welt: Der Protagonist befindet sich nun genau auf der Distanz dessen, was ihn umgibt, der distanzierte Verfügungsbezug ist dem eher immanenten Verhältnis der Kontinuität gewichen, die Natur ist zu einer Art unauflöslichem, zähen Verhängnis geworden, das die Distanzmaligen Täter impliziert.

Von einer (auch im Sinne ihrer Position innerhalb der »Léon«-Zentralen Stelle aus hört der Text Flauberts allerdings auf, lediglich die Nacherzählung einer frenetischen Jagdleidenschaft zu sein. Gerade in der Mitte der beiden deskriptiven Expansionen und sich vorwärts rückverweisend auf beide beziehend, steht die Traumsequenz der Protagonisten.

Quelquefois, dans un rêve, il se voyait comme notre père Adam au Paradis, entre toutes les bêtes ; en allongeant le bras, il les voyait mourir [...] À l'ombre d'une caverne, il dardait sur elles des javalots ; il en survenait d'autres ; cela n'en finissait pas ; et il se voyait rouler des yeux farouches.¹⁴

Der Bibelbericht Genesis 2,19ff. der Adamitischen Namensgebung wird aufgerufen: »19 Le Seigneur Dieu ayant donc formé de la terre tous les animaux terrestres et tous les oiseaux du ciel, il les amena devant Adam, afin qu'il vît comment il les appellerait. Et le Seigneur Dieu dit qu'Adam donna à chacun des animaux son nom véritable. Mais le nom que le Seigneur Dieu donna à Adam est son nom véritable.« weit folgt Flaubert den Vorgaben der Bibelstelle; »en allongeant le bras« könnte dann sehr wohl die deiktische Gebärde sein, die den Akt der Namensgebung unmittelbar vorausgeht: was benannt werden soll, wird zunächst gezeigt. Der gewöhnliche Vollzug aber die

¹⁴ Trois Contes, S. 94; vgl. Anm. 12.

¹⁵ So in der klassischen französischen Übersetzung von Lemaître de Sacy, Hg. von Philippe Sellier, Paris 1982, hier S. 8.

bärde wird auf bezeichnende Weise unterbrochen; wenn die Erzählung der Genesis die bekannte und logische Folgerung gibt: »20 Et l'homme donna des noms à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs«, so tritt in Julians Traum an die Stelle der Namensgebung eine Operation, die nicht benannt ist, deren Ergebnis aber der Tod der Tiere ist: »il les faisait mourir«.

Wenn man Weinrichs Bestimmung des Metaphorischen als Konterdetermination eines Kontexts¹⁶ zugrundelegt, so läßt sich die Sequenz beschreiben als die in den Traum verlegte (und so auch verun-auffälligte) Stiftung einer Metapher: »Entscheidend ist nur, daß zwei sprachliche Sinnbezirke durch einen sprachlichen Akt gekoppelt und analog gesetzt worden sind«. ¹⁷ Der biblische Kontext der Adamitischen Namensgebung wird durch die Wendung auf den Tod radikal konterdeterminiert, die konfligierenden Bereiche, die hier eine Beziehung eingehen, sind also die des Nennens und des Tötens, das Bildfeld, das sie einrichten, entfaltet und propagiert sich über die Gesamtheit des Textes der »Légende« und macht die eigentliche Unauslotbarkeit der deskriptiven Expansionen aus, die, weil in ihnen nun das Thema der Sprache selbst eingewoben ist, die Eindeutigkeit der Denotation verlieren. Die Behandlungsweise des Metaphorischen, die Flaubert hier leistet, bestimmt sich also vor allem über ihre syntagmatische Ausdehnung; in ihr wird im eigentlichen Sinne nichts *ersetzt*; die alte rhetorische Definition der Metapher als genau lokalisierbare *floscula* an der Oberfläche des Textes, hat hier ihre Relevanz verloren; das Metaphorische erscheint eher als eine bestimmte, eben paradoxe oder konfligierende Art der Prädikation. »Metapher« wird, anders als die Ersetzung lediglich an einer Stelle, zum generierenden Prinzip des Textes überhaupt.

Für die Bedeutung dieser sonderbaren Artikulation, die sich auf so unauffällige Weise in die bekannte und weitgehend unverändert gelassene Anekdote der Heiligenlegende einschreibt, spricht nicht nur das Geschehen auf der Ebene des Inhalts, also die Auslösung eines figuralen Prozesses durch bruske Kopplung konfligierender Kontexte; von noch entschiedenerer Bedeutung ist die formale Struktur des Syn-

¹⁶ Semantik der Metapher. In: *Folia Linguistica* 1 (1967), S. 3–17, hier S. 6.

¹⁷ Harald Weinrich, Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld. In: Ders., *Sprache in Texten*. Stuttgart 1976, S. 276–290, hier S. 283.

tagmas: »en allongeant le bras, il les faisait mourir«. Wodurch werden hier zwei sprachliche Sinnbezirke, das Töten und die Asche Namensgebung verbunden?

Die deiktische Geste und der Tod der Tiere sind merkwürdig verbunden; allein eine Aussparung bewerkstelligt hier den Akt der Kopplung. Die leere Mitte der »Légende de saint Julien l'Hospitalier« wird von einer Art *blanc* gebildet, der aber die Erzählung in Gänze umschließt und zeichnet: Der signifikante Rhythmus nämlich gibt über ihn und den Fortgang der Handlung Aufschluß; es ist gerade die angehaltenen Zeile, die sich inmitten der Ordnung von zwei mal sechs Silben einfügt und beide Teile erst zu einem Ganzen macht: als *Zäsur* und näher betrachtet die *Zäsur* der Namensgebung. In ihr wird für einen Augenblick der natürliche Ablauf des Akts der Namensgebung angehalten, suspendiert und in einer konstitutiven Stille der Reflexion überantwortet.

Das auf so intrikate Art geleistete Auf-Sich-Verweisen des Lyrikers, des, der, wenn auf Geschichtebene von Auslöschung als Modell des Weltbezugs die Rede ist, die *Form par excellence* der französischen Poesie einführt, legt die reflexive Seite des Textes aus. Denn es ist ein Verweilen, aber wie sich gezeigt hat bedeutendes Stück narrativen Textes, die Form des Alexandriners einzulassen, scheint weniger dem Lyriker als dem Dichter nach Euphonie zu entsprechen, zumal von Flaubert bekannt ist, daß er solche allzu evidenten und dem Reich der Prosa fremden Rhythmen und Regelmäßigkeiten, als das Hören einer Sprache in der Sprache, nicht ertragen wessenheit im Text auszumerzen suchte,¹⁸ und was wäre sprechender als der scharf konturierte Umriss eines Alexandriners inmitten der hermetischen Kontinuität der *oratio prosa*; um so auffälliger nun, wenn an dieser Stelle in der Tat mittels der Versform eine solche *doubletente* eingerichtet wird; es scheint sich um eine besondere Zeilenanordnung und Setzung des Diskurses zu handeln, der auf diese Weise und gegen das flaubertsche Ethos einer strikten Minimierung der Diskursivität (*impersonnalité*), die eigene Präsenz im Text unterstreicht und raphiert, um somit im rein diegetischen Geschehen des Trau-

¹⁸ Vgl. die Briefe, Correspondance, Nr. 457 und 466, auch Barthes über dies *d'un langage dans le langage*: »il se développe ainsi une insécurité anxieuse, car il sera toujours possible d'entendre de nouvelles répétitions«, vgl. Roland Barthes, Flaubert et le roman. In: Ders., Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques. Paris 1953, 135–144, hier S. 140.

der Autorität des Diskurses eine weitreichende Figuration auszulösen; die besondere Form des Alexandriners als extrem kodifiziertes Hoheitszeichen und als *Signature* von Autorschaft scheint die Expansionen der »Légende de saint Julien« als Ort einer figurativ geleisteten Reflexion zu authentisieren. Wenn in der zentralen Traumsequenz der mythische Akt der Namensgebung als Urszene menschlicher Sprachverwendung überhaupt aufgerufen wird und andererseits diese Sequenz aufs engste mit den beiden sie flankierenden, in paradigmatischer Entgegensetzung formulierten Jagden zusammenhängt, so ließen sich diese als Figurationen von zwei Arten des Weltbezugs qua Sprache lesen; eine Formulierung Mallarmés aufnehmend¹⁹ erweist sich die Heiligenlegende als *récit allégorique de lui-même*, als schriftlich aufgehobene Reflexion und als Gedächtnis des literarischen Aktes.

Die Verhältnisse der ersten deskriptiven Expansion würden dann, wenn man Barthes' Bestimmungen²⁰ zugrundelegt, den literarischen Akt als Weltbezug qua Sprache wesentlich im Modus der *Repräsentation* figurieren. Die Objektwelt wird im Modus des Schauspiels und dieses als unbegrenzte Verfügung über sie konzipiert; wie die ekstatische Tötung der Tiere am Höhepunkt der ersten Jagd deutlich macht, ist die absolute Getrenntheit der Bereiche von Subjekt und Objekt der Tätigkeit hier das Wesentliche. Die Wechselkonstituierung vollzieht sich um den Preis der Auslöschung des Objekts. Im Anschluß an Kojèves Kommentar zu Hegels Interpretation der Selbstkonstituierung des Menschen im Akt der Namensgebung könnte man den Diskurs der repräsentativen Literatur und ihres diegetischen Stellvertreters Saint Julien als Leben des Todes kennzeichnen: »C'est dire que la pensée et le discours, révélateur du Réel, naissent de l'Action négatrice [...] C'est donc dire que l'être humain lui-même n'est pas autre chose

¹⁹ Vgl. den Titel der ersten Version des ähnlich reflexiven »Sonnet en -ix«, Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*. Hg. von Henri Mondor und Gérard Jean-Aubry. Paris 1961, hier S. 1488.

²⁰ Das Wesen der Repräsentation faßt Barthes weniger im Moment der Nachahmung, als in dem der souveränen Konstitution des Gegenstandes: »L'Organon de la Représentation [...] aura pour double fondement la souveraineté du découpage et l'unité du sujet qui découpe«, vgl. Roland Barthes, Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Ders., *L'obvie et l'obtus. Essai critiques III*. Paris 1982, S. 86–93, hier S. 87.

que cette Action; il est la mort qui vit une vie humaine«.²¹ – man die Entfaltung des Bildfeldes nun auch für die zweite Jag tend macht, so ist nicht mehr unmittelbar benennbar, in welche se sich hier die Text-Praxis Literatur als *constitution corrélativ* Subjekt- und Objektbereichs figuriert; Repräsentation jedenfalls le Möglichkeiten souveräner Verfügung und der Selbstkonst mittels dieser fehlen, ist nicht mehr die *Form* dieser Inbezugse statt dessen scheinen Verhältnisweisen entworfen, die sich eher griffen von *continuité*²² und Implikation fassen ließen. Wenn die ste Macht der Namensgebung als das Eigenste der Autorschaft geben wird, dann kommt die neue Form einer *Entäußerung* de kurses gleich. Die sukzessive Ausbildung dieser Form, an der c fahrungsbereiche von Kunst, Religion und Wissenschaft uner gleicherweise teilhaben werden, kennzeichnet das Spätwerk Fla die »Légende« nimmt das Scheitern von »Bouvard et Pécuche im Modus der Figuration reflektiert sie zwei Versionen litera Tätigkeit; worauf sie sich hin öffnet, eine Art implikativer Welt der auf die innehaltende Zäsur der Namensgebung folgt, schein die Wiederaufnahme von »Bouvard et Pécuchet« zu ermögliche in diesem Werk seine weitestgehende Realisierung zu erfahre Gipfel und Vollendung der Kunst: *ce sera le comble de l'Art*.²³

²¹ Vgl. Alexandre Kojève, *L'idée de la mort dans la philosophie de Hegel*. In: *Introduction à la lecture de Hegel*. Hg. von Raymond Queneau. Paris 1990, S. 5 hier S. 550.

²² Für einen solchen Begriff der *continuité* als Transgression distinkter, gegenstä Individualität vgl. Georges Bataille, z.B. »pour nous qui sommes des êtres discom mort a le sens de la continuité de l'être«, *L'érotisme*. Paris 1985, S. 19 und 92 und lem, im Zusammenhang mit dem Phänomen des Opfers, den Aufsatz »L'art, excruauté«, in: Georges Bataille, *Œuvres complètes*. Paris 1988, Bd. XI, S. 480–486 lem S. 481 und 484.

²³ Brief an George Sand vom 15.10.1874, *Correspondance*, Nr. 1505: »Si je ré sera, sérieusement parlant, le *comble de l'Art*« (Flauberts Hervorhebung).

III

Au fond, je suis Allemand! C'est à force d'étude que je me suis dégrassé de toutes mes brumes septentrionales. Je voudrais faire des livres où il n'y eût qu'à écrire des phrases (si l'on peut dire cela), comme pour vivre il n'y a qu'à respirer de l'air.²⁴

Wissenschaft stellt einen privilegierten Modus des Weltbezugs und zugleich in bestimmter Weise den Raum einer Erfahrung, mittels derer ihre Träger sich und ihren Gegenstand konstituieren, dar; diejenige literarische Kunst-Form des 19. Jahrhunderts, die sich ihrem ganzen Ethos nach diesem Modell verschrieben hat, heißt *Realismus*. Flauberts Bezugnahme auf das Ideal der Wissenschaftlichkeit ist komplex und uneindeutig; die Erklärung, in welcher Weise der spezifische Weltbezug der positiven Wissenschaften zum *Ideal* der literarischen Produktion werden kann, ist weit davon entfernt, evident zu sein, sondern bedarf vielmehr der Interpretation. In der Korrespondenz, die in so entschiedenem Maße in der Flaubertschen Praxis der Ort eines Sprechens *über* das Werk ist, organisiert sich die Reflexion dieses Sachverhalts um die Begriffe von *impersonnalité*, *impassibilité* und *impartialité*. Eine frühe Briefstelle gibt selbst eine klare Interpretation der Attraktivität von Wissenschaft:

Le roman n'a été que l'exposition de la personnalité de l'auteur et, je dirais plus, toute la littérature en général, sauf deux ou trois hommes peut-être. Il faut pourtant que les sciences morales prennent une autre route et qu'elles procèdent comme les sciences physiques, par l'impartialité. [...] Nous manquons de sciences, avant tout.²⁵

Die literarische Kunstform, die sich hier – für Flaubert ungewöhnlich – bis in den Namen hinein der Wissenschaft anverwandelt (*sciences morales*), erwartet an den Naturwissenschaften die Praxis neutraler Darstellung dessen, was ist, ohne den bis dato dominierenden Eintrag (*subtegmen* und *damnum*) des Autors in den Gegenstand, der, beliebig, zum bloßen Anlaß der Ausstellung von Subjektivität wird. Obwohl sicher auch als Absetzung gegen das Flaubert noch zeitgenössische Nachleben der romantischen Kunstform gedacht, argumentiert die

²⁴ Brief an Louise Colet vom 25. Juni 1853, Correspondance, Nr. 403.

²⁵ Correspondance, Nr. 566.

Stelle allgemeiner: Philosophie und Religion, so fährt Flaubert die exemplarischen Formen von Denken, deren Prinzip Inbegriffung auf den Menschen ist,²⁶ stellen der Erkenntnis Hindernisse auf dem Weg (*qui empêchent de voir clair*), bei deren Ausräumung die Methode der Wissenschaft hilft.

Die Disziplinierung durch das Ideal der Wissenschaft hat in Flauberts eigener Interpretation die Freigabe des Gegenstandes zum Zweck; dieses Selbstverständnis (und auch das allgemeinere, das unter den Namen »Realismus« führt) argumentiert also vorzüglich von der Seite des Objekts der literarischen Praxis und hat in der Weise *positive* Bedeutung: Der Realismus produziert die Sache selbst, die lange verdeckt war, er läßt klar sehen. Im Sinne des Begriffs einer Praxis als *action corrélatrice* ist es ebenso möglich, das benannte Ideal nun auch von der Seite des Subjekts her zu verstehen, von der aus betrachtet dann wesensmäßig als eine *via negativa* erscheint. Dieses unausgesprochene und intrikate Verhältnis der Wissenschaft, als objektiver Erkenntnis und Absprechung, Negation, der Person andererseits bildet den Mittelpunkt einer alternativen Interpretation der Flaubertschen Praxis durch einen ihrer frühesten und aufmerksamsten deutschen Leser, Friedrich Nietzsche.

Nietzsches Ausgangspunkt ist die Frage, was es bedeuten könnte, im Raum der Literatur das *Ideal der Objektivität* aufzurichten. Über eine Reihe von Notizen, die sich von 1884 an über die Jahre ansammeln, wird eine Art Dossier zusammengetragen, das sich, von zwei Perspektiven in »Jenseits von Gut und Böse« und »Götzendämmerung« gesehen, auf entschiedenste Weise aber erst in jenen »Aktenschildern eines Psychologen« konkretisiert, als welche sich die Schrift »Nietzsche contra Wagner« des kritischen Turiner Spätjahres 1888 präsentiert.

Der Gestus dessen, was bei Nietzsche Interpretation heißt, ist aggressiv im Sinne eines Dekuvrierens von Beweggründen, die dem Anschein zu verdecken sucht.

Wenn ich Etwas vor allen Psychologen voraus habe, so ist es daß mein Blick geschärfter ist für jene schwierigste und verfänglichste *Rückschlüsse*, in der die meisten Fehler gemacht werden – des Rück-

²⁶ Vgl. im selben Brief: »l'homme rapporte tout à soi. Le soleil est fait pour éclairer la terre. On est encore là.«

ses vom Werk auf den Urheber, von der That auf den Thäter, vom Ideal auf Den, der es *nöthig* hat, von jeder Denk- und Werthungsweise auf das dahinter kommandirende *Bedürfniss*.²⁷

Das Werk, das Nietzsche hier interessiert, ist das Flauberts, das Ideal, die »Denk- und Werthungsweise«, die von *impersonnalité* und Objektivität. Dabei ist die entscheidende Wendung, beide eben nun im Sinne einer Praxis, und das heißt hier, mit Blick auch auf ihr Subjekt zu untersuchen; ein »Rückschluss« ist nötig, der von äußeren Manifestationen (Tat, Werk, Ideal) auf die Verfaßtheit der zugrundeliegenden Subjektivität kommt.

Zwei noch relativ enigmatische Stellen belegen diese Wendung. »Objektivität – als modernes Mittel, sich loszuwerden, aus Geringschätzung (wie bei Flaubert)«:²⁸ Objektivität ist also nicht mehr Zweck, sondern »Mittel«. Und: »Man hat für »unpersönlich« angesehen, was der Ausdruck der mächtigsten Personen war (J.Burckhardt mit gutem Instinkt vor dem Palazzo Pitti): »Gewaltmensch« [...] Aber die Herren möchten sich gerne verstecken und loswerden, z.B. Flaubert (Briefe)«:²⁹ Nietzsche stellt zwei verschiedene Arten von Unpersönlichkeit gegeneinander, die sich in ihrem »dahinter kommandirende[n] Bedürfniss« radikal unterscheiden: nämlich einmal den sublimierten Ausdruck eines imperativischen Willens (so die Renaissance-Version), dann ihre »moderne« Variante, die einer ganz anderen Ökonomie des Subjekts gehorcht, und die die folgende Wiederaufnahme des Gedankens klar zur Sprache bringt:

Das »Objektiv-Sein-Wollen« z.B. bei Flaubert ist ein modernes Mißverständnis. Die große Form, die von allem Einzelreiz absieht, ist der Ausdruck des *großen* Charakters, der die Welt sich zum Bilde schafft: der von allem »Einzelreiz weit absieht« – Gewalt-Mensch. Es ist Selbst-Verachtung aber

²⁷ Friedrich Nietzsche, Nietzsche contra Wagner. In: Ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980, Bd. 6, S. 413–445, hier S. 426 (Texte Nietzsches im folgenden nach dieser Ausgabe mit Band und Seitenzahl als KSA); eine Stelle, die den Aphorismus 370 »Was ist Romantik?« aus »Fröhliche Wissenschaft« aufgreift, aber einer tiefgehenden Umarbeitung unterzieht, offenbar ausgelöst durch die Beschäftigung mit Flaubert, dessen Briefwechsel mit George Sand, herausgegeben von Guy de Maupassant, 1884 erscheint und den Nietzsche noch im selben Jahr studiert.

²⁸ Aus den »Nachgelassenen Fragmenten« des Jahres 1884, KSA, 11,70.

²⁹ KSA, 11,44.

bei den Modernen, sie möchten wie Schopenhauer sich in der Kunst verbergen« – hineinflüchten in's Objekt, sich selber »leugnen«. Aber kein »Ding an sich« – meine Herren! Was sie erreichen, ist Wissenschaftlichkeit oder Photographie d.h. Beschreibung ohne Perspektiven, chinesischer Malerei, lauter Vordergrund und alles überfüllt. – That ist sehr viel *Unlust* in der ganzen modernen historischen und literarischen Wuth – man flüchtet vor sich...³⁰

Wieder geht es um die kritische Scheidung dessen, was sich dem Schein nach zum Verwechseln ähnlich sehen könnte, das Ideal der Zurücknahme der Person (Objektivität), klassisch und modern, das »Mißverständnis« der Modernen, und exemplarisch bei Flaubert die *impersonnalité* nicht als souveränen Ausdruck der Weltaneignung verstanden zu haben, sondern in einer, ihrer Herkunft nach nicht untersuchenden, bloßen Negation des Subjekts zu verharren. Die moderne »Selbst-Verachtung« nämlich wird das Objektivitätsideal in seiner zeitgenössischen Form als wissenschaftliche Methode, zum Verlaß einer Praxis der *Selbstentäußerung*.³¹ Wissenschaft wird dem Ich vom Ich abzusehen, »sich hinein[zu]flüchten in's Objekt«, d.h. sich der entäußernden Kontemplation des Objekts zu überlassen. Die »historische[n] Wuth« der Realisten hat in Nietzsches Interpretation eine Ummotivation weniger mit der Sorge um Genauigkeit als mit der Wiedergabe dessen, was ist, zu tun. Die Objektivität der Moderne ist ihr *Ideal* der Unpersönlichkeit, das die Kunstform des Romanes, das die Verfahrensweisen der Wissenschaft angleichen will, ist ihrerseits nicht interessiert, aber auf destruktive Weise: sie realisiert das »Entgehen zum Nichts«.³² Das Objekt bedeutet hier also nicht den Offenbarungsneutralen und unpersönlichen Offenbarung des Realen im Medium wissenschaftlicher Wahrheit; sondern in seiner radikalen Extension wird der Gegenstand zum Medium einer Selbst-Praxis, die im Zusammenhang von Studium und Erkenntnis³³ sich selbst »loswerden« möchte. Die Flucht in das Objekt bedeutet so die Verstellung (Umbesetzung

³⁰ KSA, 11,57.

³¹ So Nietzsches alternativer Begriff für diese »Form der modernen Selbstverleugung« in Notizen aus dem Umkreis des kritischen Jahres 1888, KSA, 11,57.

³² KSA, 12,202.

³³ Nietzsche spricht von der »Tartüfferie der Erkennenden vor sich selber« in »Die Erkenntniß um ihrer selber willen« ironisch in Abrede, KSA, 11,70.

Dissimulation) der Wissenschaft zum Zwecke der Auslöschung des Selbst.

Diese Auslegung von Wissenschaft, oder dessen, was nicht eigentlich mehr Wissenschaft, sondern die Adaptation ihres Modells mit anderen Mitteln ist, hat einen kapitalen Zeugen, auf den Nietzsche selbst an anderer Stelle gerne die Fatalität der ganzen Entwicklung zurückführt. Mit der vollkommenen Luzidität, die nur ihm eigen ist, erkennt Rousseau gegen Ende des 18. Jahrhunderts in den Wissenschaften die Möglichkeit ihrer Verstellung zur Praxis der Selbstentäußerung. Rousseau gewinnt an ihnen ein bis dato unbekanntes Verhältnis, das sich, als spezifische Technologie des Individuums, nicht mehr allein in der interesselosen Wiedergabe dessen, was ist, bewegt. Wissenschaft als spezifischer Modus eines Welt- und, müßte man hier sagen, *Naturbezugs* ist im Falle Rousseaus die Botanik in Form der herborisierenden *Promenade* und ihrer komplexen »Wiederholung« in der Schrift. »J'entrepris de faire la *Flora Petrinsularis* et de décrire toutes les plantes de l'île sans en omettre une seule, avec un détail suffisant pour m'occuper le reste de mes jours.«³⁴ Der Gegenstand, der sich dem *contemplatif solitaire* bietet, kommt schon nicht mehr nur für sich in betracht; die deskriptive Erschöpfung und das Detail sind schon orientiert auf ein Bedürfnis des Selbst, nämlich sich in den langsamen Strom der Zeit aufzulösen.³⁵ Rousseau fährt fort:

... le reste de mes jours. On dit qu'un Allemand a fait un livre sur un zeste de citron, j'en aurais fait un sur chaque gramin de prés, sur chaque mousse de bois, sur chaque lichen qui tapisse les rochers; enfin je ne voulais pas laisser un poil d'herbe, pas un atome végétal qui ne fût amplement décrit.³⁶

³⁴ Vgl. die außerordentliche »Cinquième Promenade« in den »Rêveries du promeneur solitaire«. Hg. von Henri Roddier. Paris 1984, hier S. 65, die den Aufenthalt auf der Petersinsel erinnert.

³⁵ Nietzsche wird sich eine analoge Briefstelle Flauberts – »après tout, le travail, c'est encore le meilleur moyen d'escamoter la vie« – notieren, KSA, 13, 123; vgl. auch: »L'important, c'est qu'il [»Bouvard et Pécuchet«] va m'occuper durant des longues années. Tant qu'on travaille, on ne songe pas à son misérable individu«, Correspondance, Nr. 1482.

³⁶ *Rêveries*, S. 66.

Das Buch über den *zeste de citron*³⁷ kündigt eine Schreibpraxis *schöpfende Beschreibung*, an, die durch Einlassung in die des Überfülle die Negation der Person erreicht. Das Moment der konstituierenden Erkenntnis tritt zurück – was hat es für eine Funktion, sich hunderte von Seiten der Exploration der Zitronensubjekte widmen? – und gibt den Ort einer Dissemination des Subjekts gegenüber dem Gegenstand der Betrachtung frei. Das Übermaß des Deskriptions, das sich noch in das kleinste Atom versenken will, bedeutet die Schöpfung als den Ort der Auslöschung des Subjekts zu einer. Dies entspricht nun genau Nietzsches Interpretation der Attraktion von Wissenschaft für die zeitgenössische Romanproduktion: «turhistorische[n] Wuth« der Realisten, ihr Gestus der »Beschreibung – »lauter Vordergrund und alles überfüllt« –, sind nicht Ausdruck einer Bemühung um neutrale Erhebung des Faktischen, sondern resultieren sich aus dem Verlangen nach symbiotischer Kontemplation und einer äußerung an das Objekt der Betrachtung. Die ganze Szene der »Cinquième Promenade« ist in dieses irrealer Licht einer *contemplation* umgebenden Natur eingetaucht. Entscheidend aber ist, daß diese besondere Form dieses Weltbezugs wesentlich sprachlich und verbal systemisch vermittelt ist: nämlich im Herborisieren mittels der taxonomischen talklassifikation der Natur (Pflanzenwelt) im Linnéschen »*Systema naturae*« – »j'allais une loupe à la main et mon *Systema naturae* sous la loupe«, – dann im Akt des Schreibens der »*Rêveries*«. Das Moment der Vermittlung solcher Selbstentäußerungs-Praktiken wird durch die Interpretation des Flaubertschen Spätwerks entscheidend sein.

³⁷ Es gibt dafür keine unmittelbare deutsche Entsprechung; gemeint ist die äußere Schicht der Schale von Zitrusfrüchten, und, im übertragenen Sinne, ein Nichts, *rien*, *de chose, rien* (so im »Robert«). Rousseaus hier entworfene Schreibpraxis exzeptioneller Skription dessen, was an sich nichts bedeutet, scheint den historischen Beginn der *écriture* zu inaugrieren, von denen prominent Flaubert spricht und die er in »*Écriture de Pécuchet*« ins Werk setzt.

³⁸ *Rêveries*, S. 66.

³⁹ Die Entdeckung oder Verstellung der Wissenschaften und der Form der *écriture* als spezifischer Praxis des Subjekts hat eindringlich Maurice Blanchot beschrieben: *le système hégélien (c'est-à-dire dans tout système), la mort est constamment à l'œuvre, rien n'y meurt, n'y peut mourir. Ce qui reste après le système, reliquat sans reste, est condamné à mourir dans sa nouveauté répétitive*«, Maurice Blanchot, *L'Écriture du sujet* (Paris 1991, hier S. 76).

Nietzsche schließt seine Interpretation der Flaubertschen Kunstform mit der Frage nach der verdeckten Herkunft einer Befindlichkeit, die um die Momente von »Verlangen zum Nichts«, »Selbstverleugnung«, »Opfer« und »Todes-Sucht«⁴⁰ kreist. Der »Rückschluß«, um den sich Nietzsche bemüht, um »das dahinter kommandierende[n] Bedürfniss« ausfindig zu machen, geht von Flaubert aus und stößt schließlich auf Spuren der »christlichen Mystik Pascalismus«.⁴¹ Die bereits zitierte Stelle zur »verfänglichen« Methode des Rückschlusses aus »Nietzsche contra Wagner« nimmt diesen zentralen Punkt auf.

...das dahinter kommandierende Bedürfniss. – In Hinsicht auf Artisten jeder Art bediene ich mich jetzt dieser Hauptunterscheidung: ist hier der *Hass* gegen das Leben oder der *Überfluss* an Leben schöpferisch geworden? In Goethe zum Beispiel wurde der Überfluss schöpferisch, in Flaubert der Hass: Flaubert, eine Neuausgabe Pascal's, aber als Artist, mit dem Instinkt-Urtheil aus dem Grunde: »Flaubert est toujours *haïssable*, l'homme n'est rien *l'œuvre est tout*« ... Er torturierte sich, wenn er dichtete, ganz wie Pascal sich torturierte, wenn er dachte – sie empfanden beide unegoistisch... »Selbstlosigkeit« – das *décadence*-Prinzip, der Wille zum Ende in der Kunst sowohl wie in der Moral. –⁴²

Was bedeutet es, daß der »Rückschluß« gerade auf Pascal stößt? »Todes-Sucht«, »Objektivität – als modernes Mittel sich loszuwerden« sind in letzter Instanz, Nietzsches Interpretation zufolge, wesensmäßig *religiöse* Affekte. Um die verkappte Identität der Interessen beider Positionen augenfällig vorzuführen, paart Nietzsche die berühmte Stelle aus einem Brief an George Sand (»Mais, dans l'idéal que j'ai de l'Art [...] L'homme n'est rien, l'œuvre tout!«)⁴³ mit der ebenso bekannten *Pensée* von Pascal (»Le moi est haïssable. Vous Miton le couvrez [...]. Vous est donc toujours haïssable«)⁴⁴ zum Simulacrum eines künstlerischen Credo, dessen Prinzip die Annihilierung des Subjekts ist.⁴⁵ Die

⁴⁰ KSA, 11,54f.

⁴¹ KSA, 11,46.

⁴² Vgl. das Kapitel »Wir Antipoden« in »Nietzsche contra Wagner«, KSA, 6,426f.

⁴³ Brief vom Dezember 1875, Correspondance, Nr. 1564, die Formel kehrt, von der Arbeit an »Madame Bovary« an, regelmäßig in der Korrespondenz wieder.

⁴⁴ Für die Pascal-Stelle vgl. Blaise Pascal, *Pensées*. Hg. von Michel Le Guern. Paris 1991, Bd. 2, S. 113, Fragment Nr. 455 der Edition Brunschvicg.

⁴⁵ Vgl. die von Pierre Nicole überlieferte Äußerung: »Feu M. Pascal [...] portait cette règle jusques à prétendre qu'un honnête homme devait éviter de se nommer, et même de

Kunstform Flauberts und das realistische Objektivitätsideal erst als verdeckte Wiederaufnahmen des Denkens religiöser Selbsterleuchtung, investiert aber nun im Medium der Kunst und mit dem Blick zum Ende. Am Falle Flauberts scheint sich Nietzsche jene zentralen Fragestellung, was es bedeuten könne, Wissenschaftlichkeit im Medium der Kunst anzustreben, zu beantworten, die er an anderer Stelle gelassen hatte, nämlich: »In wiefern die absolute Wissenschaftlichkeit noch Etwas von Christenthum an sich trägt, eine Verkleidung«.

Anders als in Flauberts früherer Affirmation des Modells der *sciences physiques* und mit Blick auf die Konstellation des Spätwerks, die uns hier interessiert, läßt sich die komplexe Intrikation von Wissenschaft und Religion im Kunstwerk, wie Nietzsche sie in seiner Interpretation erschließt, am entschiedensten nun aber von Nietzsche selbst her, und zwar im Medium des Werks, nicht mehr durch die Dichtung lediglich über es, beleuchten. Objektivität, als religiöse Kontemplation der selbstentäußernden Kontemplation des Objekts erscheint im Mittelpunkt der ekstatischen Schlußsequenz desjenigen Werks, das Nietzsche »Tentation de Flaubert et Pécuchet« unmittelbar vorhergeht, der »Tentation de Flaubert et Pécuchet« von 1872.

Das siebente und letzte Kapitel der »Tentation« hat als Grundprinzip den Sog der Ununterscheidung (*indistinctio, continuitas*), was imstande ist, sich als Opposition zu konstituieren und im Unterschied zu einer anderen, in der Beziehung Sinn zu gewährleisten, wird davon erfahrungsgemäß nicht zu Beginn des Kapitels mit den großen Antagonismen der spirituellen oder existenzieller Ordnung konfrontiert, die auf sich gleichgültig werden, und im folgenlosen Abbau ihrer Opposition lediglich einen Effekt von Un-Sinn produzieren. Der noch distinkte Bereich in der Natur auszeichnende Bereich des Menschlichen wird durch die Ununterschiedenheit des ununterschiedenen Webens der Natur verlassen:

se servir des mots de *je* et de *moi*, et il avait accoutumé de dire sur ce sujet que la distinction anéantit le *moi* humain», Antoine Arnauld und Pierre Nicole, *La logique* de Port-Royal. Paris 1992, S. 250. Ebenso Flaubert im selben Brief an George Sand: »Et du moins, c'est une sorte de sacrifice permanent [...] Il me serait bien agréable que je pense et de soulager le sieur Gustave Flaubert par des phrases; mais l'importance dudit sieur ?« Nietzsches Ziel einer inkriminierenden Zueinanderwendung ist ihm nicht daran, diese letzte Formel Flauberts an anderer Stelle wörtlich und für sich selbst zu übernehmen.

⁴⁶ KSA, 11,37.

mort n'est qu'une illusion, un voile, masquant par endroits la continuité de la vie«.⁴⁷ Diese Vorstellung des Lebens als allem zugrundeliegendes Reich der Ununterscheidung bestimmt den Fortgang der Visionen des Antonius. Es folgt ein Reigen der sonderbaren Wesen, deren generelles oder generierendes Prinzip die gleichzeitige Teilhabe an verschiedenen Regna der Natur ist, die ihre klassifikatorische Differenz somit einbüßen; Mensch, Tier und Pflanze gehen in einer Art freigegebener Kombinatorik eigenartige Verbindungen ein,⁴⁸ die sich schließlich auch auf den Bereich der unbelebten Materie hin öffnen.

Die Folge der Visionen beschleunigt sich, und was bisher als Reigen *distinkter* Geschöpfe auftrat, wird nun zur ununterschiedenen Masse an Wesen, die Antonius bedrängen. Es ist dies nun genau die Implikation in das Verhängnis der umgebenden Natur in der »Légende de saint Julien l'Hospitalier«, die einen Passus aus der Schlußbewegung des »Tentation« fast wörtlich aufnimmt.⁴⁹

Die Regressionsbewegung geht weiter, indem, nach der Ordnung menschlicher Spiritualität, nach Vereinigungen zu Mischwesen mit dem Bereich des Animalischen, es nun der Bereich des Vegetabilischen allein ist, der die Visionen dominiert, um schließlich, als Klimax der Ununterscheidung, mit dem Verlust aller Getrenntheit und der Öffnung auf die Materie zu enden: »Les végétaux maintenant ne se distinguent plus des animaux [...] Et puis les plantes se confondent avec les pierres«. Mit der Auflösung aller Formen höherer Organisation bleibt nur mehr die *continuité de la vie*, die Antonius am Ende seiner spirituellen Odyssee betrachtet. Antonius nimmt nun genau die *objektive* Haltung des Wissenschaftlers ein, der sich aufmerksam über den Gegenstand seiner Betrachtung beugt: »Et il n'a plus peur! Il se couche à plat ventre, s'appuie sur les deux coudes; et retenant son haleine, il regarde«. So angespannt verharrend, deliriert Antonius eine

⁴⁷ Für den Text der »Tentation« vgl. Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*. Hg. von Claudine Gothot-Mersch. Paris 1983, hier S. 224.

⁴⁸ In der Art: »Retenus à la terre par nos chevelures, longues comme des lianes, nous végétons à l'abri de nos pieds, larges comme des parasols«, oder »De grands singes y courent à quatre pattes; ce sont des hommes à tête de chien«, *Tentation* (Anm. 47), S. 230.

⁴⁹ Vgl. die bereits zitierte Stelle der Einkreisung Juliens durch die Tiere, »faisant autour de lui un cercle étroit«, *Trois Contes* (Anm. 12), S. 99, mit dem »cercle des monstres«, *Tentation*, S. 234, der Antonius zu verschlingen droht, Indiz auch der selbstreflexiven Dimension dieser letzten Versuchung.

Art symbiotischer Kontemplation, die sich – ekstatische Vision – vielgestaltigen (polymorphen) Eintritts in das All des Lebens – radikale Exteriorität des Gegenstandes entäußern kann:

Ô bonheur ! bonheur ! j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement co-
cer [...] j'ai envie de voler, de nager, d'aboyer, de beugler, de h
voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler la fum
ter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être e
m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes,
comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me
sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au
la matière, – être la matière!⁵⁰

Auf diese Weise endet die letzte Versuchung des Antonius. D
stus des objektiven Betrachtens überläßt sich dem Delirium ein
tritts in die Materie, es ist das »sich hineinflüchten in's Objekt
Nietzsche als das verborgene »Bedürfnis« des Ideals der Obj
auszumachen suchte und das sich ebenso schon in der Vision d
de saint Pierre« ankündigte (kontrastiv zu den dann zu unters
den Verhältnissen in »Bouvard et Pécuchet« könnte man die S
sequenz der *Tentation* als die rousseauistische Vision⁵¹ der cor
und der Art des implikativen Weltbezugs, des *y entrer* bezeich
Wenn die Haltung objektiven Betrachtens die Auflösung dis
Subjektivität in den Gegenstand der Betrachtung bedeutet, so h
sen hier die Tendenz, sich selbst als wesensmäßig gegenständ
Verhalten zu überwinden. In diesem Pathos der Überwindung
genen Kondition distinkter Subjektivität erscheinen die Interess
religiösen und wissenschaftlichen Verhaltens solidarisch; beide
zip ist die Entäußerung des Selbst.⁵²

⁵⁰ Für die zitierten Momente dieser Bewegung vgl. die Stellen *Tentation* (An
236 und S. 237.

⁵¹ Vgl. die bis in die enumerative Sprachform und bis in einzelnen Formul
analoge Vision Rousseaus, zitiert oben S 323.

⁵² Zahlreiche Briefstellen Flauberts thematisieren die Vorstellung einer solch
biotischen Betrachtung, z.B.: »À force quelquefois de regarder un caillou, un anim
bleau, je me suis senti y entrer. Les communications entr'humaines ne sont pas pl
ses«, *Correspondance*, Nr. 393, und vor allem, mit Betonung nun des Mediums d
und der Kennzeichnung als Moment verkappt religiöser Herkunft: »c'est une c
chose que d'écrire, que de n'être plus soi, mais de circuler dans toute la création
parle. Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maître

Religion hat lange Zeit den Ort bezeichnet, an dem sich Aspirationen dieser Art, und zwar im Rahmen einer quasi-legal organisierten Institution, verwirklichen konnten. Diese selbstentäußernde Seite der religiösen Tätigkeit ist es, auf die Nietzsche bezug genommen hat, als es um die Interpretation des Objektivitätsideals als verkappt religiösem Affekt ging. Ein Blick auf die spezifische Ökonomie des Subjekts im Bereich des Religiösen erlaubt, über diese noch sehr allgemeine (und schematische) Feststellung Nietzsches hinausgehend, die Bedeutung der religiösen Erfahrung für die Form des Spätwerks genauer einzusehen.

Ejn jglicher sey gesinnet / wie Jhesus Christus auch war / Welcher / ob er wohl in göttlicher gestalt war / hielt ers nicht für einen Raub / Gotte gleich sein / Sondern eussert sich selbs [*sed semet ipsum exinanivit*] / vnd nam Knechts gestalt an / ward gleich wie ein ander Mensch / vnd an geberden als ein Mensch erfunden / Ernidriget sich selbs / vnd ward gehorsam bis zum Tode / ja zum tode am Creutz⁵³ –

diese zentrale Stelle zur Christologie, im Brief an die Philipper (II, 5–9), umreißt in nuce die besonderen Verhältnisse, die dem religiösen Leben, dem klarsten Bewußtsein seines Erfordernisses nach, die *Form* geben. Die unverstellte Einsicht in ihre letzten Konsequenzen ist im Rahmen der religiösen Institutionen Privileg des spezifisch *mystischen* Diskurses. Mit Bezug auf Schriftstellen wie die des Philipper-Briefes betont die Mystik an der traditionellen Ökonomie des Heils nicht mehr nur die Forderung des gottgefälligen Lebens, sondern vielmehr die Nachfolge Christi auch in dem, was dieses Leben an Schrecklichem aufnahm. An der Heilsgeschichte kommt weniger unmittelbar das Moment der endlichen Erlösung, als das der *imitatio* in betracht; das Leben Christi auf Erden weniger als Garant des eigenen Heils, denn als Medium, *in es einzutreten* und dessen Realität als Ganzes auf sich zu nehmen. Das Leben des Gerechten stellt sich als eine Wieder-

fois, je me suis promené à cheval [...] j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient [...] Est-ce orgueil ou piété, est-ce le débordement niais d'une satisfaction de soi-même exagérée ? ou bien un noble instinct de religion ?», Correspondance, Nr. 446.

⁵³ In der Übersetzung Luthers, vgl. Martin Luther, Die ganze Heilige Schrift Deutsch. Hg. von Hans Volz. Herrsching 1972, hier Bd. 2, S. 2367.

Kunst, Religion und Wissenschaft im Spätwerk Flauberts 329

holung dieses Lebens dar und wird darin wesensmäßig eine *via*: die Momente, die der Philipper-Brief der Nachfolge empfehlen für das unmittelbare Dasein negative Bedeutung: es sind »Eusserung« des Gottes und des Menschen im Geschehen der Exinanition), dann der Opfertod Christi am Kreuz. Um diese Momente organisiert sich die Mystik, als die radikalste Form der Erfahrung.

Die religiöse Praxis ihrer innersten Bedeutung nach als Selbstäußerung zu begreifen, rechtfertigte sich mit Bezug auf die Bedeutung des Wortes traditionellerweise dadurch, daß die personale Vereinigung Jesus-Christus als zweifache Entäußerung interpretiert wurde: Christus ist der entäußerte Gott, »Knechtsgestalt« annehmend und der entäußerte Mensch, für den die Inkarnation die Vernichtung aller eigenen Subsistenz bedeutet. Die *imitatio* des Mystikers besteht sich dabei auf das »Menschsein« Jesu, dem, von sich selbst getrennt, das Eigene entzogen wird, um der Besitzergreifung durch das Fremde durch das ihm absolut Fremde, Raum zu geben, also auf den *moment que l'Humanité de Jésus a de sa subsistance propre et ordinaire pour être revêtue d'une subsistance étrangère et extraordinaire Nature divisée et séparée d'avec sa propre subsistance*«. ⁵⁴ Die Entäußerung durch das göttliche Wort wird bis in eine vollkommene Vernichtung verstanden: das Wort »en s'appliquant aux hommes, s'anéantit dans son application, et ainsi son application constitue l'application même«. ⁵⁵ Der religiöse Mensch entspricht diesem Geschehen der Heilsgeschichte durch den Eintritt in die *via tiva* – »Exinanition suprême de l'Être suprême qui doit être h

⁵⁴ Vgl. Pierre de Bérulle, *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus, par l'ineffable de la Divinité avec l'Humanité*. In: Ders., *Les Œuvres de l'éminentissime et très-rendissime Pierre Cardinal de Bérulle*. Monsoult, 1960 (1644), hier Bd. 1, S. 183; Bérulle (1575–1629) war Gründer und erster Vorsteher der Congrégation de l'Oratoire de Jésus. Die Schriften, die aus dieser Institution hervorgingen stellen einen Höhepunkt der abendländischen Spekulation über das Geschehen der Inkarnation des Wortes. Bérulle betrifft in vielleicht noch größerem Maße die enigmatische Figur Charles de Condren (1588–1641), des Nachfolgers von Bérulle, den Henri Bremond in seiner »Histoire de la dévotion au sentiment religieux en France« als »le plus haut génie religieux des temps modernes« zeichnet.

⁵⁵ Charles de Condren, *Lettres*. Bruxelles, 1655, hier S. 141.

par la voie d'abnégation« –,⁵⁶ die sich als die paradoxe Arbeit eines Ich an seiner eigenen Auslöschung darstellt:

J'honore donc ce dénuement, que l'Humanité de Jésus a de sa propre subsistance [...] je renonce à toute la puissance, autorité et liberté, que j'ai de disposer de moi, de mon être [...] Je passe outre ; et je veux qu'il n'y ait plus de MOI en moi ; [...] et que je ne sois plus qu'une nue capacité et un vide en moi-même.⁵⁷

Der Tod Christi am Kreuz gibt dann seinerseits Anlaß, dem Moment des *Opfers* im Rahmen der religiösen Tätigkeit die größte Bedeutung einzuräumen. »Le premier devoir que la créature est obligé de rendre à Dieu, c'est le sacrifice. Ce devoir semble même plus essentiel à la créature et plus ancien que celui de l'amour«. ⁵⁸ In den weitestgehenden Formulierungen dieses Gedankens hat das Opfer seine Berechtigung nicht mehr in einem bestimmten Zustand des Geschaffenen, sondern *als* Geschaffenes unterliegt es der Notwendigkeit seiner Auslöschung: »Le Sacrifice répond à tout ce que Dieu est, et il le regarde comme souverain être, auquel tout être est dû en sacrifice [...] en offrant tout à Dieu nous protestons qu'il est tout : en détruisant tout, nous protestons qu'il n'est rien de tout ce qui est dans l'univers et que tout n'est rien de lui«. ⁵⁹ Die Bewegung des Vernichtens identifiziert in seiner Totalität das Opfer mit dem Sein insgesamt: »Le sacrifice étant institué pour reconnaître Dieu, comme Auteur de tout l'être, et pour honorer son souverain domaine sur l'être, il demande la consommation et la destruction entière de l'être«. ⁶⁰ Der unendliche Abstand von Gott und Mensch rechtfertigt dieses Ausmaß; kein Verhältnis ist möglich als das der vollkommenen Auslöschung vor dem Absoluten. Zwar wird das Meßopfer als rituelle Wiederholung des Opfers Christi am Kreuz gefeiert, doch bedeutet die Betonung des Opfercharakters der religiösen Tätigkeit die *Implikation* des Gläubigen in es, anders als im Sinne der bloßen Inempfangnahme seiner Frucht. Die Rede der My-

⁵⁶ Eine weitere Formel Bérulle, vgl. Œuvres, Bd. 1, S. 999.

⁵⁷ Vgl. Bérulle, Œuvres, Bd. 1, S. 189.

⁵⁸ Charles de Condren, L'idée du Sacerdoce et du Sacrifice de Jésus-Christ. Paris 1677, hier S. 53

⁵⁹ Condren, Sacerdoce, S. 70.

⁶⁰ Condren, Sacerdoce, S. 57.

stik sieht hier vor, die Teilhabe am Geschehen des Meßopfers an sich selbst zu vollziehen:

Donnez-vous à lui [J.-C.] par après, non seulement pour le sacrifier [car] nous devons nous anéantir en cette action, et y être purs membres de Jésus-Christ, offrant et faisant ce qu'il offre et ce qu'il fait, comme si nous n'étions pas nous-mêmes.⁶¹

Die spezifische Ökonomie des Subjekts, die in der Entäußerung an sich selbst ihr höchstes Ziel anerkennt, kann in dieser Weise als religiöses Grundmuster ausgewiesen werden (und bestimmte Praktiken von Rousseau und Flaubert erscheinen als dieser Tradition, wenn auch teilweise verdeckt – Wissenschaftlichkeit als *Verkleidung* sagt Nietzsche – hörig). Dabei ist es nun von Bedeutung, daß diese religiöse Praxis einen Korrelationsmodus die Entäußerung an das unendliche Objekt in den bestimmten Rahmen einer institutionell garantierten Praxis überführt wurde: die des Heiligen und seiner Legende. In der Legende ist die Erfahrung des Heiligen textuell vermittelt; eine textuelle Instanz tritt zwischen den Gläubigen und das Absolute. Letztere als Form soll hier als Zwischenschritt erfolgen, der es erlaubt, das allgemeine religiöse Modell der Selbstentäußerung, hin auf die Verhältnisse einer wesentlich *textuellen* Praxis, »Bouvard et Pécuchet«, zu konkretisieren.

Der *Inhalt* einer bestimmten Legende, der »Légende de saint l'Hospitalier«, kam schon als jenes eigenartige Medium der Reflexion in betracht, innerhalb dessen Flaubert zwei Arten des sprachlichen Weltbezugs figuriert; weitreichender ist aber die Frage, ob nicht eine allgemeine *Form* der Legende für die textuelle Praxis von Flaubert intendiert gemacht werden kann; mit Blick auf »Bouvard et Pécuchet« deutet dies vor allem, die Intrikation des Moments »Religion« in der Literatur nun nicht als bloß thematisches Phänomen (Flauberts sprechen über Heilige, Religion usw.) zu begreifen; das Argument der Religion meint hier in entschiedener Weise eine von jeder thematischen Investition unabhängige, spezifische *Praxis des Diskurses*, d.h. die Form und Weise – die *Form* – in der sich das Flaubertsche Schreibende Diskurs konstituiert.

⁶¹ Condren, Sacerdoce, S. 22.

André Jolles beschreibt, wie in der sonderbaren Prozedur der *canonisation* eine Gemeinschaft, nach eingehender und wiederholter Prüfung in quasi-juridischer Verfahrensweise, etwas aus sich produziert, das sie zugleich unendlich übersteigt, den Heiligen.⁶² Die Figur des Heiligen hat dabei aufgehört als bestimmte Individualität von Bedeutung zu sein, sie ist vielmehr Mittel: was an ihr sich ereignet ist die Vergegenständlichung und das Ansichtigwerden der Tugend. Die »Geistesbeschäftigung«⁶³ die dadurch innerhalb einer Gemeinschaft in Bewegung kommt, ist die der *imitatio*: am Heiligen kann nun also jeder Einzelne sich bemessen, an ihm als Folge konkreter Taten ablesen, was das Erforderliche sei. Der Heilige wird aber nun nicht unmittelbar Objekt der *imitatio*, sondern vermittelt über die »einfache Form« Legende, die sich dann als »aktuelle einfache Form«⁶⁴ einer konkreten *vita* realisieren kann. Die *imitatio* versteht sich dabei allerdings nicht als äußerlich bleibendes Verhältnis zum Heiligen; es ist der sich selbst entfremdende Eintritt in es: »So hat das Mittelalter imitari eindeutig mit immutare in Verbindung gebracht: sich so verwandeln, daß man in etwas anderes eingeht«.⁶⁵

In der Legende kommen also die Bestimmungen von *imitatio* / Wiederholung und Textualität zusammen: die Legende ist das textuelle Dispositiv, das es dem Gläubigen ermöglicht, sich imitativ, unter Aufgabe des Eigenen an eine fremde Realität zu entäußern, in diese einzutreten.

Um solches imitativ-entäußerndes Verhalten zu ermöglichen, muß nun aber der Text der Legende eine sehr bestimmte sprachliche Verfaßtheit aufweisen; anders als historisch zutreffende, hauptsächlich referentiell funktionierende Wiedergabe eines Lebens mit all seinen realen Wechselfällen und Mischung von Wichtigem und Unwichtigem zu sein, darf sich die Legende nur auf die extrem kondensierten und stilisierten Höhepunkte, sozusagen auf die »Krisen« der Heiligkeit verlassen. »Die Vita, die Legende überhaupt zerbricht das »Historische« in seine Bestandteile, sie erfüllt diese Bestandteile von sich aus mit dem

⁶² Für die die folgende Darstellung vgl. André Jolles, *Einfache Formen*. Tübingen 1958.

⁶³ Ebd., S. 36.

⁶⁴ Ebd., S. 47.

⁶⁵ Ebd., S. 36.

Wert der Imitabilität und baut sie in einer von dieser bedingten Reihenfolge wieder auf.«⁶⁶ Offenbar kann weniger das reale, ein bestimmtes Ereignis Gegenstand einer *imitatio* sein; er muß vielmehr allgemein werden, daß jeder sich in ihn einfinden kann. Die *Fiktion* initiiert den Prozeß, reale, historisch sich ereignet haben (derer, die zu Heiligen wurden) in eine Art Verzeichnis oder Katalog der sich wiederholenden Topoi und Gesten der Heiligen »Einheiten des Geschehens«,⁶⁷ zu überführen, aus denen dann die Legende neu zusammengesetzt werden. Entscheidend dabei ist nun, wie Jolles betont, daß diese unrealisierenden, *fiktiven* Verdichtungen sprachliche Produktionen sind. Jolles nennt sie, auf sehr instruktive Weise ihre gleichsam hieratische Erstarrung bezeichnend, *Sprachgebärden*.⁶⁸ Die Form Legende, unter der Forderung selbstentäußernden Eintritts in diese, generiert also Texte, deren sprachliche Verfassung sich als narrativ reorganisierte Artikulation fest gewordener und in der Wiederholung geronnener Sprach-Entitäten darstellt.

Aus diesen Sprachgebärden ist jede Spur konkreter Individuen gewichen und deswegen können sie gleichsam als *loci communes* (damit aber auch als Niemandsland) aller Aspirationen auf Heiligkeit fungieren. Nur aufgrund dieser Tendenz zu größtmöglicher Allgemeinheit kann das Schema des *imitari-immutare* wirksam werden.

In der klassischen Legende sind Wort und Tat, Textualität und Praxis auf intrikate Weise miteinander verbunden: Es soll um die Anstiftung des Gläubigen zu tätig werdender Tugend gehen, das Dargestellte aber dieser Anstiftung ist eine Sprachform, die ihrer Tendenz zur Referentialität unterbindet; in den Sprachgebärden vollzieht sich eine Verschiebung im Modus des Bedeutens: Sie beziehen sich nicht in erster Linie auf ein Gelebtes, Reales, sondern aktualisieren im Fiktionalen Auftreten, als Referenz auf Schon-Geschriebenes, vor allem verortbare Stellen in anderen *vitae*, an denen etwa dieselbe Krisis der Heiligkeit erzählt, und entsprechend mit derselben Sprachgebärde

⁶⁶ Ebd., S. 40.

⁶⁷ Ebd., S. 45.

⁶⁸ »Was teilt hier Geschehen in irgendwie letzte, nicht weiter teilbare Einheiten? Die Sprache; dieses Rad mit scharfen Klingen, dieser Gott der zerspringt, sind die sprachliche Bildungen, sprachliche Gebilde« vgl. ebd., S. 44ff. sowie S. 265 für die Entwicklung der zentralen Vorstellung von Sprachgebärden.

Ausdruck gebracht wird. Ihrer Tendenz nach sind die Sprachgebärden a-mimetisch. Vielleicht ist daher Jolles' *Metapher* der Sprachgebärde so instruktiv: wenn die Gebärde erst in ihrer Wiederholung als solche erkennbar und verständlich wird, wenn sie ferner dies ist, einem an sich ausdruckslosen Material, dem Körper, auf kodifizierte Art und Weise Bedeutung zu verleihen, so potenziert die *Sprachgebärde* diese Bewegung; sie führt ein Material erneut in den Prozeß des Bedeutens ein, das selbst schon an sich nur Bedeuten ist, die Sprache. Jolles' *Metapher* der Sprachgebärde bringt auf augenfällige Weise die Möglichkeit zum Ausdruck, daß Sprache als Mimik der Sprache auftreten kann.

V

*Le fait d'être impliqué dans une parole qui m'est extérieure.*⁶⁹

In viel entschiedenerem Maße als die »Légende de saint Julien l'Hospitalier«, die nur dessen Möglichkeit reflektiert und vorbereitet, ist das Kunstwerk »Bouvard et Pécuchet« die eigentliche Legende der Moderne, seine spezifische Sprachgebärde aber, die Einheiten seines Geschehens, dieser Abgrund sich wiederholender Sprache, aus der jede Spur von Individualität getilgt ist, die namenlose Zirkulation der *lieux communs*; die Entäußerung des Diskurses an diese bedeutet die langanhaltende Arbeit ihrer Kontemplation, ihres geduldigen Sammelns, Ordnen und Abschreibens.

Zur Begründung einer solchen Interpretation ist es notwendig, sich die besondere Verfaßtheit dieses letzten Werkes von Flaubert, die Form der Wechselkonstituierung, in die ihr Diskurs sich einläßt, zu vergegenwärtigen. Um dabei nicht Gefahr zu laufen, das Monument »Bouvard et Pécuchet« im Zuge eines zu allgemeinen Arguments zu vereinfachen, soll hier ein bestimmtes Phänomen in den Blick rücken, für die Konstitution des Ganzen meiner Meinung nach aber wesentlich, nämlich die Bewegung des Romans auf sein Ende zu, d.h. sein (unentschieden gebliebenes) Gravitieren um den enigmatischen *second volume*, der – in jedem Sinne – die Letzte Versuchung Flauberts darstellt.

⁶⁹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*. Paris 1986, hier S. XIX.

Was sich gegenwärtig in der Einheit des Namens »Bouvard et Pécuchet« präsentiert, ist weniger ein abgeschlossenes Werk, als eine Hinterlassenschaft, die mit dem Tode Flauberts radikal unentzifferbar geworden ist.⁷⁰ Eine strikte Aufteilung in fertige Kapitel und Brouillons der noch ausstehenden läßt sich kaum vornehmen. Alle Arbeiten Flauberts Gefahr liefen, in der Masse des Dokumentations- und Skizzenmaterials ausgelöscht zu werden, die aber schließlich von der Maßgabe der Werks überwunden wurde, so dass aus dem was vom immensen Projekt »Bouvard et Pécuchet« blieb, versammelt wurde: das Dossier des Werks projektiert zu schreibende Teile, das *cond volume*, die *Copie*, zieht aber die ersten, die schon eine relative Form fanden, wieder in die Bewegung des Ganzen hinein. Die ersten neun reinschriftlich erhaltenen Kapitel öffnen sich somit in bestimmter Beziehung auf ein Konvolut von 2215 großformatigen Manuskriptseiten, bestehend aus Szenarios, Plänen, umfangreichen Exzerpten aus den ca. 1500 Bänden Fachliteratur, die herangezogen wurden, Bezugnahmen auf vergangene Arbeiten Flauberts, schließlich aus relativ konsistenten Ensembles, wie die sonderlichen Kompilationen und Listen des »Album de la marquise« oder des »Dictionnaire des idées reçues«.

In der Vielzahl der Fragen, die dieses unauslotbare Material aufwirft, ist vielleicht die nach der Wirksamkeit des Prinzips von *Wirkung/Imitatio* auf den verschiedenen Ebenen des Textes entscheidend.

Auf Geschichtsebene (der *histoire*) stellt sich die gleichermaßen literarische und wissenschaftliche Odyssee der beiden Protagonisten als geduldige Rezension des Gesamtsystems aller Wissenschaften und Künste der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dar, als enzyklopädischer Durchgang aller menschlichen Erfahrungsräume; in immer derselben Weise folgt auf das Studium von Handbüchern und Einführungen der Versuch ihrer Umsetzung, und auf deren Scheitern, der unersättliche

⁷⁰ Für die Beschreibung des Dossiers »Bouvard et Pécuchet« vgl. die maßgebende Studie von Jacques Neefs und Claude Mouchard, *Vers le second volume: »Bouvard et Pécuchet«*. In: *Flaubert à l'œuvre*. Hg. von Raymonde Debray-Genette. Paris 1980, S. 117–130.

⁷¹ »Les scénarios semblent globalement prévoir et compliquer la relation entre le premier volume et sa suite, et surtout, les dossiers de notes associent inlassablement des éléments ayant servi aux dix premiers chapitres à d'autres éléments, collectés soit ailleurs, pour constituer des ensembles obscurément, minutieusement retravaillés.« Mouchard, *Second volume*, S. 172.

liche Übergang zum nächsten Wissensgebiet. Natur dementiert wiederholt alle Versuche, sie mit ihrer theoretischen Erfassung im Symbolsystem der Sprache in Einklang zu bringen; innerhalb des Systems der symbolischen Ordnung dann, also im Bereich der »Geisteswissenschaften«, widersprechen sich alle Lehrmeinungen wechselseitig und lösen sich im Interesse von Bouvard und Pécuchet ergebnislos ab. Beide machen sich durch fortgesetzte Aktivitäten dieser Art zunehmend verdächtig und hoffen, sich in einer großen *conférence* (die nur noch in Skizzen vorliegt) endgültig zu rechtfertigen: »Il s'agit d'abord de démontrer l'utilité de notre projet; nos études nous donnent le droit de parler.«⁷² Mit dem Schlußeklat der *conférence* schließt sich der Kreis ihrer Arbeiten, endet ihre am Leitfaden der Wissenschaften fortschreitende *vita activa*; sie wenden sich ihrer anfänglichen Tätigkeit zu, dem Kopieren:

Ainsi tout leur a craqué dans les mains.

Ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie.

Bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux. Ils se la dissimulent – De temps à autre, ils sourient quand elle leur vient; – puis se le communiquent simultanément : copier.

Confection du bureau à double pupitre. [...]

Achat de registres – et d'ustensiles, sandaraque, grattoirs, etc.

Ils s'y mettent.⁷³

Diese *Copie* der beiden Protagonisten sollte Gegenstand des *second volume* sein und die Narration auf einen Kosmos von Zitaten, systematischen Klassifikationsversuchen und Listen öffnen; ein spätes *scénario* gibt eine Vorstellung davon:

XI. Leur copie

Ils copient au hasard tous les ms & papiers imprimés qu'ils trouvent cornets de tabac, vieux journaux, lettres perdues, affiches, etc. croyant que la chose est importante et à conserver. Ils en ont beaucoup, car aux environs, se trouve une fabrique de papier en faillite, & là ils achètent des masses de vieux papiers. Mais bientôt, ils éprouvent le besoin d'un classement (c'est le classement qu'on donne ici – c'était recopié sur un gd registre de com-

⁷² Für den Text von »Bouvard et Pécuchet« vgl. Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet. Hg. von Claudine Gothot-Mersch. Paris 1990, hier S. 410.

⁷³ In den Szenarios zur »conférence«, vgl. Bouvard et Pécuchet, S. 414.

merce –) [...] Ils font le Dictionnaire des idées Reçues & le Catalogue des idées chic.⁷⁴

Das Verhältnis der beiden Teile, Kapitel und *Copie*, stellt sich dar: Ehemals im Zuge der *vita activa* der beiden Helden geleistet, die auf das Reale angewendet werden sollten, kehren nun auf den eigentlichen Gegenstand dessen, was man zutreffend als ihre *vita contemplativa* bezeichnen könnte, wieder. Wenn im enzyklopädischen *discours* die Bücher im Blick auf ihre zukünftige Umsetzung in die Wirklichkeit kamen, so machen nun die Bücher selbst, die verschiedenen imitativen Sprachen die Realität aus, deren sich Bouvard und Pécuchet sammelnd versichern wollen; sie greifen auf ihre ehemals entworfenen Bücher zurück, doch diesmal nur mehr, um sie abzuschreiben.

Die Frage, inwieweit sich an die geschriebenen Kapitel tatsächlich evtl. hunderte von Seiten solcher Zitatkompilationen⁷⁵ anschließen werden, bleibt unklar. Fest steht, daß die *Copie* nicht lediglich eine Fortsetzung der ersten Kapitel sein sollte, sondern sich im Gegenteil als deren Gegenstand des Projektes präsentierte.⁷⁶ Skizzen des Dossiers legen nahe, daß die *Copie* so wenig als möglich narrativ vermittelt werden sollte. Andererseits sah Flaubert die radikale Unmöglichkeit eines solchen Textes, so daß die Entwürfe widersprüchlich bleiben.⁷⁷

Auch »Bouvard et Pécuchet« machen für den literarischen Typus der *imitatio* geltend, allerdings nicht mehr als *imitatio naturae*. Der Gegenstand ist Sprache. Nachahmung von Sprache mittels der *imitatio* läßt sich als die allgemeinste Kennzeichnung des Verhältnisses von *histoire* und *discours* in »Bouvard et Pécuchet« festhalten.⁷⁸ Die *imitatio*

⁷⁴ Scénario, von Neefs/Mouchard im Anhang ihrer Studie veröffentlicht, vgl. *Second Volume*, S. 212f.

⁷⁵ Allein der »Dictionnaire« macht etwas siebzig Seiten aus.

⁷⁶ Vgl. einen Brief vom August 1872: »C'est l'histoire de ces deux bons hommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce«, *Correspondance*, Nr.131. Alberto Cento in seiner Edition des Dossiers: »C'est sans doute le sottisier qui a servi de modèle au roman, et non pas le roman, qui a fait naître le sottisier«, in: Gustave Flaubert et Pécuchet. Hg. von Alberto Cento. Paris 1964, hier S. LI.

⁷⁷ »Cette poussée ne trouve pas son lieu textuel [...] Au moment où l'on s'approche de la chose même, on est renvoyé à sa description. Impossible d'aller jusqu'à une inclusion effective«, Neefs/Mouchard, *Second Volume*, S. 187f.

⁷⁸ Mit anderem Interesse spricht Charles Bernheimer in einem der instruktiven Beiträge überhaupt zu »Bouvard et Pécuchet« vom *linguistic realism*, vgl. *Linguistic Realism*

des Schriftstellers, die ihm traditionell zukommende Form der *imitatio*, nämlich die literarische Mimesis wird einer entscheidenden Veränderung unterzogen: sie hört auf, Bezug auf wesentlich Außertextuelles zu sein und gibt tendenziell nur mehr bereits Geschriebenes wieder. Der Text hat in der Weise keinen Gegenstand mehr, nichts mehr, was ihm als Fremdes entgegenstände, keinen mehr, der ihm äußerlich wäre. Als Abschluß einer langen Geschichte der Mimesis, die von dieser Seite als Geschichte einer Trennung erscheint, kommt hier die Sprache zu sich selbst. Die Tendenz des Diskurses in »Bouvard et Pécuchet«, sich in die Wiederholung fremder Sprache einzulassen, kennt dabei verschiedene Grade.

In den Kapiteln vor der *Copie* ist der Zustrom fremder Sprachen noch narrativ vermittelt: Obwohl in immer gleichem Schema von Zuwendung, Erprobung und Aufgabe eines Wissensgebietes die Reduktion menschlicher Wechselfälle im Sinne klassischer Protagonisten augenfällig ist, und die Folge der Sprachen zum eigentlichen Träger der Handlung wird, so gibt es doch eine gewisse Progression, eine temporaler Ordnung unterliegende Geschichte mit Peripetien und Personen, die Bouvard und Pécuchet schließlich zum Eklat der *Conférence* führt. Über das Erziehungsprojekt der beiden, das am Ende des Kursus steht und bereits eine Wiederholung alles Bisherigen erfordert, öffnet sich der Text dann auf die *Copie*. Die narrative Organisation fällt weg, allein Aufzählung und Liste scheinen als Prinzipien der Anordnung fremder Sprachen bestehen zu bleiben. Das Prinzip Wiederholung realisiert sich als sukzessive Reduktion der diskursiven Intervention: Alles was sich in der literarischen Tätigkeit als »poetisch« empfahl, geht im Zuge des *second volume* in das reine Abschreiben von bereits Gesagtem zurück, Stil wird zu einer Frage der Anordnung vorgefertigter Sprachstücke.

Mit ihrer Präsentation wandelt sich auch die *Art* der Sprache, die nachgeahmt wird. Wiederholung im enzyklopädischen Teil von »Bouvard et Pécuchet« hat noch Sprache zum Gegenstand, die in der Bewegung des Bedeutens aufgehen will, also etwas anderes als sich selbst meint und sich zum Medium der Vermittlung außersprachlicher

Flaubert's »Bouvard et Pécuchet«. In: *Novel. A Forum on Fiction*, 7(1974), Nr. 2, S. 143–158.

Kunst, Religion und Wissenschaft im Spätwerk Flauberts 339

Verhältnisse macht. Allerdings hat das Sprachmaterial in »Bou
Pécuchet« von Anbeginn ein Attraktionszentrum, das man als
gemachte Wiederholung bezeichnen könnte. Über Verfahren der
lisierenden, nicht-hierarchisierten Nebeneinanderstellung von
inkompatiblen Redegegenständen, die alle aus ihrem interper
Zusammenhang gelöst zu eigentümlich frei flottierenden
werden,⁷⁹ und über das machtvolle Dispositiv des *discours indé*
treten die fremden Sprachen zusehends aus ihrer personalen
heraus. In der *Copie* aber – dem nicht mehr selektiven Kopier
Plakaten, Tabaksschachteln und Massen von Papier aus der
ten Papiermühle, nicht mehr weil es von einem bestimmten A
geschrieben, sondern weil es *geschrieben* wurde – setzen sich zun
Sprachformen durch, die einerseits wie die extrem verkürzt
reques keinerlei argumentative Entwicklung enthalten, auf der
Seite wesentlich *anonym* und gleichsam herrenlos sind. Im Ge
zur Rezension der wissenschaftlichen Positionen, die oft noch
genannten versehen waren, spricht in ihnen nur mehr die Fan
unbestimmten »Man«. Der *lieu commun*, als die kondensiertest
geltend gemachter Wiederholung, präsentiert sich in seiner
Unkenntlichkeit geführten Abgegriffenheit als von keiner best
Person mehr beschwerte, *quasi-monetäre*, freie Zirkulation.⁸⁰ Sol
ßersten Formen geltend gemachter Wiederholung zeigen in »E
et Pécuchet« das Ende des Romans an. Was der *lieu comm*
spricht, ist weniger die Klärung eines außersprachlichen Sachv
das, worauf er sich bezieht, wodurch er sich unfehlbar zu er
gibt, ist vielmehr seine eigene Wiederholung; in ihm spricht d
immer schon, auch ohne die spezielle Intervention eines best

⁷⁹ Zum Verfahren der Generierung isolierter Objekte über Dekontextualisier
den Aufsatz von William Wolfgang Holdheim, Description and cliché. In: Arc
derheft Horst Rüdiger zum siebzigsten Geburtstag, 1978, z.B. S. 2: »What we a
with, rather, is the unity of a pervasive stylistic intention which reduces the huma
subjective to a thing-like objectality culminating in enumeration«.

⁸⁰ Wegen seiner Nähe zur umlaufenden Münze scheint mir eine Formel wie
gemachte Wiederholung« geeigneter als die unbestimmte Rede vom »cliché«. V
Natur des Geldes ist, aus seiner anfänglichen Rolle bloßer Vermittlung herauszut
sich gegen die vermittelten Terme (Menschen und Sachen) als das eigentlich
mächtige durchzusetzen, so gilt auch der *lieu commun* für sich selbst, da er eigentl
anderes mehr *repräsentiert* als die Wiederholung selbst.

Autors, gesagt wurde, er bedeutet in erster Linie sein Wiederholt-Sein. Es ist Sprache, die nicht mehr in der Bewegung des Bedeutens verschwindet, sondern vielmehr ihre eigene Materialität vorführt; was in ihm sich verkörpert, ist die Wiederholung selbst. Wiederholung ist im Rahmen der *Copie* in der Weise potenziert, als hier Sprachformen sprachlich nachgeahmt werden, die selbst schon wesensmäßig Wiederholung sind.

Die klassische Legende organisiert Formen kondensierter Wiederholung, die Sprachgebärden, zu Texten, die als intermediäres Dispositiv der Praxis selbstentäußernder *imitatio* dienen; die Sprachgebärden, obwohl eigenste Produktion von Sprache selbst (so Jolles), bedeuten den Weg auf eine wesentlich nicht-sprachlich verfaßte Praxis hin. Das klassische Legendendispositiv korrespondiert mit »Bouvard et Pécuchet« zunächst über die allgemeinsten Kennzeichnungen einer Entäußerung des Eigenen in der Wiederholung eines Fremden und in der sprachlichen Vermittlung solcher Entäußerung. Wiederholung im Falle von »Bouvard et Pécuchet« ist die Nachahmung einer Sprache, ihre Sprachgebärde, ihr *imitabile*, diese äußerste Form geltend gemachter Wiederholung, der *lieu commun*. Was in ihm sich vergegenständlicht ist nicht mehr die Tugend (so klassisch), sondern Sprache selbst; er drückt die Krisen, nicht mehr der Heiligkeit, sondern der Sprache aus. Im Gegensatz zum klassischen Modell der Legende ist hier keine Instanz mehr außersprachlicher Natur: das Modell der Wiederholung und ihre Umsetzung teilen ein und dasselbe Milieu. Die Form geltend gemachter Wiederholung wird nicht mehr sprachüberschreitend enagiert, sondern nur mehr abgeschrieben. Von Anbeginn heißt imitatives Verhalten im Falle dessen, der Texte produziert, nicht mehr »tue dies«, sondern vielmehr »sprich mir nun nach«. Wessen Werk wesentlich Sprache ist (der Autor), dem gelingt das Legenden-Dispositiv unendlich effektiver. »Bouvard et Pécuchet« haben die hybride Inkompatibilität von Wort und Tat, wenn nämlich die Tat ihrem Wesen nach zum Wort geworden ist, behoben; die Spanne, die radikale Differenz zwischen Sprachgebärde und tätiger Tugend kollabiert, die Tat – das literarische Sprechen – kann sich vollkommen an das Modell entäußern; das Schema des *imitari-immutare* hat im homogenen Medium innersprachlicher Aktivitäten seine Vollendung; Werk ist, die Vergegenständlichung von Sprache in der unendlichen Zirkulation anony-

mer *lieux communs* in Auszügen abzuschreiben. Erst in »Bouvard et Pécuchet« gelangt die entfremdende Wiederholung als das Gegenteil des Legenden-Dispositivs an den historischen Punkt ihrer weitestgehenden Realisierung.

Solche selbstentäußernde Mimik der Sprache bedeutet die Entdeckung des eigenen Vermögens des Diskurses, nämlich sich über die Sprachverwendung auszuzeichnen und zu konstituieren; der Diskurs in »Bouvard et Pécuchet« begibt sich zusehends jeden Rechts der Autorschaft und der Konstitution des Eigenen. Wenn Autorschaft als ein besonderer Modus von Subjektivität dieses Merkmal hat, außerhalb des Werks ohne Bestand zu sein, so bezeichnen »Bouvard et Pécuchet« die paradoxe Praxis eines Diskurses, sich dessen zu entäußern und sich in ihm als solchen erst konstituiert. Er öffnet sich auf das Außen und die schlechte Unendlichkeit einer vollkommen nichtigen Sprache, in der jede Spur menschlicher Gegenwart gewichen ist. Wenn die Tendenz des klassischen Legendendispositivs die Unendlichkeit der Fama als das ganz Andere, war, so ist sie hier das unablässige, dem Diskurs in jedem Augenblick zugehörige Rauschen einer namenlosen Fama.

Mit Bezug auf die anfängliche Frage nach dem Schreiben als *Praxis*, als Kunst, an der wesentliche Momente von Religion, Wissenschaft gleichermaßen beteiligt sind, kann die Art ihrer *corrélativité* nun weiter benannt werden, wenn man nämlich die Rollen von *discours* und *histoire* in die Rollen von Subjekt und Objekt der Praxis treten läßt. Wem kommt das monströse Unternehmen des geduldigen Abschreibens zum Kilopreis gekauften *Album* zu? Das Szenario entwirft die *Copie* als ein Faktum der Geschichte, es sind also die beiden Protagonisten Bouvard und Pécuchet, die diesen Eintritt in die ununterschiedene Masse des Geschriebenen sich nehmen müssen. Sobald allerdings die literarische Tendenz der Nachahmung nicht mehr wesentlich von Handlung, sondern von Sprache wird, ist es ebenso der Diskurs selbst, dem die *Copie* folgt. Wenn der Diskurs sonst seine wesentlich *sprachliche* Verfaßtheit zu betonen tendieren kann, um den Eintrag der Realität der Geschichte in ihn selbst zu minimieren, so verschwindet die Garantie seiner Autorschaft von dem Zeitpunkt an, da das Objekt der Nachahmung sprachlicher Natur geworden ist, und es, wie im Falle der *lieux communs*, die Konstitution des Diskurses auf sehr empfindliche Weise

trifft. Die Nachahmung einer Sprache, der absoluten Nullität geltend gemachter Wiederholung, aus der überdies die diskursiven Demarkations- und Hoheitszeichen (*guillemets*) zunehmend zurückgenommen werden,⁸¹ bedeutet die Implikation des Diskurses in das Verhängnis seiner Geschichte. Angesichts von Sprache selbst wird das sprach-eigene Vermögen der distanzierenden Abstraktion wirkungslos. Nachahmung einer Sprache hat so die wechselseitige Durchdringung und Kontamination der Ebenen von *histoire* und *discours* zur Folge.⁸² Diese Implikation in den Gegenstand der Beschreibung scheint die Praxis dessen zu sein, was sich in der halluzinatorischen Zweiten Jagd der »Légende de saint Julien« figurativ abzeichnete. Flaubert benennt selbst, was es bedeutet, das abstrahierende Vermögen der Sprache zu verlieren: »J'ai peur d'avoir la cervelle épuisée ; c'est peut-être que je suis trop plein de mon sujet et que la bêtise de mes deux bonshommes m'envahit« und ein knappes Jahr später »Bouvard et Pécuchet m'emplissent à un tel point que je suis devenu eux ! Leur bêtise est mienne et j'en crève«.⁸³ Die *bêtise*, also Sprache in Form ihrer geltend gemachten Wiederholung, geht auf den Diskurs über. Es ist dies in einer Weise die *Exinamtion* als ›Erschöpfung‹ des Selbst und Einräumung des fremden Wortes, das das ›Menschsein‹ von aller eigenen Subsistenz trennt und dieses zur *nue capacité vide* eines Außen macht.

Die Implikation des Diskurses in das Außen einer absolut nichtigen Sprache bezeichnet den Endpunkt dessen, was hier auf verschiedenen Ebenen als Bewegung der *continuité* und der Ununterscheidung behandelt wurde, die ihrer allgemeinsten Kennzeichnung zufolge die Überschreitung des *principium individuationis* bedeutet. Die »Tentation de saint Antoine« erzählt, auf der Ebene der Geschichte, ihr Ende in der Vision eines ekstatischen Eintritts in die unendlich gediegene Kompaktheit der Materie, in dem sich religiöse und wissenschaftliche Aspi-

⁸¹ Vgl. Ezra Pound in seiner ironisch »James Joyce et Pécuchet« betitelten, 1922 im »Mercure de France« publizierten Studie zu »Bouvard et Pécuchet«: *on omet les guillemets, voilà tout*, Ezra Pound, James Joyce et Pécuchet. In: *Polite Essays*. Freeport, o.J., hier S. 90.

⁸² Prousts Mißmut über Flaubert – »Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants«, À propos du style de Flaubert, S. 587 (Anm. 7) – verkennt die Intention, einen *der* klassischen Orte diskursiver Selbstbehauptung, die Metapher, zum Ort einer Mortifikation zu machen.

⁸³ Vgl. die Briefe Correspondance, Nr. 1486 und Nr. 1532.

rationen auf eigentümliche Weise mischen; die Überwindung der, gegenständlicher Individualität stellt sich als erkennende Kontemplation der *continuité de la vie* dar; der Gegenstand der Erzählung aber ohne direkten Eintrag in die Verfaßtheit ihres Diskurses. »Légende de saint Julien l'Hospitalier« wird dann eine solche Fortsetzung der *continuité*, als eine Art nicht mehr repräsentierender, intuitiver Weltbezug für den Diskurs figuriert, den »Bouvard et Pécuchet« schließlich als Diskurspraxis realisiert. Das Außen, das in der »Vision« (wie in der luziden Vision Rousseaus) noch als »Naturstracht kommt, ändert sich; der Diskurs in »Bouvard et Pécuchet« schließt sich in der symbiotischen Kontemplation einer Sprache. Als in der Realisierung einer *via negativa* hat er in der Sprache die ihm fremde Natur erkannt.

Wenn die Kunstform des Romans in ihrer Überführung in die literarische Wiederholung des Schon-Gesagten destruiert wird, der die Methoden aller Wissenschaften sich als die Bewegung ihrer sinn- und folgenlosigen Wechselvernichtung realisiert, Religion schließlich nur noch als ästhetische Äußerung an die wesenlose Transzendenz anonymer Sprache stracht kommt, so könnte man, ein eindringliches Bild Mallarmés vornehmend,⁸⁴ Kunst, Religion und Wissenschaft am Monument »Bouvard et Pécuchet« (Dom oder Kenotaph) im Sinne von Pendergast begreifen, deren genaue Anordnung aufeinander den Moment des Verschwindens bezeichnet und an denen sich das Werk in der Objektlosigkeit aufhebt.

⁸⁴ »Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis constant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs; seulement traduit, en prose, par chaque pendentif«, vgl. Stéphane Mallarmé, *Divagations*. In: Ders., *Œuvres complètes*. Paris 1976, hier S. 249. Das Verbot der *vers blancs* ist, über die genaue Anordnung der einzelnen Motive, jene bestimmte Anordnung zu finden, die alle aufhebt und, wie die Strebebögen einer Kuppel, den Raum zur Erscheinung bringt.

Daniel Fulda

Menschenfresser im ›modernen Epos‹

Die Krise der Geschichte in der historischen Epik um 1900
(Marie Eugénie delle Grazie, Ricarda Huch, Alfred Döblin)

Fundamentalkritik an der historistischen Annahme einer kohärenten, kontinuierlichen und sinnhaften Geschichte ist für die literarische Avantgarde um und nach 1900 ebenso charakteristisch wie für die Textwissenschaften des späten 20. Jahrhunderts. Doch hat sie weder hier noch dort zu einem völligen Verlust des Interesses an der ›Erforschung‹ und Darstellung geschichtlicher Konstellationen geführt. Wie kann dieses Paradox funktionieren bzw. welche Textstrategien sollen es entschärfen?

Als zentrale Strategie zur ›Überwindung des Historismus‹ nehmen die hier behandelten Texte (Marie Eugénie delle Grazie: »Robespierre« 1894; Ricarda Huch: »Der große Krieg in Deutschland« 1912–14; Alfred Döblin: »Wallenstein« 1920) einen Gattungswechsel vor: von der epistemologisch dem Historismus verwandten Form des realistischen Romans zum ›modernen Epos‹. Sie bestätigen damit den geschichtstheoretischen Befund, daß Vorstellungen von bestimmten Geschichtsstrukturen und Textverfahren korrelieren, ja jene erst in diesen zur Geltung kommen. Dem Interpreten öffnet sich dadurch der Weg, das Ausmaß der Kritik am Historismus und der Ausbildung eines alternativen Geschichtsbegriffs in den Verfahren der Texte selbst zu analysieren.

Grundlegend für die Kritik am Historismus war die Auseinandersetzung mit seinem Menschenbild. Literarisch vollzog sie sich zum einen auf formaler Ebene (Depersonation des Erzählers wie der Figuren), zum anderen inhaltlich. Hier wurde der Kannibalismus – ohnehin *das* Gegenprinzip zur historistischen Aneignung des anderen – als Motiv oder Metapher interessant. In den genannten ›Epen‹ untersuche ich ihn auf seinen Indikationswert für posthistoristische Veräußerlichung (so bei delle Grazie) bzw. seine Funktion bei der Erweiterung (Huch) oder Untermierung (Döblin) des Historismus.

Die Krise der Geschichte in der historischen Epik um 1900 345

Auch im Interesse gegenwärtiger Methodenreflexion sollen nicht zuletzt die Aporien der jeweiligen Textverfahren zur ›Überwindung‹ des Historismus sichtbar gemacht werden. Manche Verfahren konnten geradezu ihren Einsatzzweck. Oder holen sie ihre Texte letztlich auf den Boden der historistischen Bedingtheit der Moderne zurück?

I Historischer Roman ohne Geschichte?

Döblins »Wallenstein«, einem der wenigen historischen Romane, die ästhetisch innovativ gewesen sind, gingen in des Autors Œuvre die epische Großtexte voran, für die historische Bezüge keinerlei Rolle spielen. Sein erster veröffentlichter Roman, »Der Schwarze Vorhang«, betreibt, indem er durch komplexe Mischung der Erzählperspektiven die im Lustmord endende ›Liebe‹ zweier Jugendlicher seziert, vielmehr eine Kritik aller Grundlagen des herkömmlichen historischen Romans: In diesem »Roman von den Worten und Zufällen«, so der Untertitel, erscheint Sprache nicht mehr als taugliches Instrument der Weltaneignung, sondern als Käfig menschlicher Selbsttäuschung mit zerstörerischen Konsequenzen. Das Subjekt bedient sich nicht in souveräner Weise, sondern wird von ihren Suggestionen auf der einen Seite und seinen Trieben auf der anderen beherrscht und schließlich, sinnfällig in der kannibalischen Übersteigerung des historischen Endes, zerrissen. Das Zufallsprinzip schließlich streicht das historische postulat, das der Historismus des 19. Jahrhunderts mit dem Konzept der Singularität alles Geschichtlichen verband, aus und leugert gleich dessen Kontinuitätsgedanken: in einem prägnanten Sinn haben die Figuren keine ›Geschichte‹.

Der »Wallenstein« konstituiert demnach einen Geschehenstypus, der nach den Prämissen des Frühwerkes nicht mehr historistisch als ›Geschichte‹ verstanden werden kann. Was der ›offizielle‹ Geschichtsdiskurs seiner Zeit als Konfessions- bzw. Mächtekonflikt mit seinen Folgen für die nationalstaatliche Entwicklung Deutschlands motivierte, resümiert Döblin in einer an die vor- bzw. antihistoristische Schichtsauffassung Schopenhauers und Nietzsches erinnernden Weise wie folgt: »Einigen wir uns darauf: Raufboldigkeit, Händelsucht,

¹ Entstanden 1902/3, in Fortsetzungen erschienen im »Sturm« 1912, überarbeitete Buchausgabe 1919.

begierde, gemildert durch Phrasen und Wahnideen. Mit anderen Worten: das alte Lied.«² Sein alternatives Geschichtskonzept zielt nicht nur darauf, die vom Romantitel nahegelegte Vorstellung vom großen Mann, der Geschichte macht, zu widerlegen. Viel grundsätzlicher negiert es den Kern des weithin bis heute herrschenden Geschichtsbegriffs, nämlich die Annahme, daß vergangenes Geschehen deshalb für die Gegenwart bedeutsam sei, weil ein politischer, sozialer, geistiger usw. Prozeß beides vermittele. Diese niemals rekursive Prozessualität von vergangenem Geschehen zu repräsentieren ist für die historische Geschichtsschreibung eine Leistung ihrer Form gewesen, genauer: der Erzählung, denn deren integrative Verlaufsstruktur läßt das ›Entwicklungs‹-Moment der Geschichte als ganzer in grundsätzlich jeder Monographie aufscheinen.³ Um die von Döblin herausgehobenen Konstanten menschlichen Verhaltens literarisch darzustellen, braucht es dagegen keines narrativen Kontinuums. Die Aufeinanderfolge der insgesamt 156 Episoden des »Wallenstein« drückt vielmehr eine Diskontinuität aus, die auch durch hermeneutische Anstrengung nur zum Teil aufhebbar ist. Für die emphatische Moderne um und nach 1900 durchaus typisch, betreiben Döblins Romane nicht allein eine inhaltliche Revision von Menschen- und Geschichtsbildern, sie implizieren darüber hinaus einen prinzipiellen Angriff auf den historischen Geschichtsbegriff.

II Neue Historismen und moderne Epen

Ich beginne mit dem Paradox eines historischen Romans, der ohne einen prägnanten Begriff von ›Geschichte‹ auskommen muß, weil es einer Konstellation ähnelt, die sich in der Literaturwissenschaft der letzten Jahre ergeben hat, wo nach der ›Dekonstruktion‹ zeitenthobener Zeichenverhältnisse die Tendenz zur Wiedergewinnung histori-

² Alfred Döblin, *Der Dreißigjährige Krieg* (1919) – Schriften zur Politik und Gesellschaft. Hrsg. von Heinz Graber. (Ausgew. Werke in Einzelbd. [=AW] 14) Olten, Freiburg i. Br. 1972, S. 45–59, hier S. 53.

³ Zur Ausbildung dieses Geschichtsbegriffs seit dem 18. Jahrhundert, zur Entwicklung einer ihn repräsentierenden Textform sowie zu deren Charakteristika vgl. mein Buch: *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*. Berlin, New York 1996. Für den hier verwandten Historismusbegriff verweise ich auf die Diskussion ebd., S. 267–272.

scher Lektüredimensionen geht. Wie der sog. New Historicism um wenigstens ein weiteres Label dieser Tendenz zu nennen, die Cultural Studies kommt der Autor des »Wallenstein« von einer Kriegergeisteswissenschaftlichen Humanismus her, die das souveräne Subjekt durch einen Spielball von Trieben und Diskursen, Sprachverflechtungen durch das Beobachten von Signifikantenspielen, das Prinzip der These durch das von Heterogenität und Diversifikation, verallgemeinert: Kontinuität und Identität durch Diskontinuität und Fremdheit ersetzt hat. Angesichts dieser weltbildlichen bzw. theoretischen Voraussetzungen muß die Hinwendung zur ›Geschichte‹ in beiden Texten überraschen. Es stellt sich die Frage, wie das Paradox funktionieren kann.

Zentrale Strategie Döblins ist ein Gattungswechsel: der Roman, dessen Psychologismus auf einer naiven Subjektgläubigkeit beruht, soll abgelöst werden von einem »modernem Epos«.4 Durchaus konsequent wird damit eine Gattung verabschiedet, die in ihrer gegenwärtigen zeitlichen Ausprägung, dem Entwicklungs- oder Bildungsroman, als Modell fungierte für Geschichtsdenken und -schreibung des Humanismus. Warum aber das Epos als Zielvorgabe, jene Gattung also, die der historische Vorgänger des zu Überwindenden galt? Bedeutet dies nicht, trotz der Spezifikation »modern«, einen Rückschritt? Modernes Epos – New Historicism, wieder scheint die Parallele evident: die zumindest terminologische Rückwendung zur längst obsoleten ›Geschichte‹, wohlgernekt unter dem Anspruch, das Geschäft der Geschichtsschreibung der modernen Gegenwart zu betreiben. Eine Parallele mit Postmodernismusverschiebung natürlich, wie die ausformulierte und historisch verortete Reihe der beiden Schlagworte einschließlich ihrer Bedeutungselemente veranschaulicht:5

⁴ Alfred Döblin, An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm der Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. (AW) Freiburg i. Br. 1989, S. 119–123, hier S. 123.

⁵ Bei dieser Begriffszusammenstellung geht es zunächst um die Gleichartigkeit der Folgestrukturen in den beiden Spalten: die Beibehaltung des Adjektivs von Position 2 auf Position 3 und die Grundwortkorrespondenz zwischen Position 1 und 3. Darüber hinaus besteht eine sachliche Parallelen in der Text/Kommentar-Kombination. Daß sie beim Übergang zur nächsten Position verloren gehen, wird man bei der zunehmenden Autonomie von literarischem und wissenschaftlichen Diskurs zurechnen können.

literarische Gattung:	(literatur)wissenschaftliche Methode:
Epos	–
moderner Roman ⁶	– Historismus
modernes Epos	– New Criticism
	New Historicism

Wie weit aber ist den selbstgewählten Etiketten zu trauen? Bekanntlich wurde der Titel ›New Historicism‹ weniger als Pendant zu einem ›alten‹ Historismus denn als Gegenbegriff zu den werkimmanenten Lektüren des ›New Criticism‹ und der Dekonstruktion gewählt. Erst 1990 hat sich Stephen Greenblatt zu der hier hervorgehobenen Begriffsverwandtschaft geäußert. Was er, der Autorität des »American Heritage Dictionary« folgend, als Kennzeichen des ›historicism‹ anführt – und ablehnt –, trifft indes sowohl den deutschen Historismus als auch den von Popper analysierten Historizismus allenfalls an der Oberfläche.⁷ Greenblatt überholt ein Klischee, das selbst überholt ist. Ihre unbedingte Fremdheit verlieren ›alter‹ und ›neuer‹ Historismus dagegen, wenn man bedenkt, daß das autonome Subjekt und *die* Geschichte in jenem zwar als Fluchtpunkte der narrativen (Re-)Konstruktion von Vergangenheit dienen, aber im Unendlichen angesiedelt sind. In Reaktion auf die übersteigerten Erkenntnisansprüche der Aufklärung verzichtete bereits der ›alte‹ Historismus darauf, das Ganze der Geschichte von Anbeginn der Welt bis in eine glückliche Zukunft zu erkennen.⁸ Und sein Bildungsmodell, maßgeblich für das forschende Subjekt wie für die Subjekte der Geschichte, basierte auf der Idealität, nicht auf einer naiv angenommenen Faktizität des souveränen Subjekts.

⁶ ›Moderner Roman‹ hier im Sinne von Wolfgang Kayser, Die Anfänge des modernen Romans im 18. Jahrhundert. In: DVjs 28, 1954, S. 417–446. Aktuell legitimiert wird dieser Begriffsgebrauch durch die literaturwissenschaftliche Tendenz, die ›Moderne‹ in der sog. Sattelzeit beginnen zu lassen.

⁷ Vgl. Stephen Greenblatt, Resonance and Wonder. In: Literary Theory Today. Hrsg. von Peter Collier, Helga Geyer-Ryan. Cambridge 1990, S. 74–90, hier S. 74–79. Es handelt sich um drei ›Merkmale‹: daß die Prozesse der Geschichte vom Menschen nur wenig zu beeinflussen seien, daß der Historiker sich aller Urteile zu enthalten habe sowie eine Verehrung der Tradition.

⁸ Vgl. Verf., Historiographic-Geschichte! oder die Chancen der Komplexität. Foucault, Nietzsche und der aktuelle Geschichtsdiskurs. In: Zukunft der Geschichte. Historisches Denken an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Hrsg. von Stefan Jordan. Berlin 1999 [im Druck].

Durch die polemische Abgrenzung von einem Zerrbild des Historismus wird die schwierige Frage, ob eine historisch orientierte Literaturwissenschaft ganz ohne solche Fluchtpunkte arbeiten kann, nicht verdrängt. Selbst das ›anekdotische‹ Verfahren des New Historicism kommt jedoch nicht ohne einen Begriff von der Struktur des Kontextes aus, in den der aufgegriffene ›Faden‹ eines Textes führen soll. Wenn der Anekdote tropische Repräsentativität beigemessen soll, stellt sich notwendig die Frage, wozu das exemplarisch repräsentierte sich tropisch verhält.⁹ Diese Frage ist auch mit dem Hinweis auf die textualitätsbedingte Unzugänglichkeit von Geschichte nicht abzuweisen, da es um den Entwurf des Forschers von seinem Standpunkt geht. Was ein ›historischer Roman‹ wie Döblins in diesem Punkt nun zu überdenken gibt, ist die Rolle der jeweils praktizierten Textverfahren für den Geschichtsbegriff, den ein Text impliziert. Der Strukturwandel der Texte, in denen wir Geschichte immer noch haben, gewissermaßen automatisch den Verlust des gewohnten Geschichtsbegriffs nach sich gezogen? Auf jenen Strukturwandel legt es deshalb wesentlich an, weil sich bereits der ›alte‹ Historismus auf der Basis bestimmter Textverfahren ausbilden konnte; gelten diese als obsolet, so gerät sein Begriff einer integrativen Geschichtswissenschaft in Gefahr. Diskursgeschichte generiert in diesem Sinne (wissenschafts)theoretische Prämissen – und bildet die entscheidende Basis bei einer Ermittlung dieser Prämissen, die über den Bewußtseinsbereich des jeweils vorgenommenen Autors hinauskommen möchte.¹⁰

Prüfsteine für den Konnex zwischen Geschichtsbegriff und Textverfahren sollen hier drei Texte sein, die die Suche nach einer Alternative zur historistischen Textorganisation verbindet. Ebenfalls einhellig artikuliert sich diese Suche in der Proklamation einer neuen Gattung des ›modernen Epos‹. Recht unterschiedlich sind hingegen die Methoden der Autoren und was sie mit jenem Gattungsbegriff verbindet.

⁹ Mit den Tropen Metapher, Synekdoche und Metonymie charakterisiert Greenblatt das Verhältnis der für seine eigenen Untersuchungen modellgebenden literarischen Bühne zu ihrem sozialen Kontext; vgl. *The Circulation of Social Energy in Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford 1988, S. 1–20, hier S. 10f.

¹⁰ Vgl. dazu meine Überlegungen in: *Die Texte der Geschichte. Zur Poetik des historischen Denkens*. In: *Poetica* [voraussichtlich: 31, 1999, S. 27–60].

Texte repräsentieren so verschiedene Stufen und Aspekte der sog. Krise des Historismus, die seit den 1880er Jahren diskutiert wurde und in Ernst Troeltschs Buch über den »Historismus und seine Probleme« von 1922 ihren Höhepunkt fand. Von ihrem Kernproblem, wie eine Wissenschaftspraxis (Wert-)Orientierung zu geben und damit dem ›Leben‹ bzw. der Gesellschaft zu dienen vermag, wenn der Zugriff ihrer Forschung umfassend und deshalb beliebig geworden ist, zeigt sich insbesondere Ricarda Huch ungetrieben, wenn sie fragt, wozu die ausgebreitete historische Einzelforschung und ihre methodische Anstrengung dienen, »wenn nicht die Leidenschaften der Lebendigen die Schatten erglühen lassen, wenn wir uns nicht in sie, sie sich nicht in uns verwandeln?«¹¹ Historisches Wissen hat für sie nicht als Archivgut Bedeutung, sondern soweit es im nationalen »Gedächtnis« lebt.¹² Die literarische Form aber, die seinen Transport dorthin übernehmen soll, bringt auch Huch mit dem ›Epos‹ in Verbindung,¹³ und sie vergißt ebensowenig wie Döblin den Zusatz »auf moderne Art«. Die Gattungsbezeichnung ›historischer Roman‹ lehnt sie dagegen ab für ihre Darstellung des Dreißigjährigen Krieges, den »Großen Krieg in Deutschland« (3 Bde. 1912–14). Programmatisch, d.h. qua Untertitel, stellt sich schließlich Marie Eugénie delle Grazie »Robespierre« (1894) unter den Begriff des ›modernen Epos‹. Dieses verspätet frühnaturalistische Versepos vertritt einen zu wenig beachteten Typus, denn es artikuliert die ›Krise des Historismus‹ in einer Weise, die den Sinn- und Formbedürfnissen des späten 19. Jahrhunderts noch nicht widersprach, vielmehr in besonderem Maße entgegen kam, obwohl sich konstitutiv moderne Textverfahren bereits in ihm ausbreiten begannen.

Der Historismus figuriert in dieser Studie also als Kontext, in dem drei programmatisch ›moderne‹ Epen analysiert werden. *Kontext* ist dabei wörtlich zu verstehen, denn es geht nicht um eine Ge-

¹¹ Ricarda Huch, *Frühling in der Schweiz* (1938) – *Gesammelte Werke*. Bd. 1–11. Hrsg. von Wilhelm Emrich z.T. unter Mitarb. von Bernd Balzer. Köln 1966–74, Bd. 11, S. 163–229, hier S. 19f. (als Rückblick auf die Zürcher Studienzeit um 1890).

¹² Ricarda Huch, *Deutsche Tradition* (1931) – *Gesammelte Werke* (Anm. 11), Bd. 5, S. 793–823, hier S. 820; vgl. ebd. S. 910–919: *Geschichte und Gegenwart* (1932).

¹³ Vgl. Ricarda Huch, *Über die Werke vor 1928* – *Gesammelte Werke* (Anm. 11), Bd. 5, S. 444–446, hier S. 445f. Das folgende Zitat ebd., S. 445.

schichtstheorie oder ein Geschichtsbild – die zu häufig schon in der historiographischen Praxis genommen werden –, sondern um die Methoden und Textverfahren, in denen der Historismus repräsentiert ist, zu hinterfragen und ihn tragen. Erst so wird die »neuhistoristische« Formel von der Totalität der Geschichte wirklich brisant (wohingegen die quellenkritische Vermittlung vergangener Wirklichkeiten durch Texte schon seit dem Werk eines Theoretikers des »alten« Historismus wie Droysen war): Totalität ist nicht nur als erkenntnistheoretische Bedingung jeder Geschichts(schicht)(re)konstruktion im einzelnen zu begreifen, sondern in ihrer bestimmten (und ihrerseits historischen) Ausprägung als strukturell bestimmend für modernes historisches Denken überhaupt.

Einen zweiten Kontextbereich erschließt das Kannibalismusmotiv, das in allen drei Texten auftritt, ja bei Döblin eine zentrale Rolle spielt. Diese Motivgemeinschaft fällt dadurch besonders auf, dass der Kannibalismuskonzept nicht eben häufig in die deutsche Literaturgeschichte einspielt, im Vergleich mit der englischen gar gemieden wurde. Dies scheint die relativ lange Geltung christlicher Normen, welche das Kannibalismus als scheußlichstes Verbrechen wider Gott und die Natur verurteilten, ebenso beigetragen zu haben wie das Fehlen von überseeischen Reiseberichten, in denen die westeuropäischen Nationen sich unmittelbar mit Menschenfressern konfrontiert glaubten. Letzteres änderte sich erst ab den 1840er Jahren, als das Deutsche Reich »Schutzgebiete« in Afrika und der Südsee erwarb. Den Erkenntnissen der Ethnologie und der Sozialgeographie zufolge war der Kannibalismus in allen deutschen Kolonien verbreitet, endemisch wie in Melanesien oder als besondere Grausamkeit bei Aufständen gegen die Weißen wie in Südwästern und Ostafrika.¹⁴ Hinweise auf dieses Zeugnis »der gemeinsten, niedrigsten [...] der Natur, die wir selbst bei dem grausamsten Raubthiere vergeblich suchen«, fehlten nun kaum je in den zahlreichen Reiseberichten oder literarischen Darstellungen, vorgetragen im Bewußtsein europäischer Völker überlegenheit oder als unwidersprechliche Begründung einer imperialistischen Kolonialpolitik.¹⁵

¹⁴ Vgl. Willy Scheel, *Deutschlands Kolonien in achtzig farbenphotographischen Aufnahmen* [...]. Berlin 1912, S. 39, 41, 52, 134f.; Ewald Volhard, *Kannibalismus*. Leipzig 1939, S. 18, 40, 52, 142, 151, 156.

¹⁵ Vgl. Joachim von Brenner, *Besuch bei den Kannibalen Sumatras. Erste Reise nach Sumatra querung der unabhängigen Batak-Lande*. Würzburg 1894, S. I–III, Zitat S. 208.

In einer Untersuchung zum Geschichtsbegriff der literarischen Moderne ist dieser Kontext von Interesse, weil Kannibalismus in einem recht präzisen Sinne geradezu das Gegenprinzip zum Historismus darstellt. Beide treffen sich, wenn man so sagen darf, im vitalen Interesse am Menschen – den Historismus Droysens zeichnet nichts so sehr wie sein anthropologisches Fundament wie Ziel aus –, scheiden sich aber auch an ihm: Sie vertreten gewissermaßen die materialistische und die idealistische Variante dieses Interesses. Novalis bringt diesen gemeinsamen Angelpunkt und die Alternative, die sich aus ihm ergibt, zum Ausdruck, wenn er alle geistige Aneignung und das zwischenmenschliche Verstehen durch den Tropus des Essens vertreten läßt und Freundschaft mit wechselseitigem Kannibalismus metaphorisiert.¹⁶ Verstehen wie Verschlingen sind Assimilationsprozesse;¹⁷ beides ist, wie Schleiermacher über die Hermeneutik und damit die zentrale Methode der Geschichtswissenschaften sagt, ein Akt, der das »Fremde [...] in Eignes verwandelt«¹⁸. Jedoch hält sich der Historist das Körperliche durch die Sprache vom Leibe, welche einerseits eine geistige Brücke schlägt und andererseits immer einen Rest von Nicht-Verstehen lassen muß, während dem Kannibalen der Mund der Ort ist, wo materielle Vereinigung ebenso endgültig erreicht wie Verständigung unwiderruflich erstickt wird. Auch in der Literatur steht eine Art Entscheidung zwischen Historismus und Kannibalismus an (Novalis etwa gehört in die Frühgeschichte des Historismus, der Kleist der »Penthesilea« dagegen nicht). Maßgeblich für diese Entscheidung aber sind, wie »Der schwarze Vorhang« zeigt, Menschenbild und Sprachverständnis.

In den »modernen Epen« delle Grazies, Huchs und Döblins bildet die Gestaltung des Kannibalismusmotivs deshalb einen Brennpunkt, in dem ihre Stellungnahme zum Historismus gebündelt lesbar wird. Döblins entschiedene Negation des historistischen Geschichtsdenkens

¹⁶ Vgl. Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2. München 1978, S. 409, Nr. 439.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 453, [Nr. 30]; Wilhelm von Humboldt, Ueber die Aufgabe des Geschichtschreibers. In: Ders. Werke in fünf Bänden. Hrsg. von Andreas Flitner und Klaus Giel. Bd. 1. Darmstadt 1980, S. 585–606, hier S. 588.

¹⁸ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Hermeneutik und Kritik [...]. Hrsg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1977, S. 309–346, hier S. 315.

kommt in ihr ebenso zum Ausdruck wie delle Grazies Befangenheit in einem geschlossenen Weltbild oder Ricarda Huchs ›humanistische‹ Weiterbildung historistischer Verfahren. Mehr noch: Das Kanarienvogelmotiv funktioniert als eine ›Sphinx‹, die auf dem Weg vom Historismus zur literarischen Moderne noch einmal die Frage nach dem Subjekt und seiner Geschichte stellt. In Umkehrung der klassischen Situation scheint diese Sphinx diejenigen – nämlich Textverfasserinnen – passieren zu lassen, die nicht Einheit (im Mythos: des Menschen in seinen drei Lebensphasen) behaupten, sondern Zerstückelung und Zersplitterung, und zwar der sittlich-individuellen Figur wie der erzählten Handlungsschichte.

III Epischer Anspruch (»Robespierre«)

Der Gattungsbegriff, dessen Problematik uns hier beschäftigt, ist bekanntlich nicht als Gegenbegriff zum Roman geprägt worden, sondern der auf Hegel fußenden Ästhetik diente er vielmehr eben seiner geschichtsphilosophischen Verortung. So kennzeichnet Friedrich Theodor Vischer den Roman als »modernes Epos«, indem er ihn als »prosaische Weltordnung« bzw. »die schlechthin nicht mehr zu erlösende, die wunderlose Welt« als Schauplatz anweist.¹⁹ Totalität als Einheit sei einer »erfahrungsmäßig erkannten Wirklichkeit« nicht mehr abzugewinnen. Gleichwohl bleibe die »epische Forderung« bestehen; Aussicht auf Erfüllung aber habe sie nur durch die Wendung von ›außen‹ nach ›innen‹, d.h. auf Charakter und Handlungen einer Zentralfigur.²⁰ Wie Hegels läuft Vischers Argumentation damit auf den im goethezeitlichen Bildungsroman ausgeprägten Typus hinaus. Subjektivierung des Geschehens und Pathologisierung des ›Helden‹ sind die Konsequenzen, die Vischer selbst thematisiert. In weltveränderndem Maßstab handelnde Kollektive, wie sie von den Sujets unserer Textbeispiele vorgegeben sind, haben in dieser Konzeption keinen Platz: »Der Roman hat nicht eine große Nation

¹⁹ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen*. (2. Aufl. Hrsg. von Robert Vischer.) Bd. 1–6. München 1856–60. Hier Bd. 6, S. 174 und 176 (§ 879), Hervorhebung von mir. Das folgende Zitat ebenfalls ebd., S. 179 (§ 880).

²⁰ Ebd., S. 179 (§ 880).

nehmung zum Inhalt, welche ein Weltbild im hohen geschichtlichen Sinne gäbe«.²¹

Die literarische Praxis hat sich freilich wenig geschert um die geschichtsphilosophische Unmöglichkeitserklärung des Epos durch idealistische Ästhetik und realistische Romantheorie.²² Mit geradezu quantitativem Totalitätsanspruch widmete sich selbst noch ein frühnaturalistischer Programmatiker wie Heinrich Hart dem Epos: In 24 Verserzählungen sollte sein »Lied der Menschheit« (1888–96) »die gesamte Entwicklung des Menschen und der Menschheit von ihren dämmernden Anfängen bis zur tausendfarbigen Gegenwart herauf und zugleich die gesamte Natur, alle Typen und Charaktere des Menschentums« darstellen.²³ Hart nimmt die idealistische Epostheorie durchaus auf, wendet sie aber ins Affirmative: Eine »Weltdichtung, die den Geist einer ganzen Epoche zusammenfaßt,« sei »nur in versepischen Formen denkbar«.²⁴

Wenn delle Grazie die große Revolution der Franzosen versepisch darstellt, wählte sie demnach eine Gattung mit nach wie vor besonderen Geltungsansprüchen. Konkret übernimmt sie die Tendenz des Epos, Personen und Epitheta zu typisieren; ihre Bildwelt läßt sich vielfach auf das Vorbild der Bibel oder der homerischen Epen zurückführen, ja mit der Gliederung in 24 Gesänge stellt sie sich direkt in die Nachfolge letzterer. Gerade diese Archaismen scheinen nicht ganz ohne gattungstheoretisches Recht, läßt sich die Französische Revolution doch als »heroic age« des 19. Jahrhunderts verstehen, als erste Kampfzeit nämlich zwischen monarchischer Legitimität, bürgerlichem Liberalismus und städtischen Unterschichten. Tatsächlich nennt Vischer

²¹ Ebd., S. 180.

²² Vgl. Friedrich Spielhagen, Die epische Poesie und Goethe. In: Goethe-Jb. 16, 1895, S. 3^a–29^a, hier S. 3^a; übergreifend: Heinz J. Schueler, The German Verse Epic in the Nineteenth and Twentieth Centuries. The Hague 1967, S. 57–81. Umfassend zur Diskussion um das Epos jetzt: Nicole Ahlers, Das deutsche Versepos zwischen 1848 und 1914. Frankfurt a.M. 1998, die auch den im »Robespierre« inszenierten Weltanschauungskonflikt nachzeichnet (S. 358–372).

²³ Vgl. Heinrich Hart, Das Lied der Menschheit. Ein Epos in 24 Erzählungen. Bd. 1. 2. Aufl. Großenhain, Leipzig 1888, S. V. Außer der ersten Erzählung über die Entwicklung des menschlichen Seelenlebens in der Steinzeit hat Hart nur »Nimrod« (über die Gründung des ersten Königreichs) und »Mose« (über die Entstehung der Religionen) vollendet.

²⁴ Ebd. Bd. 2, S. VIII.

speziell »Revolutionszustände« als Wiederkehrsorte der Poesie in der Prosa der Moderne, da in ihnen das Individuum wieder im Einklang mit der Gesellschaft handeln könne.²⁵ Sollte also ausgerechnet die sozialkritische, bisweilen revolutionäre Tendenz die 33.000 Blätter des »Robespierre« legitimieren? Das setzte voraus, daß Stoffwahl und Deutung hinreichen, um epische Totalität zu sichern. Der Text spricht ein ehrlicheres Urteil: Das Werk endet mit der Hinrichtung des »Helden«, in Anwesenheit des jungen Generals Buonaparte, so mit der Andeutung, daß der Kampf der Ideologien weitergehen wird. Die Geschichte bestimmen werde (vgl. II, S. 516).²⁶ Den angestrebten Klang seines Handelns mit der »Wirklichkeit« erreicht der Initiator gerade nicht; was die dargestellte Geschichte angeht, vermag auch *delle Grazie* den modernen Konflikt zwischen Individuum und Welt nicht »poetisch« aufzuheben.

Um so mehr zielt ihre Deutung auf eine »geschlossene Lebendigkeit«. *Delle Grazie* ist es stets um die gesamte Menschheit zu tun. »Robespierre« ebenso wie in ihrer Epentheorie.²⁸ Die Folge sind anschauliche Exkurse, die nur notdürftig in die Handlung integriert sind. Das gilt vor allem für den zwölften Gesang »Die Mysterien der Menschheit«, der, als Vision eines dem Jakobinerklub beitretenden Priesters, eine Kosmo- und Anthropogenie nach der darwinistischen Abstammungslehre des Biologen Ernst Haeckel ausbreitet (vgl. II, S. 475–490). Derart evolutionsgeschichtlich auszuholen ist notwendig um – ebenfalls gut monistisch²⁹ – das überkommene Selbstbewußtsein des Initianten zu brechen und den personalen Selbstbegriff zu zerstören, welcher auf der Hypostasierung des me-

²⁵ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik* (Anm. 19), Bd. 6, S. 177 (§ 879).

²⁶ Verweise im Text beziehen sich im folgenden auf *Marie Eugenie delle Grazie, Robespierre. Ein modernes Epos*. Bd. 1–2. Leipzig 1894.

²⁷ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. 6. Aufl. Darmstadt, Neuwied 1981, S. 51.

²⁸ Vgl. *Marie Eugenie delle Grazie, Das Epos* [1895]. In: *Dies. Sämtliche Werke*. 9. 2. Aufl. Leipzig 1905, T. 2, S. 150–169, hier S. 164.

²⁹ Vgl. Ernst Haeckel, *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft. Glaubensbekenntnis eines Naturforschers [...]*. Bonn 1892. Im Hinblick auf den »Robespierre« vor allem S. 8, 13, 28–31.

chen Stolzes basiere (vgl. I, S. 491–508).³⁰ Für den Fortgang der Handlung haben Fauchets Einsichten allerdings keinerlei Folgen. So sah sich delle Grazie veranlaßt, ihre Mitleidsethik und ihren Willen zum guten Ende abschließend noch einmal dem Geschehen aufzusetzen. Nun ist es Saint-Just – bislang die Verkörperung des Intellektuellen, der unbedenklich über Leichen geht (vgl. II, S: 208f, 215f.) –, der zum Medium der Verfasserin wird und »plötzlich« sein Mitleidserlebnis hat.³¹ Wie gesagt, endet der »Robespierre« auf der Handlungsebene gänzlich unversöhnt. Saint-Justs Wandlung deutet der Erzähler gleichwohl zur historischen Verheißung aus: »Sieghaft-schön« leuchtet sein »Haupt« vom »Gold des ersten Sonnenstrahl's« (welcher bislang purpurn glänzte und so die ewige Fortsetzung der *blutigen* Menschheitsgeschichte anzeigte), als er zur Guillotine hinaufsteigt (II, S. 516). Er lächelt nun »wie Einer, dem nachfolgen / Nicht sterben, sondern *wiederkommen* heißt!« Und, noch unmißverständlicher: »Gefährten, die *nicht fallen*, / Hat dann Saint-Just« (II, S. 514).

Sowohl in ihrer (pseudo)christlichen Färbung als auch in ihrer Naturseligkeit zeigen die von Fauchet und Saint-Just vorempfundene Lösungen für alle drängenden Probleme der Geschichte unverkennbar monistische Prägung.³² Für ein Epos mit gattungstypischem Geltungsanspruch ist diese weltanschauliche Rückbindung zunächst nur konsequent, stellt der Monismus doch die auf Totalität zielende Welt-

³⁰ Kurz vor seiner Guillotiniierung erhält Fauchet erneut die Stelle des repräsentativen Sinnsuchers zugewiesen. Der »Gott« des Materialismus, die gesetzmäßig »unerbittlich« waltende Natur, befriedigt nun nicht mehr sein Sinnbedürfnis, denn aus ihr läßt sich eine ethische Verpflichtung dem Mitmenschen gegenüber nicht begründen (II, S. 361f.). Auch der »Gott der freien, fessellosen Triebe«, der inzwischen das Revolutionsgeschehen beherrscht, ruft in Fauchet nur noch Ekel wach. In »Verzweiflung« (II, S. 363) muß er jedoch nicht sterben. In einer letzten Vision faßt er den »wahren« Gehalt des Christentums: die Mahnung zur Brüderlichkeit unter den Menschen, die vom für die Menschheit leidenden Christus ausgeht (II, S. 365).

³¹ Wieder vermittelt eine Christus-Erfahrung die wesentliche Einsicht: Von Robespierre um das gebeten, was »einst des Menschen Sohn [beehrte]: / Ein Tuch, den Schweiß sich und das Blut zu trocknen!«, begreift der Zyniker Saint-Just nun »zum ersten-letzten Mal [...] / Das Irrsal der Jahrtausende« (II, S. 513).

³² Als »eine den moralischen Bedürfnissen der Zeit angepasste Handlungslehre« hat das Christentum auch bei Haecckel seine Funktion (Horst Hillermann und Anton Hügli, Monismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 6. Darmstadt 1984, Sp. 132–136, hier Sp. 134).

anschauung der nachidealistischen Zeit par excellence dar: In der Substanz, in welcher der Gegensatz von Geist und Materie aufgehoben sei, integriert er die gesamte Erscheinungswelt; mit der Stammlernlehre erfaßt er die Welt und alles Leben auf ihrer Zeit; in seinem unbedingten Vertrauen auf die Leistungsfähigkeit der positiven Wissenschaft beansprucht er, das menschliche Leben in der Gesamtheit zu ordnen. Seinerseits keineswegs geschlossen, stellt der »Pierre« den Monismus zugleich jedoch als bloße Weltanschauung dar, d.h. als nur eine von vielen Möglichkeiten, Geschichte, Wirklichkeit *perspektivisch* zu interpretieren. Die inhaltliche wie die formale Separation der sinnstiftenden Passagen von der erzählten Gesamtheit macht die Abstraktion des weltanschaulichen Interpretats unvermeidlich und augenfällig. Delle Grazies Epos zeigt – mit Lukács' Romantheorie übereinstimmend – nicht eine »Lebensimmanenz des Sinnes«, sondern eine »Anwesenheit der Sinnung zur Totalität«.³³ Thema des zwölften Gesangs ist zwar die »größere Welt, in einer auf die Spitze getriebenen Totalisierung«, doch bezeichnet es den literarhistorischen Ort dieser Vision so präzise, daß sie sich im »Inneren« einer einzelnen Figur – einer, die »sucht«, typischen Romanfigur zudem³⁴ – ereignet. Der Gattungstypus »modernes Epos« erweist sich so, zugespitzt, als *Contradictio in seipso*: Wo es epischen Gehalt beansprucht, »totalitär« sein will, sprengt es die epische Form und entpuppt sich, welthaltungsgeschichtlich gesehen, als Vertreter *der* Gattung der Moderne (im vollen Sinne): als Roman. Der formale Historismus des »Robespierre« schützt nicht vor der historistischen Sinnkrise, sondern macht sie offenkundig. Der gattungsgeschichtliche Rückgriff führt delle Grazies Epos in den Kreis, ja er wirft sie aus der poetischen Bahn. Denn was nur »episch« sein kann, wird doch nicht zu einem solchen geformt, weil die absolute ortrelative Perspektivierung einer Geschichte verschmäht wird. Das Epos ist von vornherein eine geschichtstranszendierende Erlösungsprophezie.

³³ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* (Anm. 27), S. 47.

³⁴ Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik* (Anm. 19), Bd. 6, S. 180; Georg Lukács, *Die Theorie des Romans* (Anm. 27), S. 77f.

IV Historismus als Fassade

Eine Weltanschauungsdichtung wie den »Robespierre« darf man als klares Symptom nehmen für die »Krise des Historismus«. Delle Grazie ist sich dieser Problemlage nicht bewußt, aber die Entstehung ihres Werkes entspricht exakt den Ausgangsbedingungen jener Krise: Riesige Materialmengen werden positivistisch rezipiert,³⁵ schließen sich aber nicht zu einem immanenten Sinn zusammen. Was ihr Werk prägt, ist zum einen die »Weltanschauung«, die diesen Verlust kompensieren, und zum anderen die Dominanz des Stils, der ihn gleichsam verdecken soll. Bei den Zeitgenossen ist das in erheblichem Maße gelungen, ist die unmittelbare Rezeption des »Robespierre« doch geprägt von überschwänglichem Beifall für delle Grazie epischen Stil.³⁶ Fritz Martini hat die »epigonale Formkunst« des späten 19. Jahrhunderts durch eine »Überhöhung« der Sprache »ins Wirkungsvolle, Pathetische, Kolorierte, Hyberbolische« charakterisiert, die auf »die Zeit-, Sach- und Personengebundenheit des Wortes und damit auf seinen Ausdrucksgehalt« keine Rücksicht mehr nehme. Der Effekt ist: »Das Wort verselbständigt sich [...] zum formelhaften Vokabular.«³⁷ Wohl kann solchem verschwenderischen Lexemhaushalt weltanschauliche Funktionalität eignen: bei delle Grazie etwa, wenn alles mögliche mit dem biologistischen Bild des Gebärens oder mit der typisch monistisch-lebensphilosophischen Wassermetaphorik belegt wird. Doch tendiert sie dazu, die Darstellungs- wie die Symbolfunktion von Sprache zu über- oder besser unterschreiten. Ein Beispiel sei aus dem zweiten Gesang »Versailles« zitiert:

Die flücht'gen Blick wonnig fesselnd, reiht sich
Gemach hier an Gemach und Saal an Saal.

³⁵ Vgl. Marie Eugenie delle Grazie, Im Spiegel. Autobiographische Skizze. In: Das literarische Echo 3 (1900/01), Sp. 893–895, hier Sp. 895: »Es dürfte nur wenig einschlägige Werke von Bedeutung geben, die ich im Interesse dieser Dichtung nicht gelesen. Von den frühesten Memoiren aus jener Zeit angefangen, bis herab auf Taine. Historiker jedes politischen Bekenntnisses, Franzosen, Deutsche, Engländer [...]«.

³⁶ Vgl. Hans Benzmann, Marie Eugenie delle Grazie. In: Das literarische Echo 3 (1900/01), Sp. 888–893, hier Sp. 890; Karl Bienenstein, M. E. delle Grazie und ihr Epos »Robespierre«. In: Die Gesellschaft, Mai 1895, S. 591–600, hier S. 599f.

³⁷ Fritz Martini, Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus. 1848–1898. Stuttgart 1962, S. 106.

In weiche Perserteppiche versinkt
 Der zage Fuß, indeß das Auge trunken
 Und ruhlos bald im Glanz des Goldes, bald
 Im Farbenreichtum jener schimmernden
 Gemälde und pompösen Szenen schwelgt,
 [...]
 Hier prangt ein Marmorfries und dort die Büste
 Condé's; von dieser heit'ren Decke lacht
 Der ganze Sagenhimmel Griechenland's,
 Und aus der Tiefe jenes Saales winkt
 Voll Übermut und reizender Verwirrung
 Ein bunter, dichtverschlung'ner Tropenhain
 Dazwischen klingt und klirrt bei jedem Schritt
 Das funkelnde Krystall der prächt'gen Ampeln
 Und Riesenleuchter, wiegen sich die zarten
 Gehänge leise flüsternd hin und her,
 berauscht ein fremder, unbestimmter Duft
 Die trunk'nen Sinne [...] (I, S. 36).

Die erste Zeile behauptet noch, der Ästhetik der Klassik wie des realistischen Realismus entsprechend, die Bedeutsamkeit jedes einzelnen Elements des Beschriebenen. Die zweite Zeile dagegen bekennt, daß die Ordnung der Beschreibung bloß die Aufzählung ist; eine Aufzählung überdies, deren Reihenfolge beliebig ist (»bald dies, bald das«). Demonstrativa und Deiktika formulieren zwar noch den Anspruch der Beschreibung, einen gegliederten und damit vom Leser erlebbar-machbaren Raum zu inszenieren. Doch lassen sich die einzelnen Lokalisationselemente nicht mehr ordnen, weil ihre Zusammenstellung dem Prinzip räumlicher Integrität folgt. Auswahlkriterium ist nicht mehr, welcher Sinnesreiz ihnen zugeschrieben werden kann. Die Beschreibung stellt Dekorationselemente in ein unbestimmbares Feld einander, die zusammengenommen das Sinnesspektrum Sehen, Hören, Riechen abdecken. Aber auch auf diese Differenzierung kommt es nicht an: Entscheidend ist die Simulation eines Rausches, wofür der Text mit platter Ausdrücklichkeit bekennt. Bezogen auf diese Funktion, verlieren Marmorfries, Deckenmalerei und Tropenhain jede eigenständige Bedeutung.

Ähnlich hinterrücks wie die »Krise des Historismus« artikuliert, markiert auf diese Weise ein weiteres Modernitätsmoment des »Robespierré« die »Krise der Sprache« oder genauer: die Infragestellung ihrer

zeichnungs-funktion. Als literarisches Verfahren wurde die Tendenz zum Bedeutungsverlust einzelner Lexeme im Sinne hermeneutischer Lektüre vor allem im Wiener Fin-de-Siècle kultiviert.³⁸ Wie in einem Katalog haben die einzelnen Textelemente dann nicht mehr eine ›individuelle‹ Funktion und Bedeutung (natürlich im Kontext der anderen). In der zitierten Passage beispielsweise dienen sie ›nur‹ noch als (beliebiges) Substrat für die zu erzeugende ›Stimmung‹. Die diversen Stereotypen des Werkes unterstützen ebenfalls das Prinzip der semantisch unproduktiven Häufung, auch wenn sie auf traditionelle Gattungseigentümlichkeiten zurückgehen. Delle Grazie anachronistisches Epos hat damit teil an Tendenzen, die zur literarischen Moderne führen – einer Moderne, welche die anvisierte Modernität psychologisierender Figurengestaltung³⁹ weit hinter sich läßt. Insofern mag man von einer List des ›epischen‹ Stils sprechen; nicht weniger aber von seiner Ironie, denn er bildet die erste Station einer Textentwicklung, auf deren weiterem Weg die von delle Grazie erstrebte Sinn-gewißheit durch Unverständlichkeit vollends untergraben wurde.

Ausgangspunkt dieser Entwicklung ist die positivistische Neigung zu Detailtreue, Vollständigkeit und Enumeration.⁴⁰ Um die beiden ersten Prinzipien ist es delle Grazie vor allem produktionsästhetisch zu tun, das dritte stellt sich als Effekt ihres auf rasche Wirkung zielenden Stils ein. Verwirrend scheint mir hingegen, das ›Katalogverfahren‹ schon mit ›dem‹ Historismus derart eng zusammenzubringen, daß von einem »genuin historistischen Verfahren«⁴¹ zu sprechen wäre. Wo Historismus als denk- und historiographiegeschichtliches Paradigma signifikant ist – z. B. in Abgrenzung vom historischen Denken und literarischen Erzählen der Aufklärung –, kann er vielmehr deutlich unterschieden werden vom Katalogverfahren und seinen positivistischen Voraussetzungen. Denn ihm gelang eine zwar nicht gänzlich bruchlose, aber historisch singular erfolgreiche und erstaunlich sinn-sichere Integration von Wissen, nicht durch das Aufstellen von wie immer ge-

³⁸ Vgl. Moritz Baßler, Christoph Brecht, Dirk Niefanger und Gotthart Wunberg, *Historismus und literarische Moderne*. Mit e. Beitr. von Friedrich Dethlefs. Tübingen 1996, bes. S. 134–172.

³⁹ Vgl. Marie Eugénie delle Grazie: *Das Epos* (Anm. 28), S. 167f.

⁴⁰ Vgl. Moritz Baßler u.a., *Historismus und literarische Moderne* (Anm. 38), S. 2.

⁴¹ Ebd., S. 137.

ordneten Katalogen, sondern durch eine Erzählung, die Sym-
rakter hatte und deshalb auf alle Vollständigkeitsprätentionen
ten konnte. Den Historismus, von dem delle Grazie herkam, re-
tierte dagegen die dekorative und ganz auf die Fülle der Reize
de Kunst der Wiener ›Ringstraßenzeit‹, die nach dem geschä-
Maler der Epoche auch als »Makartzeit« bekannt ist.⁴² Einen kr-
ten Umschlag provozierte diese Form des Rückgriffs auf Ver-
heit, da die Verfügung über das ›Museum‹ des historischen, z. B.
exotischen Materials hier nicht (mehr) durch sinnsichernde Ko-
tionsprinzipien wie die integrative Narration des ›klassischen
rismus geleitet wurde.

In der Tradition des genuin historistischen Modells steht de-
zie noch, wo sie ihrem Geschichtsepos einen Plot zu implantier-
sucht. Das Geschick der Titelfigur deutet sie als Tragödie.⁴³ T-
lich verleihen die Diskrepanz zwischen Wollen und Vollbringer-
die Schuld, die der Held auf sich lädt, ihm tragische Züge. Di-
dividualplot vermag jedoch nicht den ganzen Text zu strukt-
dessen erste Hälfte fast gar nicht erfassend, wird er erst in den
drei Gesängen dominant. In seiner kaum zum plot geformten
typie von sozialem Elend, Gewaltsamkeit und Korruption der
Herrschenden scheint das Revolutionsgeschehen vielmehr di-
nungen der Lea-Figur zu illustrieren, daß Geschichte ›in and're
/ Das alte Elend‹ stets wiederhole (S. 265). Diese pessimistisch-
tung unterstützen auch die wiederholten Hinweise auf die kom-
Diktatur Napoleons als Resultat der Revolution. Einen dritten
satz macht die Kosmogonie des zwölften Gesangs, denn der
führte Prozeß naturgeschichtlicher ›Höher-Entwicklung impli-
ne geschichtsphilosophische Aussage – wenngleich eine, die d-
denz des zweiten ›Emplotments‹ zuwiderläuft. Nicht die Viel-
Emplotments, aber seine Widersprüchlichkeit und Partialität

⁴² Jacques Le Rider, Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in
ratur der Jahrhundertwende. Übers. von Leopold Federmair. Wien, Köln, Wein-
S. 29. Delle Grazie's epischen ›Lehrer‹, Robert Hamerling, nannte man den ›M-
Dichtung‹.

⁴³ Vgl. Maria Mayer-Flaschberger, Maria-Eugenie delle Grazie. Eine öster-
Dichterin der Jahrhundertwende. Studien zu ihrer mittleren Schaffensperiode.
1984, S. 92f.

ren, daß das historicistische Verfahren zur Vermittlung von Stoff und Sinn im »Robespierre« nicht mehr funktioniert. Die weltanschauliche Summe Saint-Justs wird ohnehin ganz unabhängig von allen drei Fa-belansätzen gezogen.

Vom typischen Geschichtenmuster der historicistischen Geschichtsschreibung – der Bildung einer Staatsindividualität – setzt sich delle Grazie mit allen ihren Ansätzen, den Stoff in den Griff zu bekommen, ab. Das Prinzip kontinuierlichen Fortschritts doppelt dementierend, schwankt sie zwischen den pessimistischen Deutungsmustern von Immergleichheit oder Vergeblichkeit und der Utopie einer endgültigen Erlösung der Menschheit. Sie wendet sich den Extremen zu, die auszuloten der Historismus durch synekdochische bzw. idealistische Reduktion bewußt vermieden hatte: dem Geschichtsprozeß in seiner ganzen, naturgeschichtlich überdies maßlos gesteigerten Ausdehnung auf der einen Seite und der »Unmenschlichkeit« des historischen Augenblicks auf der anderen. Aus der Sicht des Historismus wird ihre Weltanschauung dadurch selbst »unmenschlich«, denn sie verliert den Maßstab des Menschlichen, dem letzte Fragen nicht zukommen und das gut daran tue, stillschweigend auf vorthoretische, insbesondere religiöse Gewißheiten zu bauen.⁴⁴ Delle Grazie's typisch monistisches Bemühen, sich stets mit (natur)wissenschaftlichen Argumenten abzusichern,⁴⁵ bildet den entsprechenden »methodologischen« Ausbruch aus dem Sinnkreis des Humanen.

Die auffälligste Dehumanisierung zeigt der »Robespierre« indes auf der Handlungsebene. Immer wieder streicht der Erzähler Grausamkeit, ja Bestialität, Mordlust und Schamlosigkeit der Akteure heraus. Indem die Exzesse beim Tuileriensturm und während der Septembermorde, die Lynchjustiz und der allgegenwärtige Straßensex ebenso fortwährend als unmenschlich gebrandmarkt werden, scheint solche Darstellung gleichwohl auf die Befestigung humaner Normen hinauszulaufen. Die Lust an der Beschreibung von »Entmenschten« (II, S. 244) unterläuft jedoch deren moralische Verurteilung; sich an seinen skandalösen Sujets weidend, erweist sich der Erzähler selbst als »Gourmand der Grausamkeit«, wie einige Begaffer todverzerrter Ge-

⁴⁴ Vgl. Verf., *Wissenschaft aus Kunst* (Anm. 3), S. 136–140, 183–191, 196–200, 439.

⁴⁵ Vgl. Marie Eugenie delle Grazie, *Das Epos* (Anm. 27), S. 156.

sichter genannt werden (II, S. 245). Von der klassisch-historischen Darstellung der Französischen Revolution durch Heinrich von Sybel hebt sich der »Robespierre« damit mehr als gattungsbedingt ab. Im Detail, als dazu erforderlich ist, zu wiederholen, hieße den Bericht des Geschichtsschreibers beflecken«, schrieb von Sybel angesichts der Septembermorde.⁴⁶ Die Artikulation solchen Abscheus ist topisch im Atrocitas-Diskurs, aber der Historiker begnügt sich tatsächlich mit einer Andeutung: »Es gab keine Gräuel, die nicht mit dem Blutvergießen verbunden wurden.« Der hyperbolischen Formulierung entspricht es, scheint damit gerade das »unmenschlichste« aller Verbrechen geradezu der Kannibalismus. Jedenfalls spricht von Sybel im nächsten Satz von dem »zerfetzten [...] Leichnam« der Prinzessin Lamballe, die in anderen Darstellungen als Opfer menschenfresserischer Mörder geführt wird, wenngleich auch dort nur verschlüsselt, denn »ce qu'a fait le plus odieux Charlot qui portait sa tête, je ne puis l'écrire; je dirai seulement qu'un autre, rue Saint-Antoine, portait son cœur et le mordait«.

Delle Grazie hingegen setzt einen Fall von Kannibalismus am dramatischsten drücklichen Gipfelpunkt der Entmenschung an den Schluß ihrer Darstellung der Septembermorde:

Ein Hexensabbath... Jäh, unheimlich taucht
 Inmitten dieses Schwarm's zuletzt Delorme auf,
 Der Neger. Wie ein Schatten huscht er durch's
 Gewühl und stiehlt von Leiche sich zu Leiche.
 Nun hält vor einem Todten er, deß' weit
 Gespalt'ner Schädel blutig klafft. Blitzschnell
 Verschwindet seine Hand in diesem Schädel,
 Und rasch, mit sich'rem Raubthiergriff reißt er
 Das dampfende Gehirn aus seiner Höhle
 Und schlingt's hinab... (II, S. 246).

⁴⁶ Heinrich von Sybel, *Geschichte der Revolutionszeit von 1789 bis 1795*. Düsseldorf 1853–60, hier Bd. 2, S. 499. Die folgenden Zitate ebd.

⁴⁷ H[ippolyte] Taine, *Les Origines de la France contemporaine*. Bd. 6. Paris 1875–93, S. 53 (das Gesamtwerk erschien zuerst 1875–93). Einige Sätze zuvor spricht Taine von der menschenfresserischen – wenngleich sehr allgemein – von Menschenfresserei. Unverhüllt ist die menschenfresserische Schändung der Leiche der Prinzessin Lamballe nachzulesen bei Konrad J. Oelsner, *Historische Briefe über die neuesten Begebenheiten Frankreichs (1799)*. Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker. Hrsg. von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1985, S. 385–472, hier S. 429f.

In dieser Tat kommen, so einige vorbereitende Worte, »bestialische Instinkte« und die »Schreckensabgründe der Menschenseele« (II, S. 245) ans Licht. Warum wird dann aber der Perückenmacher durch einen Schwarzen ersetzt? Delorme, den Namen eines Negers aus Santo Domingo, fand *delle Grazie* im »Lehrbuch der Weltgeschichte« von Johann Baptist Weiß.⁴⁸ Doch präsentiert der Grazer Geschichtsprofessor ihn nicht als Kannibalen, sondern »nur« als im übertragenen Sinne besonders »blutdürstigen« Mörder. Unmetaphorische Menschenfresser, wie sie in der Neuauflage von 1895 erstmals auftreten, sind bei Weiß ein Papierfabrikant und zwei weitere Franzosen.⁴⁹ Bei *delle Grazie* hingegen muß der Täter von außen kommen, darf er kein Franzose, also Europäer sein; gleich, wie viehisch die Revolutionäre sich schon gebärdet haben.

Der prätendiert bissigen Anthropologie des »Robespierre« sind damit die Zähne gezogen. Was am deutlichsten aus dem humanistisch-historistischen Menschenbild herausfällt, schiebt *delle Grazie* in plötzlicher Angst vor der eigenen ästhetischen wie weltanschaulichen Courage einem ohnehin mit dem Stigma des Kannibalismus versehenen Außenseiter zu. Obwohl ihr Monismus dem Menschen die Sonderstellung unter allen Lebewesen abspricht, inszeniert sie den Akt, der im Kern nichts anderes als eben das tut,⁵⁰ als Menetekel der Revolution. Sie zeichnet einen Menschenfresser aus dem Bilderbuch des dosierten Schreckens, schreckt vor einer Expedition in das »wahre innere Afrika«, wie Jean Paul das der menschlichen Bewußtseinskontrolle Entzogene nannte,⁵¹ aber zurück. Eine analytische, identitätskritische Funktion hat die exzessiv bemühte Motivkategorie des »Entmenschten« hier nicht. Sie dient nicht der seit Novalis und Kleist kannibalistisch betrie-

⁴⁸ Johann Baptist Weiß, *Lehrbuch der Weltgeschichte*. Bd. 7: Die französische Revolution. Wien 1881–83, S. 1008.

⁴⁹ Vgl. ders., *Weltgeschichte*. Bd. 16. (4. und 5., verb. Aufl. von Ferdinand Vockenhuber). Graz, Leipzig 1900 (das Vorwort der Neuaufl. datiert vom Mai 1895), S. 63 (mit Bezug auf den Tuileriensturm).

⁵⁰ So die Deutung von Richard Andree, *Die Anthropophagie. Eine ethnographische Studie*. Leipzig 1887, S. 103: »Am scheußlichsten erscheint uns die Anthropophagie aber entschieden da, [...] wenn man das Fleisch des Menschen genau so verzehrt wie jedes beliebige andere Fleisch.«

⁵¹ Jean Paul, *Selina* (1827). In: Ders. *Werke*. Hrsg. von Norbert Miller. Bd. 6. München 1963, S. 1182.

benen Problematisierung von Menschenwesen und -erkenntnis, indem stellt sich ein als Folge von *delle Grazie* – stilistischer wie vischer – Wendung zum vordergründigen Effekt und zum Menschen, das ihn verspricht. Ideologisch grenzt sie dabei aus und ab: Das »moderne Epos«, das angetreten war, Menschen- und schichtsbild des Historismus zu überholen, fällt, mit seiner eben Kannibalismusdarstellung nicht anders als mit seiner menschlichen Weltanschauung, in vorhistoristische, nämlich geschichtliche Denkstrukturen zurück.

V Historismus als Arbeit («Der große Krieg in Deutschland»)

Auf den ersten Blick hat Ricarda Huchs »Großer Krieg in Deutschland« eine ähnliche Struktur wie Döblins »Wallenstein« und sich dem historistischen Anspruch auf (narrative) Kohärenz eben zu entziehen: Seine drei Teile gliedern sich in insgesamt 224 Kapitel, die ihrerseits nur selten eine szenische Einheit aufweisen. Etwas weniger wie Döblins Roman – der die Titelfigur als bereits »gemacht« Mann in eine weit fortgeschrittene »Handlung« eintreten und nicht mit dessen Tod enden lässt – hält sich der »Große Krieg« an die konventionellen Epochenmarken 1618–1648: Er beginnt mit einer provinziellen Fürstenhochzeit des Jahres 1585 und schließt nach Kriegsende mit dem Ostergottesdienst einer kleinen Gemeinde in der Nähe des Schlachtfeldes von Lutter.

Der Verzicht auf die Illusion von natürlicher Geschlossenheit ist freilich schon Theorie und Praxis der historistischen Geschichtsschreibung. Und die episodische Struktur von Huchs Text steht demselben – oder auch dem realistischen Roman – letztlich sogar näher als Döblins »modernem Epos«. Denn der Text sperrt sich nicht gegen den Versuch des Lesers, eine Typologie von Kapiteln und so eine sinnvolle Ordnung zu erstellen, einzelne Handlungsfäden herauszuarbeiten oder die Reihenfolge der Episoden auf ihren Aussagegehalt zu befragen. Er ist als Kosmos angelegt, nicht als Katalog. Das gilt auch für die im vorigen Abschnitt analysierten mikrostrukturellen Details, wie sich an der Beschreibung etwa eines Zimmers, »das sich Wallenstein nach seinem Geschmack und Bedürfnis hatte einrichten lassen«

leicht zeigen ließe.⁵² Wohl gibt der Text keine expliziten Anweisungen, wie die Geschichtsbausteine, die er präsentiert, zu fügen sind, doch »erwartet« er die Anstrengung hermeneutischer Lektüre – und kommt ihr entgegen: Zusammenhänge werden nicht expliziert, aber durch – kontrastive oder parallele – Ordnung der Kurzkapitel, Motivparallelen und Symbolmetamorphosen angedeutet.⁵³

»Geschichte« im emphatischen Sinne entsteht mithin nur – oder besser: immerhin – als Bewußtseinsprodukt des jeweiligen Lesers. Ihre Konstruktion ist damit einem wesentlichen Aspekt nach transparent, nicht aber unmöglich gemacht. Da die Geschichtsschreibung Rankes oder Droysens ebenfalls auf konstruktives Verstehen angewiesen ist, vollzieht sich auch in diesem Punkt keine prinzipielle Abkehr vom Historismus, sondern eine – wie ich meine, typisch literarische – Radikalisierung seiner Prinzipien.⁵⁴ Was von der Autorin primär als Versuch unternommen wurde, das »Fluten« historischen »Lebens« in impressionistischen Sprachbildern einzufangen,⁵⁵ und demzufolge als Anpassung an den »gegebenen geschichtlichen Ablauf«⁵⁶ objektivistisch miß-

⁵² Zitiert wird nach der Ausgabe Ricarda Huch, *Der Dreißigjährige Krieg*. Bd. 1–2 (durchgeh. Paginierung). Frankfurt a.M. 1974; den gegenüber der Erstausgabe geänderten Titel verwandte Huch zuerst für die sechste Auflage von 1929. Zur genannten Beschreibung vgl. S. 572f., das Zitat: S. 571; eine Analyse gibt Hans-Henning Kappel, *Epische Gestaltung bei Ricarda Huch. Formal-inhaltliche Studien zu zwei Romanen: »Von den Königen und der Krone«, »Der große Krieg in Deutschland«*. Frankfurt a.M. 1976, S. 161f.

⁵³ Nur als ein Beispiel vgl. die hoch symbolischen Begegnungen dreier Feldherren mit einem Schäfer: Ricarda Huch, *Der große Krieg* (Anm. 52), S. 399–401, 493f., 987f. Parallelen und Differenzen der Situationen implizieren einen narrativen Bogen auch da, wo keine Handlungskontinuität vorliegt.

⁵⁴ Huchs historisch-psychologische Studie »Wallenstein« (1915, *Gesammelte Werke* (Anm. 11), Bd. 5, S. 519–657), gutenteils mit demselben Stoff, ist auffälligerweise viel expliziter und geschlossener.

⁵⁵ Vgl. Ricarda Huchs Brief an Marie Baum vom 3.1.1914 (zit. bei Marie Baum, *Leuchtende Spur. Das Leben Ricarda Huchs*. 4. Aufl. Tübingen 1964, S. 187). – Zu Huchs Teilhabe am (im weiteren Sinne) »Monismus« als typischer Denkweise um 1900, die, von Philosophie, Psychologie und Biologie gespeist, die Basis wesentlicher Teile der literarischen Moderne bildete, vgl. Monika Fick, *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen 1993, bes. S. 21–32 (zur »Romantik«) und 3:9–334 (zum »Leben des Grafen Federigo Confalonieri«).

⁵⁶ Vgl. Else Hoppe, Ricarda Huch, *Weg, Persönlichkeit, Werk*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart 1951, S. 453. Von einem »wirklichkeitsgetreuen Abbild« spricht auch noch Waltraud Maierhofer, *Wahrheit und Dichtung. Geschichte und Fiktion im Werk Ricarda Huchs*. In: *Euphorion* 88 (1994), S. 139–155, hier S. 145.

verstanden worden ist, das stößt im Effekt zum Überdenken hermetischer graphischer und überhaupt textueller Semiose an. Dabei sind die immanenten Möglichkeiten des historistisch-hermeneutischen Schicht- und Textmodells, deren innovative Realisierung im »Großen Krieg« einer naiven Lektüre von Geschichtsdarstellungen vorbe-

Zum strukturellen Explikationsverzicht des Werks gehört auch das nahezu vollständige Zurücktreten des Erzählers. Wieder treibt damit ein typisches Verfahren historistischer Geschichtsschreibung auf die Spitze. Denn obwohl die Gewinnung einer darstellenden Perspektive dort einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der Aufklärungshistorie darstellte, befließigte ein Historiker wie sich der objektivistischen Rhetorik einer unmittelbaren Anschaulichkeit »der« Geschichte. Diese Verschleierung von Interpretation spricht dem Programm des bürgerlich-realistischen Romans, den reflektierenden und kommentierenden Erzähler zurückzunehmen und die erzählte Geschichte durch einen am Drama geschulten Erzähler in Kohärenz und Tendenz zu verleihen. Bereits die Romane von Wilhelm Raabe entziehen sich allerdings diesem Illusionismus; soweit sie auf Totalität zielen, suchen sie diese durch eine Verkomplizierung des Erzählvorganges zu erreichen, die alles Dargestellte durch Reue vervielfältigt. Mit dem »Großen Krieg« wählt Huch einen entgegen gesetzten Weg. Erzählerironie beispielsweise macht sich an den internen Reibungen des Dargestellten geltend, im Auseinanderfallen von fürstlicher Präntention und »viehischem« Verhalten (vgl. S. 124f.) ebenso wie in der vielfach grotesken Zeichengläubigkeit der Figuren (vgl. z.B. S. 998–1002) oder deren Neigung, die eigenen Taten mit dem Namen Gottes zu bemänteln (vgl. z.B. S. 921).

Wie sich hier andeutet, schließt die Offenheit der Kohärenz sowie der weitgehende Verzicht auf einen auktorialen Erzähler die Deutung des Dargestellten keineswegs aus. Maßgeblich für die Struktur des Werks ist die Aufgliederung des Erzählten in sozial differenzierte Kapiteltypen. Zu unterscheiden sind Politik/Militär-, Volks- und Gelehrtenkapitel.⁵⁷ Obwohl viele gemeinhin als zen-

⁵⁷ Auf dieser Beobachtung baut die Analyse von Kappel auf; vgl. als Resümee Henning Kappel, *Epische Gestaltung* (Anm. 52) S. 296f.

gesehene Ereignisse nicht oder nur indirekt dargestellt werden,⁵⁸ hat der erste Typ quantitativ das weitaus größte Gewicht. Wenn sich ein Handlungskontinuum bildet, dann zwischen diesen Kapiteln. Der Fall ist das ganz überwiegend in der letzten Lebensphase herausragender Heerführer: Gustav Adolf, Wallenstein, Bernhard von Weimar, Banér (dies als absteigende Linie, da diese ›Großen‹ ihrer Zeit immer weniger den Stempel aufzudrücken vermögen). Akzentuiert wird so die Destruktivität militärischer Gewalt, auch für ihre Urheber; Dutzende von Sterbeszenen unterstreichen dies. Eine Spiegelfunktion haben die beiden anderen Kapiteltypen. Sie erst weisen dem Kriegsgeschehen seine Bedeutung zu, denn wichtiger als Feldzüge und Schlachten ist für Huch deren Auswirkung auf die Menschen, wie die ›Volkskapitel‹ sie vorführen. Nicht notgedrungen passive Hinnahme, sondern produktive geistige Reflexion des Krieges und aktive Reaktion auf ihn charakterisieren schließlich die ›Gelehrtenkapitel‹. Sie durchbrechen den Kreis von Gewaltausübung und -hinnahme. Zentrale Figuren, zu denen die Erzählung mehrfach zurückkehrt, sind dabei der Astronom Johannes Kepler, der Komponist Heinrich Schütz und und der Jesuit Friedrich von Spee. In ihnen artikuliert sich der menschliche ›Geist‹: als Wissenschaft, welche die Gesetze und Größe der göttlichen Schöpfung zu erfassen beginnt (vgl. S. 133); als Kunst, welche die Harmonie hinter dem Hader erlebbar macht (vgl. S. 169); und als tätiger Glaube, der die Erfahrung göttlicher Liebe in der Natur rückbindet an die Liebe zu den Menschen (vgl. S. 859). Ihr Denken und Wirken kommt gegen die Zeitverhältnisse offensichtlich nicht an, setzt aber die Maßstäbe für deren Beurteilung.

Nähert sich dieses Verfahren aber nicht der isoliert-explikativen Verkündung einer Weltanschauung, die wir im »Robespierre« fanden? Ihren Figuren weniger anachronistische Überzeugungen zuzuschreiben, konnte der weltanschaulich wie politisch an der Vormoderne orientierten Ricarda Huch⁵⁹ nicht schwerfallen und bildet

⁵⁸ Vgl. die (teil: bildhafte) Umschreibung der spektakulären Ermordung Wallensteins 1634: Ricarda Huch, *Der große Krieg* (Anm. 52), S. 803f., 807f.

⁵⁹ Vgl. die Essays »Entpersönlichung« (1921; *Gesammelte Werke* [Anm. 11], Bd. 7, S. 625–803) und »Deutsche Tradition« (1931; [Anm. 12], Bd. 5) sowie Susan C. Anderson, *Against Modernity and Historicism: Ricarda Huch's Representation of the Thirty Years'*

keinen strukturellen Differenzpunkt. Ein wichtiger Unterschied zeigt sich jedoch aus der konsequenten Personalisierung aller Kriegserfahrung und -bewältigung: Daß die ›Gelehrtenkapitel‹ individuelle geistige Reaktionen vorführen, macht vor dem Hintergrund des allgemeingültigkeitsproblems jeder Weltanschauung in der Moderne gerade ihre Legitimität aus. Gottesbegeisterte Wissenschaft, humanbildende Kunst und tätiger Glaube begründen sich im »Großen« als Hilfen der individuellen Bewältigung einer chaotischen und gewaltsamen Welt. Umgekehrt führt das historische Geschehen, daß Gewalt auszuüben, zu erleiden und vor allem zu überwinden je einzelnen betrifft. In der Schlußszene etwa will ein Pfarrer, der er soeben Frieden und Selbstüberwindung gepredigt hat, sich an den Mörder seiner Tochter rächen; in dieser Situation verinnerlicht er jedoch den Sinn seiner Worte und verzichtet auf die Rache (1062–1066). Nur individuelle Bildung dieser Art kann, so das Buch, dem Krieg und seinen mentalen Voraussetzungen ein Ende setzen, wenngleich nie auf Dauer: Endgültigen Frieden findet der Mensch nach Schütz allein im Jenseits (vgl. S. 672).

Im Gegensatz zur Aussicht auf eine kollektive Erlösung im »Kriegspierre« schließt sich Huchts Bildungsgedanke prinzipiell an den Historismus an. Bildung ist bei Droysen allerdings ein menschlicher, zumindest nationaler Prozeß – diesen Anspruch nimmt Hucht, er selbst wiederum wieder goethezeitlich, zurück. Im Grunde setzt sich sogar der christliche Gedanke wieder durch, daß die Menschheit sich nicht innerweltlich selbst zu erlösen vermag und daß mit der Erkenntnis Gottes Wirken in der Welt dieselbe nicht schon gerettet ist. Auf die Verabschiedung des unhaltbaren Optimismus der Identitätsphilosophie folgt aber nicht, wie ein weiterer Gelehrter betont, möglicherweise Weltflucht und -feindschaft (vgl. S. 183f.). Christentum und innerliches Handeln bzw. Erkennen stützen sich vielmehr gegenseitig. Während Spee erst in dem Beistand, den er den Leidenden Gottes gewiß ist, weiß Kepler, daß er die Planetengesetze entdecken konnte, finden Glauben an die göttliche Harmonie des Alls finden konnte (1859, 482). Diese Verschränkung aber geht weniger hinter den

War. In: *Colloquia Germanica* 27 (1994), S. 141–157 (in bezug auf ›den Historismus Andersons Titel in die Irre!‹).

370 Daniel Fulda

rismus zurück, als ihn nachidealistisch zu rekonstruieren: Man kann sie als Reaktion auf die Sinnkrise des Historismus lesen, also den drohenden Wertverlust infolge der Historisierung und damit Relativierung allen geschichtlichen Lebens und seiner Werte. Ein Ausweg aus diesem Dilemma scheint nur möglich, wenn die Sinnfrage nicht mehr theoretisch zu entscheiden ist, sondern die Praxis über die Fruchtbarkeit von letztlich hypothetischen Maximen befinden kann. Die Gelehrtenkapitel führen die Wirksamkeit dieses Prinzips vor: Die unaufhaltsame Relativierung aller Normen konnte Ricarda Huch an einem Stoff des 17. Jahrhunderts lediglich andeuten. Um so bemerkenswerter, daß die ihr am nächsten stehende Figur⁶⁰ die Gewißheiten des christlichen Glaubens in Zweifel ziehen darf – um sie als Maßgaben ihres Handelns neu zu bewähren. Mit diesem Konzept zeigt sich Huch durchaus am geschichtstheoretischen Puls ihrer Zeit, denn ein vergleichbarer Wandel vollzog sich mit Max Webers nachidealistischer Neubegründung von (historischer) Wissenschaft, die sich nurmehr in der Forschung beweisen könne. Der Arbeitsbegriff, von Droysen vor allem auf den Geschichtsprozeß selbst angewandt, kennzeichnete jetzt die stets vorläufige Konstruktion von Geschichte durch den Historiker.⁶¹

Die Kritik, die Huch an der professionellen Geschichtsschreibung ihrer Zeit übt, kann nach alledem nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Fortschreiben historistischer Verfahren und Normen das Fundament ihres Werkes bildet. Ohnehin ist die literarische Kritik an einer in die lebensferne Ecke der Stoffhuberei gerückten Wissenschaft topisch seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Huchs Begriff des »modernen Epos« wiederum holt in keiner Weise die tatsächliche Modernität des »Großen Kriegs« ein. Gilt ihr doch ausgerechnet das Krisenmoment der historistischen Geschichtswissenschaft – das Positivistische – als »modern«, während ihr Begriff von »episch« ein Anknüpfen an vormoderne Zustände von Volkseinheit und Geschichtsüber-

⁶⁰ So Golo Mann zur Spee-Figur unter Verweis auf ein Gespräch mit Ricarda Huch; vgl. Ricarda Huch. In: *Der Friede und die Unruhestifter. Herausforderungen deutschsprachiger Schriftsteller im 20. Jahrhundert.* Hrsg. von Hans Jürgen Schultz. Frankfurt a.M. 1973, S. 18–29, hier S. 19.

⁶¹ Vgl. Wolfgang Hardtwig, *Geschichtsreligion – Wissenschaft als Arbeit – Objektivität.* *Der Historismus in neuer Sicht.* In: *Historische Zeitschrift* 252 (1991), S. 1–32.

lieferung projiziert. Tatsächlich »modern« ist demnach nicht der Gattungsbegriff, sondern das Werk, sofern es eine immanente Selbstbeziehung leistet. Diese Immanenz mag man mit der klassischen Form an den epischen Rhapsoden, in seinem Werk nicht selbst ansetzen,⁶² in Verbindung bringen und den Gattungsbegriff von da her rechtfertigt sehen. Im Verhältnis zum Historismus aber schafft Huch die Immanenz keinen Bruch, denn Huchs Verschärfung seiner Veranschaulichung weiß deren Umschlag zu vermeiden.

VI Menschliche Mitte

Entscheidend dafür ist, daß der humane Mittel- und Bezugspunkt des historistischen Denkens und Schreibens nicht aufgegeben wird. Der skeptische Historist Jacob Burckhardt hatte den »duldenden, schmerzhaften und handelnden Menschen« in den Mittelpunkt seiner Weltanschauung gestellt.⁶³ Die Kapiteldifferenzierung des »Großen Krieges« spricht, folgt möglicherweise gar dieser anthropologischen Typologie. Der klassische Historismus, am ausdrücklichsten Droysen, hat die methodische Aufgabe und analytische Kategorien der Geschichtswissenschaft auf der bipolaren, aber auf Vereinigung seiner Vermögen angelegten Unterscheidung des Menschen abgeleitet. Huchs Anthropologie ist in dieser Hinsicht schärfer und komplizierter, d.h. vor allem um die Dimensionen des Wilden und Grausamen⁶⁴ sowie des »Unbewußten«⁶⁵ erweitert. Die reiche Episoden des »Großen Krieges« illustrieren dementsprechend die menschliche Neigung zur »Säuerei«⁶⁶, doch erscheint »Bildung«

⁶² Vgl. Goethe und Schiller, Über epische und dramatische Dichtung. In: Wolfgang von Goethe, Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Schmidt unter Mitw. von Stuart Atkins u.a. München 1988, Bd. 12, S. 249–251, hier S. 251.

⁶³ Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte. Der Text der »Weltlichen Betrachtungen« auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften von Peter Ganz. München 1982, S. 226. Unter dem Titel »Weltgeschichtliche Betrachtungen« erschienen die Vorlesungen zuerst 1905.

⁶⁴ Vgl. Ricarda Huch. Frühling in der Schweiz – Gesammelte Werke (Anm. 11), S. 195.

⁶⁵ Vgl. Ricard.: Huch. Die Romantik – Gesammelte Werke (Anm. 11), Bd. 1, S. 118.

⁶⁶ Vgl. Ricarda Huch: Der große Krieg (Anm. 52), S. 69f.: »Es sei gar zu anspruchsvoll, Mensch zu sein, sagte der Herzog von Württemberg, man müsse sich von Zeit zu Zeit der Säuerei davon erholen.«

gleich als das, was ihr entgegenwirken kann. Als Gegenstand einer nie ganz zu stillenden Sehnsucht nach Vereinigung bleibt das psychophysische ›Commercium‹ der Zeit um 1800 in modifizierter Form maßgeblich für ihr Menschenbild.⁶⁷ Weder kultiviert sie das Modell des heillos zersplitterten Ichs, noch teilt sie den lebensenthusiastischen Wunsch nach dem Aufgehen des Individuums in einer All-Einheit. Dementsprechend bevölkert den »Großen Krieg« eine große Zahl von individuell gezeichneten Figuren. Die widrigen Verhältnisse, unter denen sie leben (und für die sie z.T. selbst verantwortlich sind), stellen ihre Individualität sowohl ganz handgreiflich als auch anthropologisch-grundsätzlich in Frage, fungieren aber auch als deren Erweise. Denn das Ausmaß der Katastrophe, die der Dreißigjährige Krieg bedeutete, läßt sich nur am Leid des individuellen Einzelnen deutlich machen. ›Entpersönlichung‹ ist dagegen der Begriff, unter dem Huch die ihrer Ansicht nach bedrohlichen Tendenzen der neueren Geschichte zusammengefaßt hat.⁶⁸ In diametralem Gegensatz zu delle Grazie gilt nicht die Mittelpunktstellung des Menschen als verhängnisvoll, sondern deren Aufgabe, z.B. durch die moderne (Natur-)Wissenschaft.⁶⁹

Wie sehr Ricarda Huch die Grenzen des klassisch-historistischen Menschenbildes weitet, ohne es zu zerreißen, zeigt ihre Behandlung des Kannibalismusmotivs. Die drei Kannibalismusepisoden im »Großen Krieg« fungieren nicht nur als zugespitztester Ausdruck von Hunger und Not, in die der Krieg die Menschen bringt, sondern sind auch Proben ihrer Anthropologie. Von hungerbedingter Menschenfresserei im Dreißigjährigen Krieg berichten zahlreiche Quellen des 17. Jahrhunderts. Der enorme Aufschwung ihrer Erschließung im späten 19. Jahrhundert machte sie auch einer Autorin wie Huch (die sich an die gedruckten Quellen hielt) zugänglich. Neben den Epochendarstellungen, Biographien und zahlreichen Lokalgeschichten bot Gottfried Lammerts »Geschichte der Seuchen, Hungers- und Kriegsnoth zur

⁶⁷ Vgl. Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele* (Anm. 55), S. 22.

⁶⁸ Vgl. Anm. 57 sowie Alfred E. Ratz, Ricarda Huch und die Krise des naturwissenschaftlich-technischen Zeitalters. In: *Akten des VIII. Internat. Germanistenkongresses Tokyo 1990. Begegnung mit dem ›Fremden‹. Grenzen – Traditionen – Vergleiche.* Hrsg. von Eijiro Iwasaki. München 1991, Bd. 10, S. 380–393.

⁶⁹ Vgl. Ricarda Huch: *Entpersönlichung* (Anm. 59), S. 663.

Zeit des Dreißigjährigen Krieges⁷⁰ die einschlägigen Begebenheiten gar in annalistisch-topographischer Kompendienform. Der Quellenwert der meisten Berichte ist ziemlich gering; die entscheidende Provokation, ihn zu bezweifeln, stellte am Anfang unseres Jahrhunderts allerdings ihr prinzipiell unveränderter Skandalwert dar: Fritz Julian unternahm 1927 einen (wohl mißglückten) Versuch, die Ungläubigkeit aller einschlägigen Nachrichten nachzuweisen, aus dem Grund, mit dem Beweggrund, das deutsche Volk von der Schande kanibaler Handlungen reinzuwaschen.⁷¹ Kannibalismus galt nach ihm als Gegenteil von Kultur und Humanität, das bei den ›Wilden‹ der ferneren Erdteilen, keinesfalls aber in Europa beheimatet sei.⁷² Die Kannibalismusfälle des Dreißigjährigen Krieges stellen diese Grenzfrage in Frage, denn daß sie durch Hunger erzwungen wurden, spricht ein Differenzmoment schon in den ersten Quellen und auch in der topographischen Tradition so gut wie keine Rolle.⁷³

Huch begnügte sich indes nicht mit der Provokation, die die Problematik bereits an sich bedeutete. Eine weitergehende Problematik des abendländischen Selbstbildes erreicht sie, indem sie sich

⁷⁰ Wiesbaden 1890; Lammerts Buch kommt allerdings für keine der Kompendienepisoden im »Großen Krieg« als Quelle in Frage. Zu deren ersten Quellen vgl. die Darstellung der Gewalt gegen Gott und die Natur. Ästhetik und Metaphorizität von Anthropozentrismus und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert. Hrsg. von Markus Meumann und Gerd Niefanger. Göttingen 1997, S. 240–269, hier S. 240f.

⁷¹ Vgl. Fritz Julian, Angebliche Menschenfresserei im dreißigjährigen Krieg. Eine kritische Untersuchung. In: Mitteilungen d. Histor. Vereins d. Pfalz 45 (1927), S. 43, 75f., 83. Auf eine Revision des ›Elendsbildes‹ vom Dreißigjährigen Krieg vgl. auch schon Robert Hoeniger, Der dreißigjährige Krieg und die deutsche Kulturgeschichte. Historische Jahrbücher 138 (1909), S. 402–450, zum angeblichen Hungerkannibalismus S. 412.

⁷² Erst Volhard erkannte kanibalen Völkern »eine bemerkenswert hohe Kultur« zu (vgl. Kannibalismus [Anm. 14], S. X). Kannibalismus in Europa war dagegen vorzivilisatorischen Zeiten denkbar; vgl. Paul Bergemann, Die Verbreitung der Anthropophagie über die Erde und Ermittlung einiger Wesenszüge dieses Brauches. Eine ethnologisch-ethnologische Studie. Bunzlau 1893, S. 6, 9.

⁷³ Noch Philipp Kasimir Heintz, Das ehemalige Fürstenthum Pfalz-Zweibrücken während dem dreyßigjährigen Kriege. Ein Beytrag zur Spezial-Geschichte der Dependance zwischen Rhein und Mosel. Zweibrücken 1810 [weitere Auflagen Kaiserslautern 1899], S. 157, nennt in einem der Fälle, die »Der große Krieg« aufgreift, die Täter als »Entrüstung eine »Canibalin!«.

Tat – an der die historiographische Registratur Genügen findet – zu den Tätern wendet und deren Opfern. In der letzten Anthropophagie-Episode des »Großen Krieges« scheint der Verzehr eines im Quartier gestorbenen Soldaten durch die Witwe, die ihn aufopferungsvoll gepflegt hatte, sich nahezu einer letzten Liebestat zu verdanken, denn das Bestreben des Mannes war es, der fürsorglichen Frau nach Kräften zu helfen (vgl. S. 925f.). Die »Täterin« wiederum weiß, mit welcher Schuld sie sich befleckt, nimmt diese aber auf sich, um ihre Kinder – die von der Herkunft des Fleisches nichts erfahren – durchzubringen. In der Extremsituation, in der Huch diese Frau zeigt, läßt sich der Täter der traditionell unmenschlichsten Tat weder entschuldigen noch verurteilen. Er vertritt nicht das »andere« des Menschen, denn seine Motive sind die im emphatischen Sinne menschlichsten. Diese Aufhebung der Grenze zum »anderen« bedeutet gleichwohl keine Entlassung aus den ethischen Gesetzen, die jene Grenze bewehrten. Individuelle Ethik wird nicht durch die Erkenntnis überflüssig, daß die Grenzziehungen eines normativen Menschenbildes vor den existentiellen Aporien eines Lebens im Krieg versagen.

Träger dieser Erkenntnis ist Huchs besondere Erzählweise: Indem mentale Anbahnung und seelische Begleitumstände von notgedrungener Menschenfresserei minutiös verfolgt werden, ereignet sich dieselbe implizite Reflexion, welche die Offenlegung der diskursiven Konstruktion von Geschichte kennzeichnet. Damit aber integriert »Der große Krieg« den »Kannibalen« in die erzählte Geschichte, dementiert also das disjunktive Verhältnis von Anthropophagie und »Geschichte«, das die humanistisch-geisteswissenschaftliche Tradition prägte und das – mit verlagertem Akzent auf dem Zerreißen und Verschlingen des Subjekts – auch Döblins »Schwarzer Vorhang« zugrunde liegt.

Während eine weitere Anthropophagie-Episode eine Tätergruppe vorführt, bei der sich Skrupellosigkeit mit materieller Gier verbindet (vgl. S. 900–902), ist die dritte auf die Vertiefung der Subjektproblematik angelegt. Sie bedient sich dazu einer Beobachterfigur: der kleinen Tochter jener Frau, die ein Mädchen ermordet, das bei Wind und Wetter in ihrem Haus um ein Ruheplätzchen nachsucht (vgl. S.

873–875).⁷⁴ Sie schrickt aus dem Schlaf auf, als die Mutter ihr O die Kammer führt, und auf ihre Fragen hin enthüllt sich deren balischer Plan. Das Kind wendet sich instinktiv gegen diese Abs muß aber klein begeben bei der Gegenfrage, »ob sie alle zusa verhungern wollten?²« (S. 875) Der nicht zu schlichtende Konfli schen Überlebensnotwendigkeit und Gewissen endet hier in Niederlage der individuellen ethischen Instanz. Sprache, das M ihres Eingreifens, wird dabei zur Verhinderung eines Gespräch fremdet: »Wenn sie jetzt stillschwiege, bekäme sie morgen et essen«, bringt die Frau ihre Tochter zum Schweigen. Ihrer selb mag sich das kleine Mädchen in dieser Situation nur noch dur Klopfen ihres Herzens sowie durch Weinen zu versichern menschlichkeit erfährt sie nur noch, indem sie sich hinter der verkriecht und an ihren schlafenden Bruder klammert (vgl. eb die Stelle des souveränen Subjekts, das durch sprachliche Kon kation Gemeinschaft bildet, ist der auf seine Körperlichkeit z verwiesene Mensch getreten.

Wie die zuerst diskutierte Kannibalismusepisode zeigt, dar der Körper sein Recht fordern; tut er dies jedoch mit Absolu anspruch, so ist die Grenze des Menschlichen überschritten: D ner Sprache beraubte – mundtot gemachte – Subjekt wird, wie d ne Mädchen in handgreiflich-drastischer Weise, nur mehr den T Munde führen. Huchs vielstimmige Geschichtserzählung hingeb eitet daran, sprachliche Verbindungen herzustellen, bzw. gibt d ser Gelegenheit, »Geschichte« auf diskursreflexivem Wege zu (r struieren. So kann noch angesichts der »Krise des Historismus Huchs hier außergewöhnlich prägnanter Metapher der rhetor Historiktradition zu reden – Geschichte »lebendig«⁷⁵ werden.

VII Kannibalistische Anthropologie (Döblin)

In Döblins Werk tritt das Anthropophagiemotiv so häufig au man es als ein Grundmodell seines Denkens bezeichnen kann Spektrum der Verwendungen ist dabei sowohl der literarische

⁷⁴ Zu diesem Kapitel vgl. auch Hans-Henning Kappel, *Epische Gestaltung* (A S. 222–226.

⁷⁵ Ricarda Huch, *Frühling in der Schweiz* (Anm. 11), S. 194.

staltung nach als auch hinsichtlich der philosophischen, anthropologischen oder politischen Implikationen außerordentlich weit. Es beginnt im »Schwarzen Vorhang« beim Aufweis, wie das sexuell »Perverse« und mörderisch Grausame in nahtlosem Übergang aus dem Normalpsychischen hervorgeht. Diese triebpsychologisch begründete Überweisung des Anderen vom Fremden zum Eigenen bildet einen entschiedenen Kontrapunkt insbesondere zu delle Grazies stereotyper Zuordnung von sexuell stimuliertem Kannibalismus zum Vertreter einer »wilden« Rasse. Zugleich »argumentiert« der Text sprachphilosophisch: Die kannibalische Einverleibung des anderen Menschen erscheint als Konsequenz der Unmöglichkeit, sprachlich-hermeneutisch mit ihm zu kommunizieren. Die triebpsychologische Linie setzt sich in der Erzählung »Die Ermordung einer Butterblume« (1910) fort, die im neurotischen Umgang ihres bürgerlichen »Helden« mit einer als Mensch behandelten Pflanze eine bis zur Kannibalismusphantasie gehende Grausamkeit offenbart.⁷⁶ Die Erkenntnis, daß die Grenze zwischen zivilisiertem Abendland und kannibalischen Wilden eine europäische Selbsttäuschung ist, läßt die Glosse »Kannibalisches« (1919, später in der Sammlung »Der deutsche Maskenball«) in ihrer anthropologischen Grundsätzlichkeit jedoch wieder fallen, um den (metaphorischen) Kannibalismusvorwurf im politischen Tageskampf verwenden zu können. Ebenfalls eher konventionell, nämlich als Ausdruck der Verstörung und Folge von kriegerischer Zerstörung, wird das Motiv in dem Roman »Berge Meere und Giganten« (1924) verwendet. In »Berlin Alexanderplatz« (1929) schließlich taucht das schon im »Schwarzen Vorhang« benutzte Motiv des kannibalischen Lustmords als Folie wieder auf, wenn Reinholds Mord an Mieke von einschlägigen Vokabeln wie Fleisch, schlachten, einsaugen, beißen oder essen umspielt wird.

⁷⁶ Vgl. Alfred Döblin, *Erzählungen aus fünf Jahrzehnten*. Hrsg. von Edgar Pässler. (AW 6) Olten, Freiburg i. Br. 1979, S. 22–32. Belege aus den anderen hier genannten Texten finden sich in meinem Aufsatz: »Das Abmurksen ist gewöhnlich, der Braten ungewöhnlich.« Döblins kannibalistische Anthropologie. In: *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Annette Keck, Inka Kording und Anja Prochaska. Tübingen 1999, S. 105–135; dort auch eine umfassendere Sammlung und Interpretation der Anthropophagie-Stellen des »Wallenstein«.

Die ostinate Wiederkehr des Anthropophagiemotivs in Wallensteins Werk verdankt sich nicht dem exotistischen Interesse des Autors, sondern seinen voyeuristischen Neigungen. Als »analytische Metapher« erbringt es vielmehr einen anthropologischen Erkenntnisgewinn. Zunächst einmal demonstriert es die Offenheit der menschlichen Natur gegenüber dem animalischen hin; indem der Kannibale seine Opfer verspeist wie ein Tier, ordnet er den Menschen dem großen Reich der Natur zu. Mit unterschiedlichen Schwerpunkten je nach Ausgestaltung des Motivs bildet das Motiv darüber hinaus in extremer Weise Besitzgier, (erotisch-sexuelle) Vereinigungsphantasien und/oder Geschlechtspulse. Die zahlreichsten Varianten entwickelt der »Wallenstein«. Das zentrale Faktum der Kriegsgeschichte kommt Kannibalismus dort nahe, wo er nicht vor. Von vollzogener buchstäblicher Menschenfresserei ist es indirekt, in der Klage eines Kurfürsten, die Rede, zudem in einer prägnanten Formulierung, die an eine bizarre Übersteigerung, die Autors Intention denken läßt und so Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit provoziert (vgl. S. 477). Auch aus seiner von den ersten Quellen bis zu Ricarda Schickel traditionellen Symbolfunktion, die Schrecken des Krieges für die Bevölkerung zu höchster Prägnanz zu bringen, tritt das Motiv hervor. Aus: Wo jemand tatsächlich nach Menschenfleisch trachtet, ist es ein bewußter Akt der Grausamkeit, nicht der Not (vgl. S. 95).

Viel typischer für den »Wallenstein« und aufschlußreicher über die Intentionen seines Autors sind die zahlreichen Stellen, an denen der Kannibalismus nicht »wirklich« vorfällt, sondern ein Produkt der literarischen Sprache ist. Metaphorische Interferenzen blenden hier tierische und menschliche Speise, »normales« Essen und Menschenfresserei ineinander. Auf diese Weise erscheint das Siegesbankett des Kurfürsten nach der Schlacht am Weißen Berg (vgl. S. 9–11) ebenso als kanibalische Mahlzeit wie die berühmte Ekelszene, in welcher der Narr des bayerischen Hofes sich in einen zahmen Storch verbeißt (vgl. S. 11). Das kaiserliche Bankett könnte die Vermutung aufkommen lassen, gehe Döblin – einer geläufigen Politmetaphorik (»Länderhung«) folgend – vor allem um die politische Verurteilung der habsburgischen Rückeroberung Böhmens. Essen erscheint im »Wallenstein« je-

⁷⁷ Alfred Döblin: Wallenstein. Roman. Hrsg. von Walter Muschg. (AW 1) Freiburg i. Br. 1965. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Vorgang, der wie das Leben überhaupt durch die Ambivalenz von Vitalität und Vernichtung geprägt ist. Das (metaphorisch) kannibalische Mahl betont die destruktive Seite der so veranschaulichten Verfassung des Menschen. Mensch und Tier sind dort, wie die Narrenszene vorführt, nicht mehr unterscheidbar. Und das Verlangen, einen anderen zu verschlingen, kann – wie ein phantastisches Theater offenbart – jeden ergreifen (vgl. S. 343).

Nicht weniger bedeutsam ist die literarästhetische Seite dieser post-humanistischen Anthropologie. Wie gesagt, streicht der Text geradezu heraus, daß ihm nichts ferner liegt als eine Referenz auf die Wirklichkeit des Dreißigjährigen Kriegs (für die meisten historischen Romane des 19. Jahrhunderts und auch noch manche des 20. ist das keineswegs eine literaturtheoretische Selbstverständlichkeit). »Kannibalismus« entsteht im »Wallenstein« hauptsächlich aus dem internen Spiel der Sprache, die folglich nicht mehr als Gegenprinzip fungiert, das »gefährlose« geistige Assimilation verbürgt. Besonders aufschlußreich sind die intertextuellen Bezüge; sie unterhält der Roman vor allem zu »Salammbô«, dem Karthago-Roman Gustave Flauberts (1863). Ihm verdankt Döblin einen Gutteil jener Ausprägungen des Anthropophagiemotivs, welche die bei delle Grazie wie Huch noch dominante historiographische Diskurstradition sprengen, sowie die formale Eigenheit, Anthropophagie durch metaphorisch-motivische Interferenzen »nur« zu suggerieren.⁷⁸ Sowohl diese Technik im besonderen als auch der Quellenstatus von Flauberts Roman unterstreichen die antirealistische Wende, die Döblin im historisch-literarischen Genre vollzieht. Aus der Diskursgemeinschaft mit der Historiographie tritt sein »modernes Epos« heraus, denn die gründete, im 19. Jahrhundert wie noch bei Huch, auf einem gemeinsamen Wirklichkeitsbegriff. Gleichwohl hat das Sprachspiel eine extraliterarische Verweisfunktion: die kannibalische Verfassung des Menschen gilt Döblin als eine anthropologische Realität, die hinter der »historischen Wirklichkeit« sichtbar gemacht werden soll.

⁷⁸ Vgl. Gustave Flaubert, *Salammbô*. Hrsg. von Edouard Maynial. Paris 1961, S. 311, 310f., 297, 158.

Eine ähnliche Doppelfunktion haben die ›Kataloge‹, die im »Wallenstein« in einem Umfang auftreten wie in wenigen Großtexten der literarischen Moderne: häufig kommalose asyndetische Reihungen von allgemein alternativ einzusetzenden Verben, Substantiven, Adjektiven oder auch lange Aufzählungen von Berufen zum Beispiel (Wallenstein 67f.). Aus solchen Häufungen entwickelt sich einerseits ein reines Spiel mit der Bezeichnungsfunktion der Sprache, denn die Abwesenheit des einen treffenden Ausdrucks durch eine Vielzahl möglicher Ausdrücke provoziert die Ermittlung eines gemeinsamen Oberbegriffs vor dem das einzelne Lexem seine semantische Eigenständigkeit verliert. ›Entindividualisierung‹ ist hier sprachkritisch zu verstehen. Andererseits entspricht die Lexemhäufung einer weltanschaulich motivierten Darstellungsintention: dem vom Taoismus, von Schopenhauer und dem naturwissenschaftlichen Monismus der Jahrhundertwende inspirierten Ideal des Flutens, der Fülle und der Masse, in dem der einzelne als Individuum nicht mehr hervortritt, von dem die Individualität befreit ist.⁷⁹ Weltanschaulich steht Döblin damit nicht so fern von delle Grazie; einen entscheidenden Unterschied macht indes, daß es ihm gelingt, literarästhetische Konsequenzen zu ziehen. Den Gedanken der Depersonation, der, positiv oder negativ, für alle hier herangezogenen Autoren zentral ist, bildet nur er zu einem entschieden modernen Poetik aus.⁸⁰ Wieder entspricht die poetische Modernität auffällig der Radikalität in der Gestaltung des Depersonalitätsmotivs.

Bleibt die Frage nach den Folgen von Döblins posthumanistischem Menschenbild und seiner Poetik des »Durcheinander«⁸¹ für die (epi-)Struktur des »Wallenstein«. Ins Auge fällt die Anwendung des Depersonationsprinzips auf die ideelle Zentralfigur, Kaiser Ferdinand den Anderen. Der Wald, in den er nach der Ermordung Wallensteins flieht, und der ›Waldmensch‹, dem er sich anschließen kann, be-

⁷⁹ Vgl. Dieter Mayer, Alfred Döblins Wallenstein. Zur Geschichtsauffassung und Struktur. München 1972, S. 50–57.

⁸⁰ Vgl. Erich Kleinschmidt, Döblin-Studien I. Depersonale Poetik. Disposition und Erzählens bei Alfred Döblin. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 26 (1972), S. 383–401.

⁸¹ Alfred Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker (Anm. 4), S. 122.

für ihn Erlösung. Daß er sein Ende als Opfer dieses Waldmenschen findet, unterstreicht noch den Depersonationseffekt solcher Entwicklung. Im Horizont des Humanismus ist das zweifellos eine Entbildung. Ferdinand gewinnt zum Ende seines Lebens nicht ein Bewußtsein seiner selbst und moralische Maßstäbe wie die Figuren in manchen Sterbeszenen von Huch's »Großem Krieg«,⁸² sondern tritt lediglich mit einem »leichten Staunen« vom Leben in den Tod (S. 738). Dies als Beispiel der Auswirkung des Depersonationsprinzips auf die »Geschichte« einer Figur; nun zum Narratologischen. Programmatisch folgt aus der »Depersonation« des Erzählens, daß jene perspektivische Distanz zwischen Erzähler und Erzähltem eingezogen wird, die nötig ist zur Auswahl des benannten Gegenstandes oder erzählten Vorgangs wie zur Modellierung einer »vernünftigen« Handlung; der »steinerner Stil«, so Döblin, zeige nicht den Fokus des erzählenden Subjekts auf die Dinge, sondern diese selbst.⁸³ Tatsächlich zielt Döblin's Romanpoetik auf eine Auflösung der kohärenten Handlung, aus der sich das Ende nach überkommener Ansicht konsequent zu entwickeln hat. Denn auf den souveränen Erzähler zu verzichten beraubt die Kontinuität und Finalität, nach welchen Prinzipien jener herkömmlich seine Erzählung strukturiert, ihres Ursprungs. Dementsprechend fordert Döblin, »anstelle der Entwicklung einer Handlung« die »Fülle der Erscheinungen auszubreiten«.⁸⁴ »Epischer Ablauf« ist für ihn ein Gegenbegriff zur – dem Ideal des bürgerlichen Realismus nach geradezu dramatischen – Geschlossenheit und Zielausrichtung der Romanfabel des 19. Jahrhunderts.⁸⁵ An dieser Stelle kann sich sein Begriff von Epik sogar auf die klassische Poetik des Epischen berufen.⁸⁶ Daß der »Wallenstein«

⁸² Vgl. die Sterbeszene des Grafen Schaffgotsch (Ricarda Huch, *Der große Krieg* [Anm. 52], S. 868f.).

⁸³ Alfred Döblin, *An Romanautoren und ihre Kritiker* (Anm. 4), S. 122.

⁸⁴ Dieter Mayer, *Döblin's Wallenstein* (Anm. 79), S. 214f., nach Alfred Döblin, *Das Ich über der Natur*. Berlin 1928, S. 204.

⁸⁵ Alfred Döblin, *Entstehung und Sinn meines Buches »Wallenstein«* [1930] – *Schriften zu Leben und Werk*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. (AW 24) Olten, Freiburg i. Br. 1986, S. 184–187, hier S. 185; vgl. *Bemerkungen zum Roman (1917) – Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur* (Anm. 4), S. 123–127.

⁸⁶ Eine verblüffende Fülle von ähnlichen Gedanken äußert z. B. August Wilhelm Schlegel, *Vom Epos*. In: *Das deutsche Versepos*. Hrsg. von Walter Johannes Schröder. Darmstadt 1969, S. 270–281. Zu Döblin's Eposbegriff vgl. Karl Herbert Blessing, *Die Problematik des »modernen Epos«* im Frühwerk Alfred Döblin's. Meisenheim a. d. Glan 1972.

mit dem Siegesbankett nach einer Schlacht beginnt und im letzten Satz des Romans sich immer noch die Heere metzeln, scheint demnach auf einen Kreislauf, nicht auf einen zielführenden Prozeß zu deuten.

Über die narrative Tiefenstruktur des Romans ist damit aber nicht entschieden. Vielmehr ist zwischen der ›Sinnlosigkeit‹ der zählten in inhaltlich-normativer und dem Vorhandensein einer in struktureller Hinsicht zu unterscheiden. Und eine Art Fabrikation sich durchaus formulieren: Ein Magnat und Kriegsgewinnler nach Wallenstein tritt als ein Dämon des Krieges auf, der den Kaiser zu einem Höhepunkt seiner Macht, zugleich aber auf den Tiefpunkt der Menschlichkeit bringt; aus den politischen Händeln wird der Kaiser jedoch erlöst, als er kurz vor der Ermordung seines Feldherrn geführt wird und wenig später zu Tode kommt. Dieser Plot zielt sich vielleicht nicht durch Eingängigkeit aus, erfaßt auch nur einen Teil des dargestellten Geschehens. Aber er enthält Anfangs- und Endpunkt – entscheidend: von temporaler wie qualitativer Differenz und einen Teil dazwischen, der zwischen beidem vermittelt.⁸⁷ Methoden Mitteln und welcher Konsequenz letzteres geschehen soll, ist ein zentrales Kriterium zur Abgrenzung historiographischer Epochen. So lassen sich Aufklärungshistorie und Historismus unterscheiden, daß jene eine mechanistische Totalerklärung anstrebte, während dieser sich mit einer narrativen Plausibilisierung begnügt. Typ des goethezeitlichen Romans beschied. Der »Wallenstein« im Vergleich auch mit historistischen Texten entschieden weniger narrative Kohärenz hin angelegt. Das für den (narrativistischen) Begriff von Geschichte unverzichtbare Schema eines Wandels in der Zeit, der an einem prinzipiell beliebigen Subjekt vorgeführt wird, erfüllt er trotzdem. Selbst die Rahmenabschnitte des Romans, die die Geschichte als qualitative Veränderung in der Zeit zu widerlegen, die Döblins Poetik als antihistorisch auszuweisen scheinen, können von ihnen veranschaulichte Kreisstruktur nur vor der Folie der zeitlichen die ›kulturelle‹ Moderne (seit dem späten 18. Jahrhundert) typisch

⁸⁷ Vgl. Karlheinz Stierle, Narrativ, Narrativität. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie (Anm. 32), Bd. 6, Sp. 398–41, hier Sp. 398.

Geschichtsbegriffs profilieren. So »antihistoristisch«, ⁸⁸ wie die Makrostruktur des »Wallenstein« wirken soll, kann sie aus erzähltheoretischen Gründen gar nicht sein.

Allerdings ist Döblins »modernes Epos« nicht ausschließlich, nicht einmal primär plotbezogen-narrativ strukturiert. Bereits Huchs Text stellte makrostrukturelle Kohärenz wesentlich durch Motivnetze her. Die »historischen« Verläufe, an denen »Der große Krieg« damit noch strickte, streben die Strukturen des »Wallenstein« nun aufzulösen. Die Verteilung, Verwandlung und Kombination verschiedener Netze dominanter Motive hat bei Döblin eine neuartige Extension wie Funktion erreicht, die auf chronologische Abfolge keine Rücksicht mehr nimmt. Montage mag man diese Ordnung des Nebeneinander in Abgrenzung vom Nacheinander der Narration nennen.⁸⁹ Die verschiedenen Ausgestaltungen des Kannibalismusmotivs bilden ein solches Netz (mit Anschlußstellen zur Essens-, Sexual-, Schauspiel- und Gewaltmotivik). Auch die Aussage, die es transportiert, hat überwiegend keine historische Dimension. Ihre Anthropologie soll vielmehr den Menschen aller Zeiten oder aller Kriege treffen, welche ihrerseits nicht in ihrer historischen Differenz, sondern als gleichgültige Testsituationen für »diese unsichere Tiergattung« interessieren.⁹⁰ In dieser formalen wie »inhaltlichen« Aufhebung historischer Spezifität aber ist auch Geschichte selbst aufgehoben. Dem zufolge, was Döblins »modernem Epos« technisch wie menschenbildlich eigentümlich ist, fällt sie also doch den Kannibalen zum Opfer.

Angesichts dieses Befunds mag es überraschen, daß der ethnographische Kannibalismuskurs der Zeit um den Ersten Weltkrieg auffällig verstärkt zu narrativen Darstellungsformen greift. So präsentiert der Reisebericht von Felix Speiser Menschenfresserei erstmals in nen-

⁸⁸ Harro Müller, *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1988, S. 90.

⁸⁹ Vgl. Otto Keller, *Döblins Montageroman als Epos der Moderne. Die Struktur der Romane »Der schwarze Vorhang«, »Die drei Sprünge des Wang-lun« und »Berlin Alexanderplatz«*. München 1980, S. 234. Das komplementäre Verhältnis von »Depersonation der erzählten Personen und Destruktion des Erzählers« (S. 230) einerseits und Verselbständigung von Bildern sowie Ausbildung von Motivnetzen andererseits als Weg zum modernen Roman bildet den Grundgedanken von Kellers Döblin-Analysen.

⁹⁰ Alfred Döblin, *Entstehung und Sinn meines Buches »Wallenstein«* (Anm. 85), S. 185.

nenswertem Maße im Rahmen von Fallgeschichten.⁹¹ Im fachgeschichtlichen Diskurs treten sie ebenfalls und sogar etwas früher auf. Besonders deutlich wird dieser Wandel im Vergleich mit den Katalogen oder, wenn man so will, »Katalogen«, die am Ende des 19. Jahrhunderts noch den deutschen Kannibalismuskurs dominieren. Und es bleibt nicht bei einem Formwandel. Vielmehr unterminiert die Narrativierung das herkömmliche Bild des Menschenfressers. Weniger, als Döblins Kannibalismusmotivik die Narrationsstruktur seines Romans entwertet. Die nun typischen Geschichten mit Nebenaktanten, ja Charakteren übernehmen vom historistischen Roman gerade auch die Funktion, das Fremde vertraut zu machen. Der Einbruch der Narration in die Kannibalographie indiziert und zieht daher einen beträchtlichen Tabuabbau, jedenfalls in Bezug auf die exotische Menschenfresserei. Eine Voraussetzung scheint die fortschreitende Zurückdrängung des Kannibalismus durch

⁹¹ Vgl. Felix Speiser, Südsee, Urwald, Kannibalen. Reisen in den Neuen Hebriden und Santa-Cruz-Inseln. 2. Aufl. Stuttgart 1924 [EA Leipzig 1913], S. 109: »Früher wurden bei solchen Gelegenheiten oft auch Menschen verzehrt, um die Festlichkeit des Anlasses zu erhöhen. Das letzte Kannibalenmahl ereignete sich in dieser Gegend im Jahre 1906 und geschah sich also zu: Mehrere junge Leute gingen, wie immer, mit ihren geladenen und geladenen Gewehren auf der Schulter durch den Wald, einer hinter dem anderen. Dabei erlegte das Gewehr eines jungen, freund- und verwandtenlosen Burschen und tötete seinen Vater, den Sohn eines einflussreichen Mannes. Alle waren darin einig, daß kein räuberische Absicht vorgelegen habe, sondern lediglich ein unglücklicher Zufall die Schuld trage. Dennoch verlangte der betrubte Vater eine beträchtliche Summe von dem armen Burschen, der sie selbst nicht zahlen konnte, und dem niemand die nötigen Schweine leihen konnte. Da der Vater aber drohte und drängte, flüchtete er sich in ein Nachbardorf. Dort wurde er zwar freundlich aufgenommen, insgeheim schickten die Leute aber Botschaft zu den Verwandten und baten um Weisungen, was sie mit dem jungen Mann tun sollten. Die Antwort lautete: Tötet und verzehrt ihn. Die Dorfbewohner bereiteten daraufhin ein großes Fest, um ihren lieben Gastes, wie sie sagten, und als dieser erwartungsvoll auf die Genüsse des Festes saß, schlugen sie ihn mit einem Beil tot und zerlegten und brien ihn kunstgerecht auf. weiteres Beispiel für eine Erklärung – und zugleich »Entschuldigung« – durch Erzählung vgl. ebd., S. 243, mit dem bezeichnenden Schlußsatz: »So war also die blutige Tat nicht mehr oder weniger berechtigte Rache.«

⁹² Vgl. [Richard] Thurnwald, Nachrichten aus Nissan und von den Karo-Inseln, Zeitschrift für Ethnologie 40 (1908), S. 106–115, hier S. 107–109. Thurnwalds Darstellung resultiert aus den polizeilichen Nachforschungen in einem einzelnen Kannibalenmahl, steht also genau in jenem Funktionskontext, dem die *narratio* als Bestandteil des *ethnographica* entstammt.

⁹³ Vgl. Richard Andree, Anthropographie (1887, Anm. 50); Paul Bergemann, Die Verbreitung der Anthropophagie (1893, Anm. 72).

lonialpolitik⁹⁴ gewesen zu sein. Nun konnte die Dialektik historistischen Verstehens ins Werk treten, denn nur was nicht ohnehin nahe liegt (und d.h. in diesem Fall: potentiell lebensbedrohlich ist), kann vertraut gemacht werden. Genaugenommen erzählt Speiser von Kannibalen, die es nicht mehr sind – auch im zitierten Beispiel, das als Läuterungsgeschichte endet:

Das Dorf des geprüften Vaters wurde eingeladen und ein großer Schmauß abgehalten. Einem Manne war ein Vorderarm mit Hand zugefallen. Als er an dem Fleische des Armes nagte, zerrte er offenbar an den Flexoren, so daß sich die Finger der Hand schlossen, als ob sie ihm in die Wange greifen wollten: »All same he alive.« Darauf warf er voll Grausen seinen Bissen weg und flüchtete in den Wald.⁹⁵

Die eingangs skizzierte Antinomie zwischen Historismus und Kannibalismus hat sich, so gesehen, entschärft: Während im Text einer Historistin wie Ricarda Huch Menschenfresser zum (fiktionalen) Gegenstand einführenden Verstehens avancieren, beginnt der ethnographische Kannibalismuskurs zu erzählen. Traditionelle Grenzen des europäischen Selbstverständnisses, wie sie bei *delle Grazie* noch einmal sichtbar wurden, verwischen damit. Als ›Sieger‹ erscheint dabei die historistische Erzählung, denn ihr gelingt, das kannibalische Gegenprinzip zu integrieren. Träger dieser Leistung ist die Fortschreibungsfähigkeit historistischer Konzepte, wie Huchs »Großer Krieg« sie demonstriert, der weder epische Totalitätsansprüche erhebt noch einer radikal modernen Poetik folgt.

Wo die poetologische Forderung nach einem ›modernem Epos‹ in tatsächlich posthistoristische Verfahren umgesetzt wird, findet dagegen kein ›Ausgleich‹ zwischen narrativer Geschichtskonstruktion und Kannibalographie statt. Im »Wallenstein« scheinen der Historismus und sein Menschenbild wie Geschichtsbegriff den Anthropophagen erlegen zu sein. Von Katalogen und Montagen an den Rand gedrängt,

⁹⁴ Für das deutsche Kolonialgebiet vgl. Hermann Joseph Hiery, *Das Deutsche Reich in der Südsee (1900–1921). Eine Annäherung an die Erfahrungen verschiedener Kulturen.* Göttingen 1995, S. 126–131.

⁹⁵ Felix Speiser, *Südsee, Urwald, Kannibalen* (Anm. 91), S. 109; ähnliche ›Entzugs-‹ Geschichten auf S. 250 und 286f. Jüngst vorgefallener Kannibalismus wird dagegen als kurze Notiz in eine Fußnote abgedrängt, vgl. S. 177.

kann die Erzählung ihre strukturgebende Funktion und weltweite Wirkung nicht mehr hinreichend entfalten. Ihr Fortleben in der Wissenschaft und Populärliteratur hat, vom Standpunkt avantgardistischer Poetik aus gesehen, nurmehr den Wert einer Randexistenz zu seinem »Inselinnern«⁹⁶ hingegen – das jetzt erst in den Blickpunkt (Triebpsychologisches u. ä.) – erscheint der Mensch rückwärts, denn je als Kannibale.

IX Im Käfig der Geschichte?

Allerdings gelingt Döblins Historismuskritik die Verabschiedung des »Geschichte« nicht völlig, denn noch die Negation historistischer Handlungsstrukturen ist angewiesen auf den Rahmen des Negierten. »Inselinneres« ohne »Randgebiete«! Insofern erweist sich das »neue Epos« bei allen drei Autoren als Medium einer Historismuskritik, in dem Kritisierten nie vollständig entkommt. Angestoßen von der »großen Erzählung« des Historismus, bemühten sich alle Autoren nachhistoristische Restrukturierung ihrer kleinen. Recht unterschiedlich waren dabei die Zielvorstellungen: Delle Grazie verließ die hermeneutische Oszillation zwischen Darstellung und Deutung, um die Konstruktion und Empirie im Streben nach neuer – »epischer« – Originalität, die ihr – krisenhaft-historistisches – Werk aber als unüberwindbar aufweist. Ricarda Huch dagegen zielte auf die Wiederbelebung des individuellen Faktors in der Geschichte und erreichte dies durch eine Steigerung bereits historistischer Verfahren. Döblin schließlich entwickelte aus seiner Kritik der anthropologischen Fundamente des Historismus neuartige Textverfahren, welche die Fabelstrukturen weithin zu überdecken, aber nicht völlig abzulösen vermochten. Ein Leser gegen den Strich setzt auch sein nicht mehr als dramatisch erzählter, sondern »geschichteter«⁹⁷ Roman einen neuen Begriff von Geschichte voraus.

Aus diesem diskursgeschichtlichen Befund dürfte man auch für die gegenwärtige Methodendebatte lernen können. Ein weiteres Merkmal, wie Döblin scheint es nämlich den Studien des New History zu ergehen. Obwohl auch sie das ahistorische Nebeneinander

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 15 (das Inselinnere als Rückzugsgebiet der Anthropophagie).

⁹⁷ Vgl. Alfred Döblin, Bemerkungen zum Roman (Anm. 85), S. 124.

zugen und Geschichte »als ›Geschichtetes« auffassen,⁹⁸ sind sie nicht frei von argumentativen Strukturen, für die historische Differenzen wesentlich sind. Allerdings ist zugleich ein Bemühen erkennbar, diesen Widerspruch zu kaschieren: In seinem Aufsatz beispielsweise über die Genreprobleme des 16. Jahrhunderts bei der rühmenden Darstellung adliger Helden, wenn diese über nicht ebenbürtige Gegner gesiegt haben, betont Stephen Greenblatt die Parallelität der gesellschaftlichen (Miß-)Verhältnisse einerseits am Anfang des Jahrhunderts (mit Dürers Bauernkriegsdenkmal als exemplarisch interpretiertem Kunstwerk) und andererseits an dessen Ende (für das er Sidney, Spenser und Shakespeare heranzieht).⁹⁹ Da, wo er es mit einer beachtlichen Zeitdifferenz zu tun hat, soll diese keinerlei Rolle spielen. Eine grundsätzliche Veränderung im Umgang mit dem Darstellungsproblem sei vielmehr erst bei Shakespeare festzustellen. Nun aber argumentiert Greenblatt doch mit zeitlichen Differenzen, die – weil »Henry VI« der äußeren Chronologie nach Sidneys »Arcadia« und Spensers »Faerie Queene« vorausging¹⁰⁰ – als historische gelesen werden müssen: »Während Sidney und Spenser *noch* Sorge tragen, daß gesellschaftliche und sogar konfessionelle Grenzen *erhalten bleiben*, hat Shakespeare seine Aufgabe *neu* definiert: Es geht *jetzt* darum, die Grenzen des Grundbesitzes zu verteidigen.«¹⁰¹ Deutlicher wird er nicht, obwohl die Pointe seines Aufsatzes in der Erklärung eines literarischen Wandels durch mentalitätsgeschichtliche Umbesetzungen liegt. Jede Vergangenheit aber holt den am sichersten ein, der sie zu reflektieren versäumt. Das gilt für neue Historismen nicht weniger als für »moderne Epen«. Wenn nun aber der Historismus eine jener Vergangenheiten

⁹⁸ Ulfried Reichardt, Poststrukturalismus und der New Historicism: Geschichte(n) und Pluralität. In: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 16, 1991, S. 205–223, hier S. 219.

⁹⁹ Vgl. Stephen Greenblatt, Bauernmorden: Status, Genre, Rebellion – Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern. Übers. von Jeremy Gaines. Berlin 1991, S. 55–87, hier S. 67.

¹⁰⁰ »Henry VI« wurde wahrscheinlich 1590 uraufgeführt; die einschlägige Passage der »Arcadia« erschien 1593, »The Faerie Queene« 1596.

¹⁰¹ Stephen Greenblatt, Bauernmorden (Anm. 99), S. 81. Hervorhebungen von mir. Vgl. das englische Original: »and the concern, as in Sidney and Spenser, for maintaining social and even cosmic boundaries is reconceived [by Shakespeare; D.F.] as a concern for maintaining freehold boundaries« (Stephen Greenblatt, Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture. New York, London 1990, S. 99–130, hier S. 125).

ist, die nicht vergehen wollen? Dann kommt es erst recht da
die (narrativen) Konstruktionen, die er unserer Erkenntnis le
bewußt zu machen.

388 Daniel Fulda

Hofmannsthal-Bibliographie

1.7.1998 bis 30.6.1999

Zusammengestellt von G.Bärbel Schmid

Primärtexte Hofmannsthals und Briefausgaben werden entsprechend dem für das HJb zugrundegelegten Siglenverzeichnis zitiert.

Briefe und Notizen, die erstmals in der Kritischen Ausgabe abgedruckt wurden, bleiben hier unberücksichtigt. Jede bibliographische Angabe erhält eine Ordnungsnummer, ausgenommen davon sind in der Regel Rezensionen. Ordnungsnummern, die nicht der numerischen Reihenfolge entsprechen, verweisen auf die zugehörige Stammnummer. Einzelkritiken zu aktuellen Inszenierungen sind nur in Ausnahmefällen aufgenommen.

Die mit *) gekennzeichneten Angaben sind Einfügungen der Bearbeiterin.

1. Quellen

1.1. Gesamtausgaben

[1.1.01.] SW XXV/I Operndichtungen 3/1

Die Frau ohne Schatten. Danae oder die Vernunftheirat. Hg. von Hans Albrecht Koch. Redaktion: Klaus-Dieter Krabiel. Frankfurt a.M.: S. Fischer. 1998. 780 S. – Inhalt: *Die Frau ohne Schatten* (S. 7–79) – Anhang: *Die Handlung* (S. 81–88) – Aus dem Nachlaß: *Danae oder die Vernunftheirat* (S. 89–113) – Varianten und Erläuterungen: Zu *Die Frau ohne Schatten* (S. 117–724) – Zu *Danae oder die Vernunftheirat* (S. 725–764).

1.2. Auswahlgaben, einzelne Werke

[1.2.0.1.] *Das Märchen der 672. Nacht* – Das erzählerische Werk. Mit einem Nachwort von Ellen Ritter. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1999. 413 S. Dieser Abdruck bietet die revidierte Textfassung der Kritischen Ausgabe und enthält:

Age of Innocence (S. 7–17) – *Gerechtigkeit* (S. 18–20) – *Das Glück am Weg* (S. 21–25) – *Das Märchen der 672. Nacht* (S. 26–43) – *Das Dorf im Gebirge* (S. 44–47) – *Der goldene Apfel* (S. 48–62) – *Reitergeschichte* (S. 63–73) – *Das Märchen von der verschleierte Frau* (S. 74–86) – *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre* (S. 87–97) – *Ein Brief* (S. 98–109) – *Der Brief des letzten Contarin* (S. 110–113) – *Die*

Bibliographie 389

Wege und die Begegnungen (S. 114–118) – *Die Briefe des Zurückgekehrten* (S. 145) – *Erinnerung schöner Tage* (S. 146–154) – *Augenblicke in Griechenland* (S. 154–167) – *Lucidor, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie* (S. 168–181) – *Das fremde Mädchen* (S. 182–188) – *Knabengeschichte* (S. 189–194) – *Raouf* (S. 194–1896) (S. 272–279) – *Die Frau ohne Schatten* (S. 280–376) – *Daniel Defoe* (S. 377–390) – *Reise im nördlichen Afrika* (S. 391–404) – Nachwort (S. 405–411) – Bibliographische Hinweise (S. 411–413).

1.3. Übersetzungen

Slowakisch

[1.3.01.] Slehernik. Igra o smrti bogatega človeka (*Jedermann*). Übers. von Niko Grafenauer. Ljubljana: Mihelač, 1993. 83 S.

[1.3.02.] Antologija nemške poezije 20. stoletja (Anthologie der deutschen Poesie des 20. Jahrhunderts). Hg. von Kajetan Kovič und Niko Grafenauer. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998. 541 S.

Aus dem Inhalt: Zgodnja Pomlad (S. 62) – Doživetje (S. 64) – Pesem (S. 66) – Oba (S. 67) – Deček (S. 68) – Mladenič Pokrajini (S. 69) – Balada Zunanjega Življenja (S. 72) – Mnogi Seveda (S. 74). Übers. von Kajetan Kovic.

1.4. Einzelne (vollständig oder auszugsweise, zum Teil zum Teil veröffentlichte) Autographen, Materialien zu einzelnen Werken, Tafelzeichnungen, Aufzeichnungen, Notizen

Die ägyptische Helena – Lebenslied – Lucidor – Manche freilich – Der Rosenkranz von Victor Hugo. Sein Lebenslauf als Entwicklung der geistigen Form – Weltgeschichte. [2.1.1.02.]

Andreas

[1.4.01.] H's *Andreas* - Nachträge, Nachfragen und Nachwirkungen. In: Mathias Mayer. In: HJb 6/1998 [2.2.01.]. S. 129–137.

Inhalt: Textergänzungen: 2 handschriftlich überlieferte Notizen und 1 Zeitungsartikel.

Bild spricht – Schönheit – Der Tor und der Tod

[1.4.02.] Hirsch, Rudolf: Zwei Gedichte H's. In: [2.6.1.01.] S. 5–6. Zuerst in: Unterwegs. Peter de Mendelssohn zum 70. Geburtstag. Frankfurt a.M. 1978. S. 73–79.

390 G. Bärbel Schmid

Der Unbestechliche

[1.4.03.] Hirsch, Rudolf: Robespierre war auch ein Kerl. In: [2.6.1.01.] S. 546. Leserbrief. Zuerst in: SZ Nr.189. 8./9.8.1970. S. 117.

Wozzeck

[1.5.1.04.]

1.5. Briefe

1.5.1. Briefsammlungen

Clemens von Franckenstein

[1.5.1.01.] H.v.H' – Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein 1894–1928. Hg. und eingel. von Ulrike Landfester. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 1998. 155 S. mit zahlr. Abb.

Maximilian Harden

[1.5.1.02.] H.v.H' – Maximilian Harden: Briefwechsel (1896–1908). Hg. und eingel. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6/1998 [2.2.01.]. S. 7–115 mit 1 Abb.: Maximilian Harden um 1900.

Inhalt: H.v.H' an Maximilian Harden: 4.6.1896; 2.12.<1896>; 18.3.1897; 3.12.<1897>; 8.12.1897; 13.1.<1898>; 18.6.<1898>; 3.9.1898; 29.<9.1898>; 8.10.<1898>; 12.10.<1898>; 23.4.<1904>; 26.5.<1904>; 5.9.<1904>; 26.9.<1904>; 16.11.<1904>; <Mitte Januar 1905>; <17.1.1905>; 8.>4.>1905; 15.4.<1905>; <18.4.1905>; 1.6.1905; 6.6.<1905>; <22.11.1905>; <31.1.1906>; <19.2.1906>; 4.3.1906; 11.3.<1906>; <8.12.1906>; <April 1907>; 27.5.<1907>; 5.9.<1907>; 4.12.<1907>; <9.12.1907>; Hofmannsthal's Stellungnahme zum Prozess Moltke gegen Harden (»Morgen« Nr.28/29 vom 19.12.1907); 8.1.<1908>; 18.1.<1908>.

Maximilian Harden an H.v.H': 22.10.1903; 25.4.1904; 28.5.1904; <Sept. 1904>; 14.10.1904; 24.11.1904; <21.1.1905>; 16.2.1905; 13.4.1905; <16.4.1905>; 26.4.1905; 3.6.1905; <11.6.1905>; 25.1.1906; 27.1.1906; 1.2.1906; <3.2.1906>; <Ende Febr.1906>; 7.12.1906; <9.12.1906>; <12.12.1906>; 13./14.12.1906; 22.5.1907; 6.7.1907.

Alfred Walter Heymel

[1.5.1.03.] H.v.H' – Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel 1900–1914. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Werner Volke. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 1998. 230 S. mit zahlr. Abb.

Julius Meier-Graefe

[1.5.1.04.] H.v.H' – Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe 1905–1929 und eingel. von Ursula Renner. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 1999. 200 S. mit zahlr. Abb. Enthält außerdem im Anhang: Die Drucke der M. Gesellschaft 1917–1929.

Stefan Großmann – Eugen Kilian – Alfred Roller

[1.5.1.05.] Briefe H's, Alfred Rollers und Eugen Kilians zur Uraufführung von Büchners »Wozzeck« am Münchener Residenztheater, 1913. Einleitung und komment. von Dietmar Goltschnigg. In: HJb 6/1998 [2.2.01.], S. 127.

Inhalt: H.v.H' an Stefan Großmann vom Januar 1913; an Alfred Roller vom 26.5.1913 und vom <6.2.1914>; – Alfred Roller an H.v.H' vom 28.5.1913; 27.7.1913; 7.8.1913. – Rainer Maria Rilke an Marie von Taxis vom 9.7.1915. – Eugen Kilian an Alfred Roller vom 10.11.1913 und 14.11.1924. – H.v.H's gekürzte und geringfügig veränderte Szenen und frei hinzu gedichtete Finalisierung für die Uraufführung von Büchners »Wozzeck« am 8.11.1913 im Münchener Residenztheater am 12.5.1913.

Christiane Thun-Salm

[1.5.1.06.] »Ich würde so unendlich gerne ein Bild von Ihnen mitnehmen.« Briefwechsel zwischen H.v. H' und Christiane Gräfin Thun-Salm. Hrsg. von Renate Moering. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1999. 400 S. mit 10 Abb.

Theodora Von der Mühl

[2.5.11.]; [2.5.12.]

Briefsammlungen zu einzelnen Werken oder Themenkreisen

Zur Ariadne

[1.5.1.07.] Hirsch, Rudolf: Auf dem Weg zu *Ariadne*. Aus neugefundenen Briefen. In: [2.6.1.01.] S. 552–556. Zuerst in: NZZ Nr.532. 15.11.1970 (Fernausgabe Nr.314. 15.11.1970. S. 49).

Aus dem Inhalt: H.v.H' an Franz Schalk vom 16.5.<1916>; 20.9.<1916>; an Richard Strauss vom 15.5.1916; o.D.; an Clemens Franckenstein vom Januar 1913; von Richard Strauss vom 12.5.1916.

Zu H's Marokkoreise

[2.6.2.3.06.]

Zur Uraufführung von Büchners »Wozzeck«
[1.5.1.05.]

1.5.2. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe Hofmannsthals an:

Hermann Bahr
[2.5.06.]

Richard Beer-Hofmann
[2.6.2.3.06.]

Walter Brecht
[2.6.2.3.06.]

Carl J. Burckhardt
[2.6.2.3.06.]

Charles du Bos
[2.6.2.3.06.]

Ottonie Gräfin von Degenfeld-Schonburg
[2.5.02.];[2.6.2.3.06.]

Clemens Franckenstein
[1.5.1.06.]

Adolph Fürstner
[2.7.5.02.]

Ludwig Ganghofer
[2.5.03.]

Willy Haas
[2.4.01.]

Christiane von Hofmannsthal
[2.6.2.3.06.]

Gertrud von Hofmannsthal
[2.6.2.3.06.];[2.7.5.02.]

Eugen Kilian

[1.5.1.05.]

Max Mell

[2.6.2.3.06.]

Helene von Nostitz

[2.6.2.3.06.]

Rainer Maria Rilke

[2.6.2.3.06.]

Alfred Roller

[1.5.1.05.]

Max Rychner

[2.5.06.]

Felix Salten

[2.5.08.]

Hans Heinrich Schaeder

[2.6.2.3.06.]

Franz Schalk

[1.5.1.06.]

Arthur Schnitzler

[2.5.08.]; [2.6.2.3.06.]

Richard Strauss

[1.5.1.06.]

Paul Zifferer

[2.6.2.3.06.]

1.5.3. Einzelne (vollständig oder auszugsweise zum erstenmal veröffentlichte) Briefe an Hofmannsthal von:

Carl J. Burckhardt

[2.5.11.]

394 G. Bärbel Schmid

Max Brod

[1.5.3.01.] Von Max Brod vom 13.6.1929. In: Rudolf Hirsch: Ein Nachtrag zum Briefwechsel H's mit Brod. In: [2.6.1.01.] S. 589 f. Zuerst in: HB 31/32. 1985. S. 107 f.

Adolph Fürstner

[2.7.5.02.]

Gerhart Hauptmann

[2.1.1.01.] Von Gerhart Hauptmann vom 2.6.1903; 25.10.1906; 27.12.1906.

Alfred Roller

[1.5.1.05.]

Felix Salten

[2.5.08.]

Richard Strauss

[1.5.1.06.]

Paul Zifferer

[2.6.2.3.06.]

1.6. Herausgegebene Werke

[1.6.01.] Volke, Werner: »Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon...«. Herausgeben als Aufgabe des Dichters. In: HJb 6/1998 [2.2.01.] S. 177–205.

Inhalt: Die »Deutschen Erzähler« und das »Deutsche Lesebuch« – Die »Ehrenstätten Österreichs« – Die »Österreichische Bibliothek« – »Der Österreichische Almanach auf das Jahr 1916« und das »Nationenbuch« – »Bremer Presse«, »Deutsches Lesebuch«, »Neue deutsche Beiträge«.

1.7. Quellen, Zeugnisse und Dokumente anderer zu Hofmannsthal

Zur Uraufführung von Büchners »Wozzeck«

[1.5.1.05.]

2. Forschung

2.1. Bibliographien und Berichte

2.1.1. Berichte aus Archiven

[2.1.1.01.] Hirsch, Rudolf: Die Handschriften im Besitz der Hofmannsthal. In: [2.6.1.01.] S. 541–545. Zuerst in: HB 2. 1969. S. 79. Aus dem Inhalt: *Das kleine Stück Brot – Wir sprechen eine Sprach und einand – Da ich weiß, Du kommst mir wieder.*

[2.1.1.02.] Moering, Renate: Zum H'-Archiv. In: Freies Deutsches Hochstift, Jahresbericht 1997/98. In: JbFDH 1998. S. 312–317 mit Abb. 15.

Aus dem Inhalt: Neuerwerbungen oder Schenkungen: Studienbuch n H.v.H's (Inscription 13.10.1892); – Widmungsexemplar (an Karl Walser 1902): *Victor Hugo. Sein Lebenslauf als Entwicklung der geistigen Weltgeheimnis* (frühester Entwurf, 1.1.1894) – Entwurf zu *Manche* <1895> – *Lebenslied* (Reinschrift von 1896) – Typoskripte zum *Rosen* und zur *Ägyptischen Helena* – Widmungsexemplar (an Max Mell): *Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie* (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1906) – Radierungen von Karl Walser) – Postkarten Gerhart Hauptmann H.v.H' vom 2.6.1903; 25.10.1906; 27.12.1906.

2.1.2. Berichte über die Kritische Ausgabe sämtlicher Werke Hugo Hofmannsthals

[2.1.2.01.] Rölleke, Heinz: Zur Kritischen Ausgabe sämtlicher H.v.H's. In: Freies Deutsches Hochstift, Jahresbericht 1997/ 98. In: JbFDH 1998. S. 324–326.

2.1.3. Bibliographien, Indices

[2.6.1.01.]

[2.1.3.01.] H' Bibliographie 1.7.1997–30.6.1998. Zusammengestellt von G.Bärbel Schmid. In: HJb 6/1998 [2.2.01.] S. 307–325.

2.2. Periodica

[2.2.01.] HJb. Zur europäischen Moderne 6/1998. Im Auftrag der 1998er Gesellschaft hg. von Gerhard Neumann, Ursula Renner, Günter Schmalz, Gotthart Wunberg. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 1998. 364 S.

Aus dem Inhalt: H.v.H' – Maximilian Harden: Briefwechsel. Hg. von Georg Schede [1.5.1.02.] – Briefe H's, Alfred Rollers und Eugen Kili

Uraufführung von Büchners »Wozzeck« am Münchener Residenztheater, 1913. Mitget. u. komment. von Dietmar Goltschnigg [1.5.1.05.] – Hofmannsthal's *Andreas*. Nachträge, Nachfragen und Nachwirkungen. Teil I. Hg. von Mathias Mayer [1.4.01.] – Klaus E. Bohnenkamp: »Der Wirbel rätselhaften Daseins«. H's Antikenrezeption und seine frühen *Alexander*-Fragmente (1888/89–1895) [2.6.2.1.03.] – Werner Volke: »Wir haben nicht wie die Franzosen einen Kanon...«. Herausgeben als Aufgabe des Dichters [1.6.01.] – Ellen Ritter: Bücher als Lebenshilfe. H' und die Bibliothek der Gräfin Ottonie von Degenfeld-Schonburg in Hinterhör [2.5.02.] – Bernd Stiegler: Ernst Machs »Philosophie des Impressionismus« und die Momentphotographie [2.5.07.] – H'-Bibliographie. 1.7.1997 bis 30.6.1998. Zusammengest. von G.Bärbel Schmid [2.1.3.01.] – H.v.H'-Gesellschaft: Mitteilungen [2.3.01.]; [4.01.]; [4.02.].

2.3. Tagungsberichte

[2.3.01.] Vogel, Juliane: H'-Tagung in Bad Aussee 11.–14. September 1997. In HJb 6/1998 [2.2.01.]. S. 331–338.

2.4. Darstellungen zur Biographie

[2.4.01.] Hirsch, Rudolf: H's Herkunft. In: [2.6.1.01.] S. 562f. Zuerst in: FAZ Nr.113. 16.5.1973. S. 16.

Enthält: H.v.H' an Willy Haas vom April 1922.

2.5. Beziehungen, Vergleiche, Wechselwirkungen

Peter Altenberg

[2.5.01.] Hirsch, Rudolf: Leserbrief. [H' über Altenberg. Altenberg über H']. In: [2.6.1.01.] S. 567. Zuerst in: Maske und Kothurn 21. 1975. S. 214. (Zu: Robert Werba, Ein Außenseiter der Theaterkritik. Peter Altenberg und das Wiener Theaterjahr 1898/99. In: Maske und Kothurn 20. 1974. S. 163–190).

Marie Baskircew

[2.7.1.04.]

Georg Büchner

[1.5.1.05.]

Ottonie Gräfin von Degenfeld-Schonburg

[2.5.02.] Ritter, Ellen: Bücher als Lebenshilfe – H' und die Bibliothek Ottonie Gräfin von Degenfeld-Schonburg in Hinterhör. In: HJb [2.2.01.]. S. 207–228 mit 4 Abb.: Ottonie und Marie Therese von Degenfeld-Schonburg, um 1915; H.v.H', um 1911; H.v.H' und Julius Wendelstadt, um 1911; von H' entworfenes Exlibris.

Enthält eine Liste aller von H' übersandten Bücher fremder Autoren. Enthält eine Liste aller von H' übersandten Bücher fremder Autoren. Ottonie Gräfin Degenfeld, außerdem Erwähnung der Anstreichung. Lesespuren H's in folgenden Ausgaben: Robert Browning: »The Rime of the Ancient Mariner«. London 1889, 3 Bde. – Novalis' »Sämmtliche Werke«, hg. von Carl Meißner. Florenz, Leipzig 1898, 3 Bde. – Hebbels Tagebücher, hg. von Felix Bamberg. Berlin 1905, 4 Bde. – Achim von Arnim, Ausgabe seiner Werke, hg. von Reinhold Steig. Insel Verlag 1912, 3 Bde. – Johann Wolfgang von Goethe, Bd. 15: Annalen, Biographische Einzelheiten. Tempel-Klassiker, Leipzig [1910] – Goethes Briefe, hg. von Eduard Fuchs. Stuttgart, 1903, 6 Bde. – Fedor Dostojewskij: »Aus dem Totenhaus« – Friedrich Hölderlin: »Hyperion«. Bd.1 der Gesamtausgabe. Werke, Jena 1911 – Walt Whitman: »Leaves of Grass«. Philadelphia,

Fedor Dostojewskij

[2.7.1.04.]

Ludwig Ganghofer

[2.5.03.] Hirsch, Rudolf: Gast bei Ganghofer. In: [2.6.1.01.] S. 561. in: Die Welt Nr.106. 8.5.1973.

Enthält: H.v.H' an Ludwig Ganghofer o.D. (S. 561).

Stefan George

[2.5.04.] Rieckmann, Jens: H.v.H' und Stefan George. Signifikanz eines Dichters aus der Jahrhundertwende. Tübingen: Francke Verlag, 1997. 208 S. Aus dem Inhalt: Der Prophet – Am anderen Ufer – Abseits des Marktes (1892–1894) – Im »Dunstkreis« der Blätter für die Kunst (1906) – Spiegelungen – Übergeschlechtliche Liebe. – Rezension von: Bernard Banoun. In: ÉG 2/1999. S. 330f. – Rezension von: Ursula F. Brunn. In: Er macht die Luft beugend. In: FAZ 2.6.1998.

Maximilian Harden

[1.5.1.02.]

Rudolf Kassner

[2.5.05.] Neumann, Gerhard und Ulrich Ott (Hg.): Rudolf Kassner. Physiognomik als Wissensform. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag (= Rombach litterae, Bd. 65) 1999. 302 S.

Aus dem Inhalt: [2.5.06.]; [2.5.07.]

[2.5.06.] Bohnenkamp, Klaus E.: »...schöner Überfluß unseres Lebens...«. Das Briefwerk Rudolf Kassners. In: [2.5.05.] S. 275–302.

[2.5.07.] Rizza, Steve: »Die Freude an der Thatsache«. Zu den Englandbildern in den frühen kritischen Schriften H's und Kassners. In: [2.5.05.] S. 85–106.

Karl Kraus

[2.5.06.] Hirsch, Rudolf: Brief an die Redaktion [H.v.H' über Karl Kraus]. In: [2.6.1.01.] S. 547–551. Zuerst in: Literatur und Kritik, Heft 49. Okt. 1970. S. 546–548; dazu: Eine Korrektur und ein Hinweis. Ebd. Heft 50. Nov. 1970. S. 632.

Aus dem Inhalt H.v.H' an Hermann Bahr vom 15.11.1896 und o.D.; an Max Rychner vom 24.11.1924.

Ernst Mach

[2.5.07.] Stiegler, Bernd: Ernst Machs »Philosophie des Impressionismus« und die Momentphotographie. In: HJb 6/1998 [2.2.01.]. S. 257–280 mit zahlr. Abb.

Arthur Schnitzler

[2.5.08.] Hirsch, Rudolf: H.v.H'. Über Schnitzlers »Anatol«. In: [2.6.1.01.] S. 557–560. Zuerst in: NR 82. 1971, Heft 4. S. 795–797.

Aus dem Inhalt: H.v.H' an Arthur Schnitzler vom 23.12.1892; an Felix Salten vom Sommer 1892; *Von einem kleinen wiener Buch*. Zu: Anatol. Sieben Einacter von Arthur Schnitzler. Berlin. Verlag des bibliograph. Bureaus, 1893. Entwurf zum Prosagedicht: *Die Rose und der Schreibtisch*.

Richard Strauss

[2.7.5.01.]

[2.5..09.] Michael Kennedy: Richard Strauss. Man, Musician, Enigma. Cambridge University Press, 1999. 450 S. Rezension von: Rüdiger Görner. In: NZZ Nr. 205. 4./5.9.1999, S. 49.

Paul Valéry

[2.7.8.05.]

Henry van de Velde

[2.5.10.] Klaus Weber: Henry van de Velde. Das buchkünstlerische Werk. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 1994 (= Reihe Litterae). 497 S. mit 100 Abb.

Theodora Von der Mühl

[2.5.11.] Hirsch, Rudolf: Theodora Von der Mühl und H.v.H. In: [2.6.1.01.] S. 580–582. Zuerst in: NZZ Nr.234. 8.10.1982, S. 39.

Aus dem Inhalt: H.v.H' an Theodora Von der Mühl o.D.; 24.10.1926; 23.9.1926; 1929.

[2.5.12.] Hirsch, Rudolf: Theodora Von der Mühl. In: [2.6.1.01.] S. 588. Zuerst in: HB 27. 1983. S. 107–112.

Aus dem Inhalt: *Rodauner Anfänge*; Briefe von Carl J. Burckhardt. H.v.H' an Theodora Von der Mühl vom 24.2.1923; 13.9.1925; 26.2.1926; 30.11.4.1927; an Gertrud von Hofmannsthal vom 14.5.1923.

2.6. Werkdarstellungen

2.6.1. Gesamtdarstellungen

[2.6.1.01.] Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis H.v.H's. N. 1. 1982. 100 S. und Register. Zusammenstellung der Texte: Mathias Mayer. Register: Klaus E. Bohnenkamp und Hermann Fröhlich. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1998. S. 539–637.

Inhalt: Die Handschriften im Besitz der Familie Hofmannsthal (S. 539) – Robespierre war auch ein Kerl (S. 546) – Brief an die Redaktion über Karl Kraus] (S. 547–551) – Auf dem Weg zu Ariadne (S. 552–556) – H.v.H' über Schnitzlers »Ariadne« (S. 557–560) – Gast bei Ganghofer (S. 561) – H's Herkunft (S. 562 f.) – Ansprache H's in Salzburg <vom 23. August 1927 beim Internationalen Kritikerkongreß> (S. 564–566) – Leserbrief <H' über Altenberg. A. über H'> (S. 567) – Zwei Gedichte H's (S. 568–573) – H.v.H' über Ballett. Zwei unbekannte Entwürfe für das Russische Ballett und Zitate zur Entstehung der *Josephslegende* (S. 574–579) – Theodora Von der Mühl und H.v.H' (S. 580–582) – Theodora Von der Mühl (S. 583–588) – Nachtrag zum Briefwechsel H's mit Brod (S. 589–590) – Quellenverzeichnis (S. 591); Verzeichnisse (S. 593): Verzeichnis der Personen und ihrer Werke (S. 595–620); Verzeichnis der Werke H.v.H's (S. 621–627); Verzeichnis der Briefe H.v.H's (S. 628–630); Verzeichnis der biblischen, literarischen und mythologischen Gestalten (S. 631–636).

400 G. Bärbel Schmid

[2.6.1.02.] Zwetkow, Jurij: Das Frühwerk H.v.H's. In: Das Wort: Germanistisches Jahrbuch. Moskau, 1996. S. 241–251.

[2.6.1.03.] Zwetkow, Jurij: Vom Inhaltsreichtum der literarischen Genres und aktuelle Probleme der H'-Forschung. In: The Seventh International Bakhtin Conference. Pädagogische Universität Moskau. Book 1. 1995. S. 49–54.

[2.6.1.04.] Zwetkow, Jurij: Kleine Genres in der Literatur der Wiener Moderne. In: Leben und Schicksal der literarischen Genres. Universität Iwanowo, 1996. S. 249–259.

[2.7.1.03.]

2.6.2. Gattungen

2.6.2.1. Dramatische Werke

Allgemeines

[2.6.2.1.01.] Wirtz, Thomas: Abenteuer Ehe. Anmerkungen zu einem Dualismus in H's späten Komödien. In: CG 31/1998. H.2. S. 155–172.

Einzelnes

Die ägyptische Helena

[2.6.2.1.02.] Zwetkow, Jurij: Die Quellen der Mythenbildung im Drama *Die ägyptische Helena* von H'. In: Traditionen und Kontext. Universität Iwanowo, 1998. S. 99–107.

Alexander-Fragment

[2.6.2.1.03.] Bohnenkamp, Klaus E.: »Der Wirbel des rätselhaften Daseins«. H' Antikenrezeption und seine frühen *Alexander-Fragmente* (1888/89–1895). In: HJb 6/1998 [2.2.01.]. S. 139–175.

Alkestis

[2.6.2.1.04.] Hölz, Karl, Lothar Pikulik, Norbert Platz und Georg Wöhrle (Hg.): Antike Dramen – neu gelesen, neu gesehen. Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart. Frankfurt a.M., u.a.: Peter Lang, 1998 (=Trierer Studien zur Literatur, Bd. 31). 188 S., 2 Tab.

Aus dem Inhalt: Ulrich Müller: Antike Mythen und antikes Theater in der Musik des 20. Jahrhunderts – Oper, Operette, Musical. – Joachim Herz: Der *Alkestis*-Stoff auf der Musikbühne von Euripides bis Egon Wellesz.

Bacchen- und Pentheus-Entwürfe

[2.6.2.1.05.] Bohnenkamp, Klaus E.: »...Eine aufregende Handlung«.
H.v.H.'s *Bacchen- und Pentheus-Entwürfe*. In: JbFDH 1998. S. 193–230.

Elektra

[2.6.2.1.06.] Breuer, Jan Maarten: A daughter fatally blocked: v. H.'s
Elektra. In: *Fathers and mothers in literature*. Hg. von Henk Hillenaar und
Schönau. Amsterdam, Atlanta, GA 1994. S. 113–121.

Bayerlein, Sonja. *Musikalische Psychologie der drei Frauengestalten
der Oper Elektra von Richard Strauss*. Tutzing: Hans Schneider
(=Würzburger musikhistorische Beiträge 16). 280 S., Notenanhang

Frau ohne Schatten

[2.7.1.04.]

Der Rosenkavalier

[2.6.2.1.07.] Schröder, Jan: Die Morgengabe-Szene in H.'s *Der Rosenkavalier*.
In: *Festschrift für Wolfgang Zöllner*. Hg. von Manfred Lieb, Ulrich
Harm Peter Westermann. Köln u.a.: Carl Heymanns Verlag. 1993.
1227–1243.

Enthält u.a.: Literarische und juristische Quellen der Morgengabe-Szene

Der Schüler

[2.6.2.1.08.] Abigail E. Gillman: H.'s Jewish Pantomime. In: DVjs 77
LXXI. Bd. H. 3. S. 437–460.

Der Tor und der Tod

[2.6.2.1.09.] Zwetkow, Jurij: Die Struktur der symbolistischen Gesetze.
Dama *Der Tor und der Tod* von H.v.H'. In: *Probleme der Kunstgestaltung*.
Universität Iwanowo, 1993. S. 52–63.

Der Turm

[2.6.2.1.10.] Götz, Susanne: Bettler des Wortes: Irritationen
Dramatischen bei Sorge, H' und Horvath. Frankfurt a.M. u.a.: Peter
1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprach-
Literatur. Bd. 1667). 239 S.

Aus dem Inhalt: »Zum Wort verdammt sein« – zu Sorgen »Der Bet
Beredete Sprachlosigkeiten – zu H.'s *Der Turm* – Gordischer Knoten
Horváths »Der jüngste Tag«.

[2.6.2.1.11.] Hiebler, Heinz: Religiöse und mediale Strategien bei der Darstellung des Unsichtbaren und Unaussprechlichen – Zu Vorlage und Genese von H's *Turm*-Dichtungen. In: Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs. Gesammelte Vorträge des Innsbrucker Symposions 1995. Mit einem Vorwort von Kardinal Franz König. Hg. von Peter Tschuggnall. Anif/Salzburg: Müller-Speiser, 1998 (= Im Kontext. Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur, Bd. 4). S. 274–269.

Der Unbestechliche

[2.7.1.04.]

2.6.2.2. Lyrik

Allgemeines

Einzelnes

2.6.2.3. Prosa

Allgemeines

[2.6.2.3.01.] Lazarescu, Mariana: »Die eigenartige Verkettung alles Irdischen«. Die Essays von H.v.H'. In: Allgemeine Deutsche Zeitung für Rumänien. 7. Jahrg./ Nr. 1654. 16.7.1999. S. 5.

Einzelnes

Begrüßung des Internationalen Kritikerkongresses

[2.6.2.3.02.] Hirsch, Rudolf: Eine Ansprache H's in Salzburg [vom 23. August 1927 beim Internationalen Kritikerkongress]. In: [2.6.1.01.] S. 564–566. Zuerst in: HB 12. 1974. S. 163–190.

Märchen der 672. Nacht

[2.6.2.3.05.] Mauser, Wolfram: Aufbruch ins Unentrinnbare. Zur Aporie der Moderne in H's *Märchen der 672. Nacht*. In: Phantasien des Aufbrechens. Festschrift für Irmgard Roebeling. Hg. von Ina Brueckel, Dörte Fuchs, Rita Morrien, Margarete Sander. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

Ein Brief

[2.6.2.3.03.] Riedel, Wolfgang: »Homo natura«. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin, New York: de Gruyter, 1996. Zu H.v.H': S. 1–35.

[2.6.2.3.04.] Szász, Ferenc: H.v.H's *Ein Brief*. Privatbriefe im Unfiktiven Briefes. In: Festschrift Zsuzsa Széll. Hg. von Imre Kurdi u. Zsuzsa Széll. Budapest: Loránd-Eötvös-Universität. S. 35–46.

Reise im nördlichen Afrika

[2.6.2.3.06.] Clairmont, Christoph W.: Abdelmu min: Deutschsprachiger Dichter und Schriftsteller im Maghreb. Naters: Bon AG, 1999. 112 S., 12 Abb. und Reisekarten.

Aus dem Inhalt: Einleitung – Hermann Bahr – Rudolf Kassner – Maria Rilke – Hugo von Hofmannsthal (S. 25–58) – Elias Canetti – Fichte.

Die Studie zu H.v.H' enthält folgende Briefe: H.v.H'an Charles du Rieu vom 2.3.1925; an Richard Beer-Hofmann vom 15.3.1925; 17.11.1927; an Alfred Brecht vom 17.3.1925; an C.J. Burckhardt vom 30.1.1925; 10.9.1926; an Ottonie Gräfin Degenfeld vom 17.3.1925; an Christa Hofmannsthal vom 9.3.1925; 13.3.<1925>; 21.3.<1925>; an Gertrude Hofmannsthal o.D.; vom 11.3.1925; 12.3.1925; 14.3.1925; 17.3.<1925>; an Max Mell vom 17.3.1925; an Helene von Nostitz vom 22.3.<1925>; an Rainer Maria Rilke vom 2.3.1925; an Hans Heinrich Schaeder vom 17.3.1925; an Arthur Schnitzler vom 12.3.1925; an Paul Zifferer vom 17.3.1925; 20.1.1925; 30.1.1925; Paul Zifferer an H.v.H' vom 8.1.1925; eine Erwähnung vom Sommer 1894 mit der Überschrift *Herrscher*.

Reitergeschichte

[2.6.2.3.07.] Turner, David: Was ist Subordination? Noch ein Beitrag zur *Reitergeschichte*. In: *Studia austriaca* 6, 1998, S. 137–155.

Die Rose und der Schreibtisch

[2.5.08.]

Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation

[2.6.2.3.08.] Kaiser, Gerhard R.: *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*. Zum Problem der Tradition – im Hinblick auf H.v.H'. In: *Acta Germanica*. German Studies in Africa. Hg. von John K. Noyes in Vbdg. mit Hans-Joachim Köppe, Charlotte von Maltzan und Gunther Pakendorf. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1997. 220 S. (= Jb des Germanistenverbandes in Afrika. Bd.24/1996). Zuerst in: *George-Jb* 1/(1996/97). S. 124–152.

Von einem kleinen Wiener Buch

[2.5.08.]

2.7. Thematische Schwerpunkte

2.7.1. Epochen / Kulturräume

Antike

[2.6.2.1.03.]; [2.6.2.1.05.]

[2.7.1.01.] Zwetkow, Jurij: Die Antike im Frühwerk H.v.H's. In: Traditionen und Kontext. Universität Iwanowo, 1998. S. 6–23.

[2.6.2.1.04.]

Jugendstil

[2.7.1.02.] Blasberg, Cornelia: Jugendstil-Literatur: Schwierigkeiten mit einem Bindestrich. In: DVjs 72/1998. LXXII Bd./H.4. S. 682–711.

Romantik

[2.7.1.03.] Zwetkow, Jurij: Romantische Traditionen im Frühwerk H.v.H's. In: Romantik und ihre historischen Schicksale. Teil II. Universität Twer, 1998. S. 73–78.

Russische Kultur

[2.7.1.04.] Nodia, Nino: Das Fremde und das Eigene. H.v.H' und die russische Kultur. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang, 1999 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1705). 212 S.

Aus dem Inhalt: Das Slavische – Fremdes und Eigenes – Künstler als Kulturoffizier – Tagebücher von Marie Baskircew und H's *Ascanio und Gioconda* – Mitarbeit mit dem Russischen Ballett – Idee des Gesamtkunstwerkes – Dostojewskij: Anregung und Provokation – Zur Werkgenese von der *Frau ohne Schatten* und des *Unbestechlichen* – H's ›russische‹ Lektüre.

[2.7.1.05.] Zwetkow, Jurij: Traditionen und Wechselwirkungen der Künste in der österreichischen Kultur am Ende des XIX. Jahrhunderts. In: Traditionen im Kontext der russischen Kultur. Pädagogisches Institut Tschwerepomez, 1995. S. 97–102.

Rezension zu:

Dagmar Lorenz: Wiener Moderne. Stuttgart: Metzler, 1995 (= Sammlung Metzler, Realien zur Literatur, Bd.290). Von: Dagmar C.G.Lorenz. In: MAL Vol.30,1. 1997. S. 131–133.

2.7.2. Ästhetik, Poetik, Sprache

[2.6.2.1.10.]

[2.7.2.01.] Zwetkow, Jurij: Romantische und symbolistische W
der Ästhetik von H.v.H'. In: Probleme der Romantik. Universität I
1996. S. 76–88.

2.7.3. Bildende Künste

[2.7.3.01.] Braegger, Carlpeter: Dem Nichts ein Gesicht geben. H
künstlerische Avantgarde. Ins Russische übersetzt von Jurij Zwe
Traditionen und Kontext. Universität Iwanowo, 1998. S. 133–15
in: HJb 3/1995. S. 319–362.

2.7.4. Geschichte, Kultur, Politik

2.7.5. Musik und Tanz

[2.7.5.01.] Beci, Veronika: »Der ewig Moderne«. Richard Strau
1949. Düsseldorf: Droste Verlag, 1998. 296 S. mit 26 Abb.

Rezension von Michael Gassmann: Rosenkavaliersdelikte. Veron
rügt Richard Strauss. In: FAZ Nr.231. 6.10.1998. S. L 54.

[2.7.5.02.] Hirsch, Rudolf: H.v.H' und das Ballett. Zwei un
Entwürfe für das Russische Ballett und Zeugnisse zur Entstel
Josephslegende. In: [2.6.1.01.] S. 574–579. Zuerst in: NZZ Nr.19.
1981. S. 69 (Fernausgabe Nr.17. 23.1.1981. S. 37).

Zum Inhalt: *Josephslegende* – Entstehung und Uraufführung –
Fokin, Diaghilew – *Joseph in Aegypten* (Erstabdruck) – *La mort du je
voluptueux* (Erstabdruck) – *Orest in Delphi* (Erstabdruck des Entwurfs
ausschnitte H.v.H's an Gertrud von H', Richard Strauss, an de
verleger Adolph Fürster vom 4.12.1913 und von Adolph Fürstner
H' vom 20.12.1913.

[2.7.5.03.] Schnitzler, Günter: Wort und Ton im gemeinsamen Sch
H.v.H'. und Richard Strauss. In: Alice Bolterauer, Dietmar Go
(Hg.): Moderne Identitäten. Wien: Passagen, 1999, S. 137–153.

[2.7.1.04.] Rutsch, Bettina: Leiblichkeit der Sprache – Sprachlich
Leibes. Wort, Gebärde, Tanz bei H.v.H'. Frankfurt a.M. u.a.: Pe
1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Spra
Literatur. Bd. 1675).

406 G. Bärbel Schmid

Aus dem Inhalt: Sprachkritik als Folge einer kosmischen Isolation des Individuums – Strukturen und Bedingungen des Hofmannsthalschen Individuums – Hofmannsthals dynamische Auffassung des Physischen – Sprachlichkeit des Leibes: Gebärde, Tanz, Wort – Symbolische Sprache der Poesie: Leibliches Werk des Geistes?

2.7.6. Philosophie, Religion, Ethik

2.7.7. Theater, Film, Medien

[2.7.7.01.] Hiebler, Heinz: Odysseus im Land der Sirenen – Radio und Mythos in der Moderne: Zur Identitätsproblematik aus medientechnischer Sicht. In: Alice Bolterauer, Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Moderne Identitäten*. Wien: Passagen, 1999. S. 243–260.

*) U.a. zu: Arnold Zweig, H.v.H', Stefan George, Alfred Döblin.

2.7.8. Einzelaspekte

Le Bonheur

[2.7.8.01.] Lhote, Marie-Josèphe: *Le bonheur selon H.v.H'*. In: *Le Bonheur dans la littérature européenne contemporaine*. Ed. par L'«Associaton européenne François Mauriac». Actes d'un Colloque sur le Bonheur das la littérature (1996). Sarrebourg: Laser Informatique-Edition Electronique, 1998.

Ehe

[2.6.2.1.01.]

Pygmalion

[2.7.8.02.] Mayer, Mathias und Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion*. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 1997 (= Reihe Litterae). 733 S. mit zahlr. Farb- und s/w. Abb.

Reise-Essays

[2.6.2.3.06.]

Tod

[2.7.8.03.] Mayer, Mathias: *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes: Über literarische Strategien der Erkenntnis*. Freiburg: Rombach (= Rombach Wissenschaft: Reihe Philosophie, Bd.43), 1997. 351 S. Zu H.v.H': S. 52; 60; 87; 118; 139; 156.

[2.7.8.04.] Pfeiffer, Joachim: Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900. Tübingen: Niemeyer, 1997 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 146). 244 S. Zu H.v.H': S. 106; 114; 121; 123; 124; 131; 173; 174.

Traum

[2.7.8.05.] Ullmaier, Johannes: Zur Darstellung des Traums beim jungen Shakespeare vor dem Hintergrund der Traumtheorie Paul Valéry's. In: Zagrebki slavistički zbornik. Slavistische Beiträge. 7, 1998, S. 19–37.

3. Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte: Literatur, Theater, Film, Fernsehen

Zur Literatur Österreichs

[3.01.] Zerebin, Alexej J.: Das Bild Österreichs in der russischen Literatur. In: MAL Vol. 30, 3–4. 1997. S. 25–36.

Zu einzelnen Inszenierungen

Ariadne auf Naxos

[3.02.] Scholz, Dieter David: Die verdreifachte Duse (Inszenierung in Weimar). In: Opernwelt. Juni 1998. S. 48f.

[3.03.] Breiholz, Jochen: Die kopierte Zerbinetta (Inszenierung in Darmstadt). In: Opernwelt. Mai 1999. S. 52.

Elektra

[3.04.] Koch, Stefan: Die sanfte Rächlerin (Inszenierung in Darmstadt). In: Opernwelt. Juni 1998. S. 47.

[3.05.] Mösch, Stephan: Gabriele Schnaut über den Hochleistungssport des Regietheater, das Reifen im Ensemble und den Sinn des Unsinn von Proben. Ein Interview. In: Oper 1998. Das Jahrbuch. S. 4–11.

[3.06.] Norquet, Matthias: Griechendrama im Römerambiente (Inszenierung in Trier). In: Opernwelt. September/Oktober 1998. S. 63.

[3.07.] Persché, Gerhard: Ein Fest für Strauss & Co. (Inszenierung in Weimar). In: Opernwelt. November 1998. S. 50f.

[3.08.] Seibt, Gustav: Endlich einmal die Mutter anschreien. H.v.H' und seine Zeit: Die Schaubühne versucht es mit *Elektra*. In: Berliner Zeitung. 28.1.1999. S. 11.

408 G. Bärbel Schmid

Die Frau ohne Schatten

[3.09.] Kirchberg, Klaus: Nicht nur »einfach Bild und Märchen« (Inszenierung in Essen / Berlin). In: Opernwelt. November 1998. S. 48f.

Der Rosenkavalier

[3.10.] Königsdorf, Jörg: Ochs bleibt ein Mensch (Inszenierung in Leipzig). In: Opernwelt. Juni 1998. S. 47f.

[3.11.] Norquet, Matthias: In Wien oder anderswo (Inszenierung in Wuppertal). In: Opernwelt. April 1999. S. 38f.

[3.12.] Rohde, Gerhard: Tapfere kleine Feldmarschallin. Andreas Homoki inszeniert den *Rosenkavalier* von Strauss am Theater Basel. In: FAZ Nr. 103. 5.5.1999. S. 52.

Der Schwierige

[3.13.] Löffler, Sigrid: Octavian unter den Neuhoffs. Ein Prüfung in höherer Österreichererei: H's Lustspiel *Der Schwierige* im Schauspielhaus Zürich. In: Die Zeit Nr. 46. 5.11.1998. S. 53.

4. Hofmannsthal-Forscher

Oswalt von Nostitz

[4.01.] Jäger, Lorenz: Oswalt von Nostitz *4.4.1908 †12.8.1997. In: HJb 6/1998 [2.2.01.] S. 330 (Zuerst in: FAZ 16.8.1997).

Werner Volke

[4.02.] Dangel-Pelloquin, Elsbeth: Werner Volke *22.4.1927 †19.3.1998. In: HJb 6/1998 [2.2.01.] S. 327–329.

Corrigenda zu HJb 6/1998:

[2.1.3.01.] H' Bibliographie 1.1.1996 – 30.6.1997. In: HJb 5/1997.

Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft e. V.

Mitteilungen

Korrekturbogen zu »Die Wege und die Begegnungen« gesucht

Die Kritische Hofmannsthal-Ausgabe sucht für ihre Editionsarbeit nach den Korrekturbögen zu Hofmannsthals »Die Wege und die Begegnungen«. Die Bögen stammen aus dem Jahr 1913 und waren für einen Druck der »Bremer Presse« bestimmt. Sie wurden zuletzt im November 1989 vom Erasmushaus/Haus der Bücher AG Basel versteigert (Auktionskatalog 64, Nr. 720). Informationen über den Verbleib werden erbeten an:

Freies Deutsches Hochstift, Hofmannsthal-Abteilung
z. Hdn. Herrn Konrad Heumann
Großer Hirschgraben 23-25, D-60311 Frankfurt am Main
Tel. 069/13880-240, Fax. 069/13880-223, e-mail: Heumann@navigare.de.

Internet-Website der Hugo von Hofmannsthal-Forschung

Vor kurzem haben Mitarbeiter der Kritischen Hofmannsthal-Ausgabe eine eigene Hugo von Hofmannsthal-Internetseite eingerichtet (www.navigare.de/hofmannsthal/). Die Internetseite möchte ein Forum bieten, sich an der Diskussion über Hofmannsthal zu beteiligen.

Neue Mitglieder
(Stand September 1999)

- Berzsényi Daniel Tanarkepző Főiskola,
Österreich-Bibliothek, Szombathely/Ungarn
- Biblioteca Austria, Bucuresti/Rumänien
- Dr. Wolfgang Dittrich, Lehrte
- Dr. Helmut Ebhardt, Pforzheim
- Dott.ssa Emanuela Fanelli, Heusweiler
- József Attila Tudományegyetem, Österreich-Bibliothek,
Szeged/Ungarn
- Linguistische Universität, Österreich-Bibliothek,
Nischnij Nowgorod/Rußland
- Minsk State Linguistic University, Österreich-Bibliothek,
Minsk/Weißrußland
- Národní knihovna České republiky, Praha/Tschechien
- Christian Oesterheld, Bad Sooden-Allendorf
- Bruno Pieger, Tegernau
- Fanny Platelle, Paris/Frankreich
- Rakouská knihovna, Österreich-Bibliothek
Plzen/Tschechien
- Dr. Renate Scharffenberg, Marburg/Lahn
- Dr. Josef Schreier, Monschau
- Slezske Univerzity, Österreich-Bibliothek
Opava/Tschechien
- Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana/Slowenien
- Univerzity Palackého, Österreich-Bibliothek, Olomouc/Tschechien
- Dr. Thomas Wirtz, Brühl

Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

SW Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. von Rudolf Hirsch (†), Clemens Köttelwesch (†), Christoph Perels, Edward Reichel, Heinz Rölleke, Ernst Zinn (†), Frankfurt a. M.

- SW I Gedichte 1* Hg. von Eugene Weber. 1984.
SW II Gedichte 2 Aus dem Nachlaß. Hg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber. 1988.
SW III Dramen 1 Hg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott und Christoph Michel. 1982.
SW IV Dramen 2 Das gerettete Venedig. Hg. von Michael Müller. 1984.
SW V Dramen 3 Die Hochzeit der Sobeide/Der Abenteurer und die Sängerin. Hg. von Manfred Hoppe. 1992.
SW VI Dramen 4 Das Bergwerk zu Falun. Semiramis. Die beiden Götter. Hg. von Hans-Georg Dewitz. 1995.
SW VII Dramen 5 Alkestis/Elektra. Hg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. 1997.
SW VIII Dramen 6 Ödipus und die Sphinx/König Ödipus. Hg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp. 1983.
SW IX Dramen 7 Jedermann. Hg. von Heinz Rölleke. 1990.
SW X Dramen 8 Das Salzburger Große Welttheater/Pantomimen zum Großen Welttheater. Hg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz. 1977.
SW XI Dramen 9 Florindos Werk. Cristinas Heimreise. Hg. von Mathias Mayer. 1992.
SW XII Dramen 10 Der Schwierige. Hg. von Martin Stern. 1993.
SW XIII Dramen 11 Der Unbestechliche. Hg. von Roland Haltmeier. 1986.
SW XIV Dramen 12 Timon der Redner. Hg. von Jürgen Fackert. 1975.
SW XV Dramen 13 Das Leben ein Traum/Dame Kobold. Hg. von Christoph Michel und Michael Müller. 1989.

<i>SW XVI.1 Dramen 14.1</i>	Der Turm. Erste Fassung. Hg. von V. Bellmann. 1990.
<i>SW XVII Dramen 15</i>	Die Heirat wider Willen/Die Lästiger. Hg. von Gudrun Kotheimer. 1998
<i>SW XVIII Dramen 16</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 1. Hg. von Ellen Ritter. 1987.
<i>SW XIX Dramen 17</i>	Fragmente aus dem Nachlaß 2. Hg. von Ellen Ritter. 1994.
<i>SW XX Dramen 18</i>	Silvia im »Stern«. Hg. von Hans-Georg D. 1987.
<i>SW XXI Dramen 19</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 1. Hg. von M. Mayer. 1993.
<i>SW XXII Dramen 20</i>	Lustspiele aus dem Nachlaß 2. Hg. von M. Mayer. 1994.
<i>SW XXIII</i>	Der Rosenkavalier. Hg. von Dirk O. Hofmann und Willi Schuh. 1986.
<i>Operndichtungen I</i>	Ariadne auf Naxos/Die Ruinen von Athen. Hg. von Manfred Hoppe. 1985.
<i>SW XXIV</i>	Die Frau ohne Schatten/Danae oder die Vernunftheirat. Hg. von Hans-Albrecht Koch und Ingeborg Beyer-Ahlert. 1998.
<i>Operndichtungen 2</i>	Arabella/Lucidor/Der Fiaker als Graf. Hg. von Hans-Albrecht Koch. 1976.
<i>SW XXV</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>Operndichtungen 3.1</i>	Aus dem Nachlaß. Hg. von Ellen Ritter. 1975.
<i>SW XXVI</i>	Andreas/Der Herzog von Reichstadt/Philipp und Don Juan d'Austria. Hg. von M. Pape. 1982.
<i>Operndichtungen 4</i>	Hg. von Ellen Ritter. 1991.
<i>SW XXVIII Erzählungen 1</i>	
<i>SW XXIX Erzählungen 2</i>	
<i>SW XXX Roman</i>	
<i>SW XXXI Erfundene Gespräche und Briefe</i>	

GW Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in zehn Einzeltiteln. Hg. von Bernd Schoeller (Bd. 10: und Ingeborg Beyer-Ahlert) in Zusammenarbeit mit Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M. 1979f.

<i>GW GD I</i>	Gedichte. Dramen I: 1891–1898
<i>GW D II</i>	Dramen II: 1892–1905
<i>GW D III</i>	Dramen III: 1893–1927
<i>GW D IV</i>	Dramen IV: Lustspiele
<i>GW D V</i>	Dramen V: Operndichtungen

<i>GW D VI</i>	Dramen VI: Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen
<i>GWE</i>	Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen
<i>GW R A I</i>	Reden und Aufsätze I: 1891–1913
<i>GW R A II</i>	Reden und Aufsätze II: 1914–1924
<i>GW R A III</i>	Reden und Aufsätze III: 1925–1929. Buch der Freunde. Aufzeichnungen: 1889–1929

Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1945ff. (bei späterer abweichender Paginierung 1. Aufl. mit Erscheinungsjahr)

<i>PI (1950)</i>	Prosa I. 1. Aufl. 1950
<i>PI</i>	Prosa I. 1956
<i>P II (1951)</i>	Prosa II. 1. Aufl. 1951
<i>P II</i>	Prosa II. 1959
<i>P III</i>	Prosa III. 1952
<i>P IV</i>	Prosa IV. 1955
<i>A</i>	Aufzeichnungen. 1959
<i>E</i>	Erzählungen. Stockholm 1945. 2. Aufl. 1949. 3. Aufl. 1953
<i>GLD</i>	Gedichte und Lyrische Dramen. Stockholm 1946. 2. Aufl. 1952
<i>D I</i>	Dramen I. 1953
<i>D II</i>	Dramen II. 1954
<i>D III</i>	Dramen III. 1957
<i>D IV</i>	Dramen IV. 1958
<i>L I (1947)</i>	Lustspiele I. 1. Aufl. 1947
<i>L I</i>	Lustspiele. 1959
<i>L II (1948)</i>	Lustspiele II. 1. Aufl. 1948
<i>L II</i>	Lustspiele II. 1954
<i>L III</i>	Lustspiele III. 1956
<i>L IV</i>	Lustspiele IV. 1956
<i>B I</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901. Berlin 1935.
<i>B II</i>	Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909. Wien 1937.
<i>BW Andrian</i>	Hugo von Hofmannsthal – Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. von Walter H. Perl. Frankfurt 1968.

- BW Beer-Hofmann* Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. von Eugen Beer. Frankfurt 1972.
- BW Bodenhausen* Hugo von Hofmannsthal – Eberhard Bodenhausen: Briefe der Freundschaft mit Dora von Bodenhausen. Düsseldorf 1953.
- BW Borchardt* Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Hg. von Marie Luise Borchardt und Herbert Steiner. Frankfurt 1954.
- BW Borchardt (1994)* Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Borchardt: Briefwechsel. Text. Bearbeitet von Rudolf Borchardt. Schuster. München 1994.
- BW Burckhardt* Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1956.
- BW Burckhardt (1957)* Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt. Frankfurt 1957 (Erw. Ausgabe).
- BW Burckhardt (1991)* Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. von Carl J. Burckhardt und Claude Rychner. Erw. und überarb. Neuausgabe. Frankfurt 1991.
- BW Degenfeld* Hugo von Hofmannsthal – Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. von Marie Theresia Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Theodor Weber. Eingeleitet von Theodora von der Mühll. Frankfurt 1974.
- BW Degenfeld (1986)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freiin von Wendelstadt. Hg. von Marie Theresia Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Theodor Weber. Eingel. von Theodora von der Mühll. Erw. und verb. Auflage. Frankfurt 1986.
- BW Clemens Franckenstein* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Theodor Weber. Landfester. In: HJb 5/1997, S. 7–146.
- BW Clemens Franckenstein (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Clemens von Franckenstein. Hg. von Theodor Weber. Landfester. Freiburg 1998.
- BW George* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel zwischen George und Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Robert Boehringer. Berlin 1953.
- BW George (1953)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel zwischen George und Hugo von Hofmannsthal. 2. erg. Auflage. Hg. von Robert Boehringer. München, Düsseldorf 1953.

416 Siglen- und Abkürzungsverzeichnis

- BW Haas* Hugo von Hofmannsthal – Willy Haas: Ein Briefwechsel. Hg. von Rudolf Italiaander. Berlin 1968.
- BW Harden* Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden. Hg. von Hans-Georg Schede. In: HJb 6/1998 S. 7–115.
- BW Herzfeld* Hugo von Hofmannsthal: Briefe an Marie Herzfeld. Hg. von Horst Weber. Heidelberg 1967.
- BW Heymel I* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 1: 1900–1908. Hg. von Werner Volke. In: HJb 1, 1993, S. 19–98.
- BW Heymel II* Hugo von Hofmannsthal – Alfred Walter Heymel: Briefwechsel. Teil 2: 1909–1914. Hg. von Werner Volke. In: HJb 3, 1995, S. 19–167.
- BW Heymel (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Alfred Walter Heymel. Hg. von Werner Volke†. Freiburg 1998. (= BW Heymel I und II)
- BW Insel* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit dem Insel-Verlag 1901 bis 1929. Hg. von Gerhard Schuster. Frankfurt 1985.
- BW Karg Bebenburg* Hugo von Hofmannsthal – Edgar Karg von Bebenburg: Briefwechsel. Hg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt 1966.
- BW Kessler* Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. von Hilde Burger. Frankfurt 1968.
- BW Lichnowsky* Hugo von Hofmannsthal – Mechtilde Lichnowsky. Hg. von Hartmut Cellbrot und Ursula Renner. In: HJb 5, 1997, S. 147–198.
- BW Lieben* Hugo von Hofmannsthal – Robert und Annie von Lieben. Hg. von Mathias Mayer. In: HJb 4/1996, S. 31–66.
- BW Meier-Graefe* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg, 1998. In: HJb 4, 1996, S. 67–168.
- Meier-Graefe (1998)* Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe. Hg. von Ursula Renner. Freiburg 1998.
- BW Mell* Hugo von Hofmannsthal – Max Mell: Briefwechsel. Hg. von Margret Dietrich und Heinz Kindermann. Heidelberg 1982.

- BW Nostitz* Hugo von Hofmannsthal – Helene von Hofmannsthal. Briefwechsel. Hg. von Oswald von Wolkenstein. Frankfurt 1965.
- BW Oppenheimer I* Hugo von Hofmannsthal – Felix Oppenheimer, Myna Oppenheimer. Teil I: 1891–1905. Nicoletta Giacon. In: HJB 7/1999, S. 7–16.
- BW Pannwitz* Hugo von Hofmannsthal – Rudolf Pannwitz. Briefwechsel. 1907–1926. In: Verb. d. Dtschen. Literat. Arch. hg. von Erwin Schuster. Mit einem Essay von Erwin Schuster. Frankfurt 1994.
- BW Redlich* Hugo von Hofmannsthal – Josef Redlich. Briefwechsel. Hg. von Helga (Ebner-)Fischer. Frankfurt 1971.
- BW Rilke* Hugo von Hofmannsthal – Rainer Maria Rilke. Briefwechsel 1899–1925. Hg. von Rudolf Schickel und Ingeborg Schnack. Frankfurt 1978.
- BW Schmuylow-Claassen* Hugo von Hofmannsthal – Ria Schmuylow-Claassen und Hugo von Hofmannsthal. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Hg. von Claudia Abrecht. Marbach a. N. 1997.
- BW Schnitzler* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Arthur Schnitzler. Frankfurt 1964.
- BW Schnitzler (1983)* Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler. Briefwechsel. Hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt 1983.
- BW Strauss* Richard Strauss: Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. Hg. von Franz Strauss. Wien, Leipzig 1926.
- BW Strauss (1952)* Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel. Hg. von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. Zürich 1952.
- BW Strauss (1954)* Erw. Auflage. Zürich 1954.
- BW Strauss (1964)* Im Auftrag von Franz und Alice Strauss. Bearb. von Willi Schuh. 3., erw. Aufl. Zürich 1964.
- BW Strauss (1970)* Hg. von Willi Schuh. 4., erg. Aufl. Zürich 1970.
- BW Strauss (1978)* 5., erg. Aufl. Zürich, Freiburg i. Br. 1978.
- BW Thun-Salm* Hugo von Hofmannsthal – Christian Thun-Salm. Briefwechsel. Hg. von Renate Thun-Salm. Frankfurt a.M. 1999.

<i>BW Wildgans</i>	Der Briefwechsel Hofmannsthal – Wildgans. Erg. und verb. Neudruck. Hg. von Joseph A. von Bradish. Zürich, München, Paris 1935.
<i>BW Wildgans (1971)</i>	Hugo von Hofmannsthal – Anton Wildgans: Briefwechsel. Neuausg. Hg. und kommentiert von Norbert Altenhofer. Heidelberg 1971.
<i>BW Zifferer</i>	Hugo von Hofmannsthal – Paul Zifferer: Briefwechsel. Hg. von Hilde Burger. Wien (1983).
<i>TB Christiane</i>	Christiane von Hofmannsthal. Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter 1903–1929. Hg. von Maya Rauch und Gerhard Schuster, Frankfurt 1991.
<i>TB Christiane (²1991)</i>	2. überarb. Aufl. Frankfurt 1991.
<i>Hirsch</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthal. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Frankfurt 1995.
<i>Hirsch (1998)</i>	Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthal. Zusammengestellt von Mathias Mayer. Nachträge und Register. Frankfurt 1998.
<i>HB</i>	Hofmannsthal-Blätter
<i>HF</i>	Hofmannsthal-Forschungen
<i>Hjb</i>	Hofmannsthal-Jahrbuch
<i>Weber</i>	Weber, Horst: Hugo von Hofmannsthal-Bibliographie: Werke, Briefe, Gespräche, Übersetzungen, Vertonungen. Bearbeitet von Horst Weber. Berlin/New York 1972.

Alle gängigen Zeitschriften werden abgekürzt nach der Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft (»Eppelsheimer/Köttelwesch«).

Anschriften der Mitarbeiter

Dr. Daniel Fulda

Institut für Deutsche Sprache und Literatur
Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln

Dr. Nicoletta Giacom

Via Leoni 4, I -37121 Verona, Italien

Konrad Heumann, M.A.

Freies Deutsches Hochstift, Großer Hirschgraben 23–25
60311 D-Frankfurt a.M.

Prof. Dr. Mathias Mayer

Institut für Deutsche Philologie, Universität Regensburg
Postfach, D-93040 Regensburg

Dr. Peter Matussek

Kulturwissenschaftliches Seminar, Humboldt-Universität zu Berlin
Sophienstraße 22a, D-10178 Berlin

Prof. Dr. Gerhard Neumann

Institut für Deutsche Philologie, Universität München
Schellingstraße 3, D-80799 München

PD Dr. Ursula Renner

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

Dr. G. Bärbel Schmid

Frankenweg 8, D-79117 Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Günter Schmitzler

Deutsches Seminar II, Universität Freiburg
Werthmannplatz, D-79085 Freiburg i. Br.

Anschriften der Mitarbeiter 421

Jörg Schuster, M.A.

Ziegelhäuser Landstraße 37, D-69120 Heidelberg

Prof. Dr. Gotthart Wunberg

Deutsches Seminar, Universität Tübingen

Wilhelmstraße 50, D-72074 Tübingen

Gerald Wildgruber, M.A.

Reisingerstraße 6, D-80337 München

Anschriften der Mitarbei

Register

- Abrecht, Claudia 418
Alewyn, Richard 102, 208f., 211, 214
Alexis, Willibald 260
Alma Tadema, Lawrence 16, 18
Altenberg, Peter (eigentl. Richard
Engländer) 397, 400
Altenhofer, Norbert 419
Anderson, Susan C. 369f.
Andree, Richard 365, 384
Andrian zu Werburg, Leopold von
35, 56, 61, 63, 66, 74, 77, 89, 94f.,
98, 415
Ariosto, Ludovico 106, 124, 148,
156, 165, 169, 171
Aristoteles 222, 310
Arnim, Ludwig Achim von 398
Aslan, Raoul 32
Atkins, Stuart 372
Auspitz, Gertrud 14
Bach, Johann Sebastian 191
Bachtin, Michail Michajlowitsch 217
Bacon, Francis 38
Bahr, Hermann 49, 73, 91, 106,
204f., 393, 399, 404
Balzac, Honoré de 165
Banérd, Johan 369
Barmeyer, Eike 286
Barthes, Roland 316f.
Baschkirtseff, Marie 397, 406
Baßler, Moritz 293f., 361
Bataille, Georges 318
Baudelaire, Charles 122, 210, 246
Bauer, Walter 165
Baum, Marie 367
Bayerlein, Sonja 402
Beci, Veronika 406
Beer-Hofmann, Richard 16, 18, 49,
60, 66, 91f., 212, 265, 393, 404, 415f.
Beese, Henriette 213
Bellmann, Werner 414
Benzmann, Hans 359
Berg, Alban 151
Bergemann, Paul 374, 384
Berger, Alfred Freiherr von 48
Bernheimer, Charles 338
Bertaux, Félix 162
Bérulle, Pierre Cardinal de 330f.
Beust, Friedrich Ferdinand Graf von
11, 23
Beyer-Ahlert, Ingeborg 414
Biasi, Pierre Marc de 312
Bienenstein, Karl 359
Biese, Alfred 227
Billroth, Theodor 77
Bismarck, Otto Fürst von 204
Blanchot, Maurice 310, 324, 335
Blasberg, Cornelia 405
Blauensteiner, Leopold 34
Blessing, Karl Herbert 381
Bodemann, Michal Y. 231
Bodenhausen, Dora von 416
Bodenhausen, Eberhard von 67, 85,
90, 97f., 282, 416
Bodmer, Martin 107
Bochringer, Robert 416
Bohnenkamp, Klaus E. 196, 397,
399-402, 413
Bohrer, Karl Heinz 236
Bolterauer, Alice 406f.
Bonney, Yves 344
Borchardt, Cornelius 114
Borchardt, Marie Luise, geb. Voigt
105, 416
Borchardt, Rudolf 105, 107, 114,
117, 164, 213, 285, 416
Borgia, Cesare 300
Böschenstein, Bernhard 289
Bourget, Paul 51, 280

- Bradish, Joseph A. von 418f.
 Braegger, Carlpeter 243, 255, 406
 Brahm, Otto 67
 Braun, Felix 191–194, 212
 Braunwarth, Peter Michael 42, 113, 233
 Brecht, Bertolt 317
 Brecht, Christoph 293, 361
 Brecht, Walther 125–128, 393, 404
 Breiholz, Jochen 408
 Bremond, Henri 330
 Brenner, Joachim von 352
 Brentano, Clemens 172
 Breuer, Jan Maarten 402
 Breuer, Rudolf 157–159
 Breuer, Stefan 201
 Brod, Max 395, 400
 Browning, Robert 398
 Bruckmann-Cantacuzène, Elsa 9, 36f.
 Brueckel, Ina 403
 Bruno, Giordano 206, 220–230
 Bucher 57
 Büchner, Georg 132, 144, 169, 172, 194f., 197, 392f., 395, 397
 Bülow, Eduard von 287
 Bürckel 27
 Burckhardt, Carl 37
 Burckhardt, Carl Jakob 9, 239, 256, 393f., 400, 404, 416
 Burckhardt, Jacob 321, 372
 Buresch, Karl 73
 Bürger, Christa 237
 Burger, Hilde 417, 419
 Bürger, Peter 237
 Burkhard, Marianne 290, 302, 305
 Burke, Edmund 38, 41
 Byron, George Gordon Lord 118
 Camillo, Giulio 222
 Canaletto 118f.
 Canetti, Elias 404
 Carossa, Hans 148
 Casanova, Giacomo Girolamo 153, 194f.
 Celan, Paul 293
 Cellbrot, Hartmut 417
 Cento, Alberto 338
 Cervantes, Miguel de 165
 Chamberlain, Houston Stewart 20
 Chlumecky, Leopold von 20
 Clairmont, Christoph W. 40
 Clarac, Pierre 311
 Claude Lorrain 204
 Claudius, Matthias 209
 Colet, Louise 319
 Coligny, Gaspard de 300
 Colli, Giorgio 294, 321
 Collier, Peter 349
 Colloredo-Mansfeld, Ferdinand 31
 Conard, Louis 312
 Condren, Charles de 330–331
 Conrad, Joseph 122
 Constant, Benjamin 16, 18
 Cromwell, Oliver 300
 Cusanus, Nicolas 181
 Czermak, Jaroslav 18
 Dangel-Pelloquin, Elsbeth 40
 D'Annunzio, Gabriele 245, 293
 Darsow, Götz-Lothar 231
 Däubler, Theodor 193
 Debray-Genette, Raymonde 30
 Defert, Daniel 307
 Defoe, Daniel 122
 Degenfeld-Schonburg, Marie Theresie Gräfin von 398
 Degenfeld-Schonburg, Ottonie 27, 264, 283, 393, 397f., 404, 408
 Delius, Friedrich Christian 20
 Demblin [Familie] 76
 Demblin, Alexander 42
 Descartes, René 250
 Dethlefs, Friedrich 361
 Dewitz, Hans-Georg 413f.

424 Register

- Diaghilew, Sergej Pawlowitsch 406
 Diator, Scotus 39
 Diderot, Denis 317
 Dietrich, Margret 417
 Dilthey, Wilhelm 281
 Döblin, Alfred 345–388, 407
 Dostojewskij, Fjodor Michajlowitsch
 131, 153, 174, 398, 405
 Droysen, Johann Gustav 352f., 367,
 370–372
 Du Bos, Charles 393, 404
 Dumas, Alexandre 45
 Dumba, Nikolaus 28
 Dürer, Albrecht 191–193, 387
 Duse, Eleonora 45f.
 Düsing, Klaus 310
 Eckermann, Johann Peter 205
 Eichendorff, Joseph Freiherr von
 169, 257
 Eisenstein, Sergej Michajlowitsch
 317
 Emrich, Wilhelm 351
 Eugen von Savoyen, Prinz 32
 Euripides 211, 401
 Ewald, François 307
 Exner, Richard 233
 Fackert, Jürgen 413
 Faesi, Robert 177–190
 Federmair, Leopold 362
 Fellner, Ferdinand 54
 Fichte, Hubert 404
 Ficino, Marsilio 222
 Fick, Monika 250, 367, 373
 Fiechtner, Helmut A. 240
 Fiedler, Leonhard M. 233
 Fiorentino, Francesco 223
 Fischer, Otokar 248
 Flaubert, Gustave 51, 294, 307–344,
 379
 Flitner, Andreas 353
 Fokin, Michail Michajlowitsch 406
 Fontane, Theodor 260
 Förster, Ludwig von 11
 Foucault, Michel 307–309, 349
 Fournier, Dora 16
 Franckenstein, Clemens von 62, 91,
 98, 391–393, 416
 Franckenstein, Georg von 73, 91,
 283
 Franckenstein, Leopoldine von 91,
 98
 Frank, Manfred 353
 Franval, Eugénie de 307
 Franz Joseph I., Kaiser 23, 32, 38, 137
 Freud, Anna 271
 Freud, Sigmund 237, 249, 271
 Friedenthal, Richard 115
 Frisch, Efraim (Pseudonym E. H.
 Gast) 129
 Fröhlich, Hermann 400
 Fröhlich, Kathi 141
 Fuchs, Dörte 403
 Füger, Heinrich Friedrich 31f.
 Fulda, Daniel 345, 347, 349f., 374,
 377
 Fürstner, Adolph 393, 395, 406
 Fußgänger, Helga 418
 Gaines, Jeremy 387
 Ganghofer, Ludwig 393, 398, 400
 Ganz, Peter 372
 Gassmann, Michael 406
 Gaul, Gustav 11
 Gautier, Théophile 118
 Gellhaus, Axel 286
 Genette, Gérard 312
 George, Stefan 83, 98, 197, 201, 210,
 235, 251, 253, 289, 398, 407, 416
 Gerlach, Ulrich Henry 290
 Geyer-Ryan, Helga 349
 Geyger, Lili, geb. von Hopfen, späte-
 re Lili Schalk 98
 Giacomini, Nicoletta 7, 418
 Gide, André 122
 Giel, Klaus 353

- Gilbert, Mary 417
 Gillman, Abigail E. 402
 Gladt, Karl 279
 Glaser [Familie] 49
 Glaser, Ludwig von 49
 Glossy, Karl 20
 Gluck, Christoph Willibald Ritter von 191
 Goethe, Johann Wolfgang von 51, 61, 82, 102, 105, 110–112, 139, 150f., 155f., 160–163, 169, 173, 176, 180, 185, 191f., 200, 204f., 209f., 212–215, 219–230, 233, 235, 240, 246–249, 265–267, 281, 290, 372, 398
 Gogh, Vincent van 32
 Goldoni, Carlo 108, 111, 152
 Goltschnigg, Dietmar 392, 397, 406f.
 Gomperz, Heinrich 49
 Gomperz, Julius von 23, 26, 52
 Gomperz, Marie 279
 Gomperz, Philipp 11
 Görner, Rüdiger 399
 Gothot-Mersch, Claudine 327, 337
 Gotthelf, Jeremias 178, 192
 Götz, Susanne 402
 Graber, Heinz 347
 Graevenitz, Gerhart von 260
 Grafenauer, Niko 390
 Grazic, Marie Eugenie delle 345–388
 Greenblatt, Stephen 349, 387
 Gregor, Joseph 107
 Grillparzer, Franz 112, 139, 141, 151, 165, 192
 Grimm, Reinhold 289
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 192
 Grolman, Adolf von 161f.
 Großmann, Stefan 392
 Gründer, Karlfried 357
 Guardi, Francesco 119
 Gubler, Friedrich T. 159
 Günther, Horst 364
 Gurlitt, Else 9, 277
 Gurlitt, Ludwig 38
 Gussenbauer, Carl 77
 Gustav II. Adolf, König von Schweden 369
 Haas, Willy 393, 397, 417
 Haeckel, Ernst 356f.
 Halm, Friedrich (eigentl. Eleggerr von Münch-Bellinghau) 413
 Haltmeier, Roland 413
 Hamerling, Robert 362
 Händel, Georg Friedrich 19
 Hansen, Theophil 11, 26
 Hanslick, Eduard 14
 Häntzschel, Günter 290, 297
 Harden, Maximilian 391, 397, 417
 Hardtwig, Wolfgang 371
 Hardy, Thomas 262
 Hart, Heinrich 355
 Hauptmann, Gerhart 67, 197, 280, 395f.
 Haydn, Joseph 32
 Hebbel, Friedrich 16, 99, 169, 398
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 207, 221f., 228, 310f., 317, 357
 Heilborn, Ernst 167
 Heintz, Philipp Kasimir 374
 Hellen, Eduard von 398
 Helmer, Hermann 54
 Henel, Heinrich 289, 299, 300
 Heraklit 209
 Herder, Johann Gottfried 200
 Herz, Joachim 401
 Herzfeld, Marie 48, 85, 417
 Hesse, Hermann 182, 190
 Heumann, Konrad 42, 104,
 Heuschele, Otto 115

426 Register

- Heymel, Alfred Walter 37, 73, 105,
277, 391, 417
- Hiebler, Heinz 403, 407
- Hiery, Hermann Joseph 385
- Hildesheimer, Wolfgang 286
- Hillach, Ansgar 257
- Hillenaar, Henk 402
- Hillermann, Horst 357
- Hirémy-Hirschl, Adolf 18
- Hirsch, Rudolf 42, 57, 60, 283, 390-
392, 395-400, 403, 406, 413f., 418f.
- Hirschberg, Klaus 409
- Hirschl, Adolf 16
- Hoeniger, Robert 374
- Hoffmann, Dirk O. 414
- Hoffmann, E.T.A. 195, 281
- Hoffmann, Paul 246
- Hofmannsthal [Familie] 400
- Hofmannsthal, Anna Maria Josefa
von 71, 77, 83, 88, 233, 256-259,
264f., 269, 278, 285
- Hofmannsthal, Christiane von 9, 393,
404, 419
- Hofmannsthal, Franz von 9
- Hofmannsthal, Gertrud (Gerty) von
9, 67, 77, 92, 95, 233, 238f., 241,
254, 256f., 267f., 275f., 283f., 393,
400, 404, 406
- Hofmannsthal, Hugo Augustin von
(Vater) 71, 77, 88, 92, 233, 256-
259, 264f., 269, 275f., 278, 282,
284f.
- Hofmannsthal, Raimund von 9
- Hofmiller, Josef 148f.
- Holbein, Hans 191
- Hölderlin, Friedrich 117, 193, 204,
211, 398
- Holdheim, William Wolfgang 340
- Holdt, Hans 273, 275
- Hölz, Karl 401
- Holzer, Rudolf 159-164
- Homer 210, 245
- Hoppe, Else 367
- Hoppe, Manfred 204, 212, 287,
413f.
- Hoppe-Sailer, Richard 228
- Horaz 210
- Horvath, Ödön von 402
- Houwink, Roel 173-176
- Huber, Klaus 249
- Hübner, Götz Eberhard 413
- Huch, Ricarda 345-388
- Hügli, Anton 357
- Hugo, Victor 396
- Hülsen-Haeseler, Georg von 98
- Humboldt, Alexander von 238
- Humboldt, Wilhelm von 353
- Huysmans, Joris Karl 294
- Ibsen, Henrik 45, 48, 210, 280
- Ingensiep, Hans Werner 228
- Ingram, John H. 248
- Italiaander, Rudolf 417
- Iwasaki, Eijiro 373
- Ihwe, Jens 217
- Jacob, Heinrich Eduard 213
- Jaecckle, Erwin 418
- Jäger, Lorenz 409
- Jean Paul (eigentl. Johann Paul Fried-
rich Richter) 192, 365
- Jean-Aubry, Gérard 317
- Jens, Walter 214
- Joelson, Robert von 60, 89
- Jolles, André 333-335, 341
- Jordan, Stefan 349
- Joseph II., römisch-deutscher Kaiser
125
- Joyce, Douglas A. 103
- Joyce, James 343
- Julian, Fritz 374
- Kaemmerer, Frederik Hendrik 14, 18
- Kafka, Franz 175
- Kaiser, Gerhard R. 201, 230, 404
- Kaizl, Christine 16
- Kalmár-Kövesháza, Elsa 96

- Kalmár-Kövesháza, Lilli 96
 Kanckoronski, Karl Graf 31
 Kann, Robert A. 49
 Kanner, Heinrich 72
 Kant, Immanuel 192, 240, 250
 Kappel, Hans-Henning 367f., 376
 Karg von Bebenburg [Familie] 96
 Karg von Bebenburg, Edgar 53, 56,
 59, 63, 67f., 76, 78f., 82–84, 86, 89,
 92, 94, 96, 211, 237, 417
 Karg von Bebenburg, Eugenie 96
 Karg von Bebenburg, Hannibal 67,
 79, 95f.
 Karg von Bebenburg, Leonore 96
 Karg von Bebenburg, Maria Emil 96
 Kassner, Rudolf 196f., 399, 404
 Kayser, Wolfgang 349
 Keats, John 197
 Keck, Annette 377
 Keller, Gottfried 172, 306
 Keller, Otto 383
 Kennedy, Margarete 116
 Kennedy, Michael 399
 Kepler, Johannes 369f.
 Kerr, Alfred 211–213
 Kessler, Harry Graf 9, 73, 88, 98, 242,
 274, 280, 417
 Kesten, Hermann 162, 168–172
 Keyl, Julia von 16
 Kierkegaard, Sören 204, 206f., 228
 Kilian, Eugen 392, 394, 396
 Kimmerle, Heinz 310
 Kindermann, Heinz 417
 Kittler, Friedrich A. 217, 299
 Kleinschmidt, Erich 348, 380f.
 Kleist, Heinrich von 117, 139, 161,
 164, 192, 353, 365
 Klimt, Gustav 31
 Koch, Hans Albrecht 389, 414
 Koch, Stefan 408
 Köhler, Erich 260
 Kojevë, Alexandre 310, 318
 Kommerell, Max 129
 König, Franz 403
 Königsdorf, Jörg 409
 Konrad, Claudia 103
 Köppe, Walter 404
 Kording, Inka 377
 Korrodi, Eduard 142–144
 Koschorke, Albrecht 241
 Kotheimer, Gudrun 414
 Kötzelwesch, Clemens 413
 Kovič, Kajetan 390
 Krabiël, Klaus-Dieter 389
 Kraus, Karl 399f.
 Krenek, Ernst 151–155, 157
 Kristeva, Julia 217
 Kubin, Alfred 175
 Kuh, Anton 211
 Kuhn, Ortwin 229
 Kullmann, Thomas 262
 Kurdi, Imre 404
 Lachmann, Renate 217
 Ladenburg [Familie] 14
 Lammach, Heinrich 73
 Lämmert, Eberhard 261
 Lammert, Gottfried 373f.
 Landfester, Ulrike 391, 417
 Lang, Erwin 241
 Lazarescu, Mariana 403
 Le Guern, Michel 325
 Le Rider, Jacques 362
 Lenau, Nikolaus 204, 210
 Lendner, Hans-Harro 413
 Lenkheym, Rudi Mittag von
 Lensing, Elise 99
 Lepenies, Wolfgang 220
 Lessing, Gotthold Ephraim
 192, 209
 Lhote, Marie-Josèphe 407
 Lichnowsky, Mechtilde Fürst
 Gräfin von und zu Arco-Zersdorf
 417
 Lichtenberg, Georg Christof

- Lieb, Manfred 402
 Lieben, Annie von 417
 Lieben, Robert von 417
 Liechtenstein, Johann Fürst zu 31
 Linné, Carl von 324
 Lloyd George, David 40
 Löffler, Sigrid 409
 Lohse, Nikolaus 286
 Lorenz, Dagmar 405
 Loris (Pseud. für Hugo von Hofmannsthal) 45, 233
 Löwenthal, Joseph 53–55
 Lukács, Georg 239, 356, 358
 Luther, Martin 191, 263, 300, 329
 Mach, Ernst 397, 399
 Maeterlinck, Maurice 73, 209
 Mähl, Hans-Joachim 353
 Maierhofer, Waltraud 367
 Maillol, Aristide 274
 Majewski, Henry F. 312
 Makart, Hans 16–18, 362
 Mallarmé, Stéphane 317, 344
 Maltzan, Charlotte von 404
 Mann, Golo 371
 Mann, Heinrich 172
 Mann, Thomas 107, 142, 197
 Manzoni, Alessandro 165
 Marées, Hans von 177
 Maria Theresia, Kaiserin 32, 106, 109, 113, 125f., 147, 155f., 161, 165
 Marquard, Odo 260
 Martini, Fritz 102, 359
 Martino, Alberto 290
 Masur, Gerhard 115–124
 Mattenklott, Gert 238
 Matussek, Peter 199
 Maupassant, Guy de 51, 321
 Maurer-Zenk, Claudia 159
 Mauriac, François 407
 Mauser, Wolfram 403
 Max, Gabriel 16, 18
 Mayer, Dieter 380f.
 Mayer, Mathias 101, 202, 214, 390, 397, 400, 407, 413f., 417, 419
 Maynial, Edouard 379
 Mazzini, Guiseppe 126
 Medici-Mall, Katharina 255
 Meier-Graefe, Julius 32f., 73, 392, 417
 Meißner, Carl 398
 Mell, Max 9, 37, 107, 129, 277, 394, 396, 404, 417
 Mendelssohn, Peter de 390
 Mertz-Rychner, Claudia 416
 Metternich, Klemens Wenzel Fürst von 125
 Metzeler, Werner 229
 Meumann, Markus 374
 Meyer, Conrad Ferdinand 289–306
 Meyer, Herbert 296
 Meyer-Krentler, Eckhardt 263
 Michel, Christoph 413
 Michelangelo 268, 305
 Miklas, Wilhelm 32
 Miklin, Richard 113
 Miller, Norbert 365
 Miller-Degenfeld, Marie Therese 416
 Moering, Renate 392, 396, 418
 Moll, Carl 32
 Moltke, Kuno Graf 391
 Mommsen, Katharina 209
 Mondor, Henri 317
 Monnier, Philippe 103, 108
 Montaigne, Michel de 38, 41, 210
 Montinari, Mazzino 294, 321
 Mörike, Eduard 188
 Moritz, Karl Philipp 102
 Morren, Theophil (Pseud. für Hugo von Hofmannsthal) 9, 42
 Morrien, Rita 403
 Mösch, Stephan 408
 Mouchard, Claude 336, 338

- Mozart, Wolfgang Amadeus 112, 197
- Mueller, Gustav 176
- Müller, Harro 383
- Müller, Michael 413
- Müller, Ulrich 401
- Muschg, Walter 378
- Musil, Robert 103, 167, 263
- Musset, Alfred de 118
- Mutzenbecher, Kurt von 98
- Nadler, Josef 107, 200, 231, 238
- Napoleon I. 125
- Neefs, Jacques 336, 338
- Nef, Ernst 260
- Nehring, Wolfgang 413
- Netscher, Caspar 18
- Neumann, Gerhard 396, 399, 407
- Nibbrig, Christiaan L. Hart 304
- Nickl, Therese 418
- Nicole, Pierre 325f.
- Niefanger, Dirk 246f., 293, 300, 361, 374
- Nietzsche, Friedrich 118, 192, 204f., 210, 230, 293f., 320–326, 329, 332, 346, 349
- Nijinskij, Waclaw 406
- Noack, Ulrich 402
- Nodia, Nino 405
- Noot, Hugo von 31
- Norquet, Matthias 408f.
- Nostitz, Helene von 394, 404, 417
- Nostitz, Oswald von 409, 418
- Nostradamus (eigentl. Michel de No-tredame) 215
- Novalis 102f., 132, 139, 144, 148, 156, 160, 162, 164, 167, 172, 181, 184–187, 193, 353, 365, 398
- Noyes, John K. 404
- Oppenheimer [Familie] 49
- Oppenheimer, Felix von 7–99, 266, 418
- Oppenheimer, Franziskus von 89
- Oppenheimer, Gabriele (Y geb. Todesco 7–99, 254, 280f., 418
- Oppenheimer, Hermann 34, 79f., 93
- Oppenheimer, Ludwig von 26, 28, 30, 38, 52–54, 74
- Oppenheimer, Ludwig Fe 79
- Oppenheimer, Marie-Gab 81, 93
- Oppenheimer, Mariette von
- Oppenheimer, Mysa, geb. Alexandrine Henriette de fin Demblin 7–99, 418
- Oppenheimer-Polka, Elisa
- Ortner, Norbert 94
- Ossing, Franz J. 261
- Ott, Ulrich 399
- Otway, Thomas 95
- Pakendorf, Gunther 404
- Palladio, Andrea 255
- Pannwitz, Rudolf 37, 252, 282f., 287, 418
- Pape, Manfred 414
- Paracelsus 181, 280
- Pascal, Blaise 325
- Passavant, Hermann von
- Pässler, Edgar 377
- Pater, Jean Baptiste 18
- Pater, Walter 203
- Paulus 248
- Perels, Christoph 413
- Perl, Walter H. 214, 415
- Persché, Gerhard 408
- Pestlik, Susanne 113
- Pestalozzi, Karl 206, 214,
- Pfeiffer, Joachim 408
- Pfeiffer-Belli, Wolfgang 1
- Pfister, Kurt 147
- Pikulik, Lothar 401
- Pindar 61, 273

430 Register

- Pirker, Max 103, 107–109
Pitha, Alix 16
Platen, August von 118, 210
Platon 61, 210, 227, 230, 286, 310
Plättner, Petra 286
Platz, Norbert 401
Plotin 181, 227, 229
Poe, Edgar Allan 248
Poincaré, Raymond 116
Pott, Klaus-Gerhard 413
Pound, Ezra 343
Prévost d'Exiles, Antoine-François, Abbé 51
Prochaska, Anja 377
Proust, Marcel 311, 343
Quenau, Raymond 318
Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de 165
Raabe, Wilhelm 263, 368
Racine, Jean 120
Radcliffe, Ann 262
Raffael 197
Rahl, Carl 11
Raimund, Ferdinand 110
Ranauld, Antoine 326
Ranke, Leopold von 367f.
Ratz, Alfred E. 373
Rauch, Maya 129, 162, 419
Ravenna, Petrus von 224
Redlich, Josef 20, 73, 418
Reichardt, Ulfried 387
Reichel, Edward 413
Reinhard, Marie 67
Reinhardt, Max 129
Rembrandt 31
Renner, Ursula 211, 238, 392, 396, 398, 417
Rieckmann, Jens 251, 398
Riedel, Wolfgang 403
Rilke, Rainer Maria 174, 196f., 215, 289, 392, 394, 404, 418
Ritter, Carl 238
Ritter, Ellen 42, 233, 389, 397f., 414
Ritter, Joachim 357
Rizza, Steve 399
Robespierre, Maximilien de 391, 400
Rochowanski, Leopold Wolfgang 241
Roddier, Henri 323
Rodenwaldt, Erhart 274f.
Rodin, Auguste 73
Roebing, Irmgard 403
Rohde, Gerhard 409
Rolland, Romain 271
Rölleke, Heinz 396, 413
Roller, Alfred 392, 394–396
Ronacher, Anton 54
Roth, Joseph 162
Rousseau, Jean-Jacques 323, 328, 332, 344
Rubinstein, Anton 16
Rüdiger, Horst 340
Rudolph, Hermann 201
Rutsch, Bettina 250, 406
Rychner, Max 394, 399
Saar, Ferdinand von 11
Sacy, Lemaitre de 314
Saenger, Werner 220, 224
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 311
Salten, Felix 90, 136–141, 394f.
Samsonow, Elisabeth von 224
Samuel, Richard 353
Sand, George 311, 318, 321, 325f.
Sandberg, Hans-Joachim
Sandberg-Braun, Beatrice 289
Sander, Margarete 403
Sandhop, Jürgen 253
Sardou, Victorien 45
Schaefer, Grete 214
Schaefer, Hans Heinrich 394, 404
Schalk, Franz 98, 392, 394
Schede, Hans-Georg 391, 396, 417
Scheel, Willy 352

- Scheffler, Karl 41
 Schefold, Karl 253
 Schiller, Friedrich 103, 111, 161,
 169, 193, 244f., 296, 300, 372
 Schlegel, August Wilhelm von 381
 Schlegel, Friedrich von 101
 Schleiermacher, Friedrich Daniel
 Ernst 286, 353
 Schlesinger, Emil 67
 Schlesinger, Franziska 77, 232
 Schlesinger, Hans 60, 73, 82, 94
 Schlosser, Johann Friedrich Heinrich
 220
 Schmerling, Anton von 11
 Schmid, G.Bärbel 238, 389, 396f.
 Schmid, Martin Erich 214
 Schmitz, Hermann 203, 233, 250,
 265, 269
 Schmuylow-Claasen, Ria 83, 418
 Schnack, Ingeborg 418
 Schnaut, Gabriele 408
 Schnitzler, Arthur 16, 45, 47, 66f.,
 83, 90, 92, 113f., 182, 210, 233f.,
 236, 280, 287, 394, 399f., 404, 418
 Schnitzler, Günter 396, 406
 Schnitzler, Heinrich 113, 418
 Schoeller, Bernd 414
 Schoeller, Paul von 31
 Scholz, Dieter David 408
 Schönau, Walter 402
 Schoor, Naomi 312
 Schopenhauer, Arthur 211, 322,
 346, 380
 Schröder, Clara 37, 277
 Schröder, Jan 402
 Schröder, Rudolf Alexander 9, 37,
 73, 107, 114, 277, 281, 284
 Schröder, Walter Johannes 381
 Schubert, Franz 132, 141, 160, 164,
 172, 195
 Schuh, Willi 414, 418
 Schultz, Hans Jürgen 371
 Schuster, Gerhard 416–419
 Schuster, Jörg 289
 Schütz, Heinrich 369–371
 Schwind, Moritz von 18
 Sedlacek, Franz 33f.
 Seibt, Gustav 408
 Seligmann, Adalbert Franz
 Sellier, Philippe 314
 Shakespeare, William 37, 2
 222, 260, 280, 387
 Sichtermann, Hellmut 275
 Sidney, Philip Sir 387
 Singer, Isidor 72
 Smekal, Richard 103, 110–
 Sobotka, Mizi 16
 Sochaczewer, Hans 149–15
 Soentgen, Jens 250
 Sorge, Reinhard J. 402
 Spaun, Hermann Freiherr v
 Speiser, Felix 384f.
 Spenser, Edmund 387
 Staiger, Emil 289
 Stauffacher, Werner 303
 Steel, Richard 271
 Steig, Reinhold 398
 Steiner, Herbert 107, 129,
 Steiner, Uwe C. 215
 Stendhal 165, 174
 Stern, Martin 195, 413
 Sterne, Laurence 122
 Stiegler, Bernd 397, 399
 Stierle, Karlheinz 382
 Stifter, Adalbert 102, 114,
 160f., 169, 172, 178, 192
 Strauss, Alice 418
 Strauss, Franz 418
 Strauss, Richard 103, 109,
 392, 394f., 399, 402, 406, 4
 Streit, Robert 33
 Swift, Jonathan 122
 Sybel, Heinrich von 364
 Szász, Ferenc 404

432 Register

- Széll, Zsuzsa 404
 Szondi, Peter 213f.
 Taine, Hippolyte Adolphe 359, 364
 Tarot, Rolf 278
 Themistokles 207
 Thuille, Ludwig 98
 Thun-Salm, Christiane Gräfin 256, 418
 Thurn und Taxis-Hohenlohe, Fürstin Marie von, geb. von Olfers 20, 392
 Thurn, Freiherr Payer von 81
 Thurnwald, Richard 384
 Tiepolo, Giovanni Battista 118
 Titzmann, Michael 290
 Tizian 115, 118, 193, 213, 234
 Todesco [Familie] 14
 Todesco, Eduard Baron 11, 26
 Todesco, Fanny Baronesse 58
 Todesco, Moriz Baron 11
 Todesco, Sophie, geb. Gomperz 11, 13f., 16, 26, 58
 Tolstoj, Lew Nikolajewitsch Graf 51
 Treitschke, Heinrich von 116
 Trenkle, Hermann 262
 Trentini, Albert von 11
 Troeltsch, Ernst 351
 Trunz, Erich 223, 372
 Tschuggnall, Peter 403
 Turner, David 404
 Ueding, Gert 300
 Ullmaier, Johannes 408
 Valéry, Paul 399, 408
 Velde, Henry van de 97, 400
 Vinci, Leonardo da 203
 Vischer, Friedrich Theodor 354–356, 358
 Vischer, Peter 191
 Vischer, Robert 354
 Vockenhuber, Ferdinand 365
 Vogel, Juliane 397
 Vogt, Adolf Max 255
 Volhard, Ewald 352, 374
 Volke, Werner 42, 129, 242, 275, 280, 391, 395, 397, 409, 417
 Volz, Hans 329
 Von der Mühl-Burckhardt, Theodora 392, 400, 416
 Voss, Richard 105
 Vossler, Karl 107
 Waetzold, Wilhelm 266
 Wägenbaur, Thomas 223
 Wagner, Richard 118, 293f., 320f., 325
 Wallenstein, Albrecht Eusebius Wenzel von, Herzog von Friedland und Mecklenburg, Fürst von Sagan 369
 Walser, Karl 396
 Walzel, Oskar 74
 Wassermann, Jakob 130–135, 137f., 143f., 146–148, 150, 152, 154f., 157, 159–161, 168, 170, 172–175, 177, 188, 193, 195, 240, 247
 Wätjen, Hermann Nikolaus von 85
 Wätjen, Klara Antonie, geb. Bautier 85f.
 Weber, Eugene 413, 416
 Weber, Horst 417, 419
 Weber, Klaus 400
 Weber, Max 371
 Webern, Anton von 151
 Wehry, Werner 261
 Weimar, Bernhard 369
 Weinrich, Harald 315
 Weiß, Johann Baptist 365
 Wellesz, Egon 401
 Weltmann, Lutz 103, 164–167
 Welzig, Werner 114
 Wendelstadt, Julie von 398, 416
 Werba, Robert 397
 Werner, Bruno E. 103, 144–147
 Wertheimstein [Familie] 14
 Wertheimstein, Carl von 12
 Wertheimstein, Josephine von 11, 20, 49f.

- Wertheimstein, Leopold von 11
 Westermann, Harm Peter 402
 Whistler, James McNeill 118
 Whitman, Walt 398
 Wiegand, Willy 37, 277
 Wiesenthal, Grete 241
 Wieser, Max 102
 Wiethölter, Waltraud 246
 Wilczek, Karl Graf 31
 Wilder, Thornton Niven 228
 Wildgans, Anton 418
 Wildgruber, Gerald 307
 Winkler, Eugen Gottlob 172f., 177
 Winter, Josephine 14, 16
 Wirtz, Thomas 401
 Witte, Bernd 249
 Wittkowski, Victor 196f.
 Wöhrle, Georg 401
 Wolde, Ludwig 37, 277
 Wolfram von Eschenbach 179
 Wolfskehl, Karl 129, 396
 Worms, Alice de 58
 Worms, Henri de 58
 Worms, Stefan 96
 Wunberg, Gotthart 212f.
 396
 Wysling, Hans 306
 Yates, Frances A. 222f.
 Zäch, Alfred 291
 Zalan, Péter 404
 Zeller, Hans 290f.
 Zerebin, Alexej J. 408
 Ziegler, Ernst 372
 Zifferer, Paul 394f., 404,
 Zimmer, Heinrich 57, 102
 162
 Zinn, Ernst 196, 413
 Zola, Emile 165
 Zöllner, Wolfgang 402
 Zürcher, Richard 243
 Zweig, Arnold 407
 Zweig, Stefan 115, 196
 Zwetkow, Jurij 401f., 405