

Endlose Trennung und Vereinigung
Spuren Ariosts in Hofmannsthals »Andreas«

Man gelangt zu interessanten Ergebnissen, wenn man folgende Verse von Ludovico Ariosto genauer untersucht, die gleich zu Beginn des Werkes, fast als Auftakt des Romans, zitiert werden: »Oh quante sono incantatrici, oh quanti / incantator tra noi che non si sanno.« Diese Verse stammen aus dem VIII. Gesang des Ritterepos »Orlando furioso«, der besonders wichtig ist, da gerade hier der Held zum ersten Male vorgestellt wird. Eine weitere symbolische Bedeutung ist in diesem Gesang ebenfalls zu erkennen, denn gerade hier läßt der zitierte Zauber die Liebenden »la lor prima forma«, d. h. ihr ursprüngliches, wahres Antlitz zurückgewinnen. Berücksichtigt man auch die Tatsache, daß der Held bei seinem ersten Auftreten schon im Aufbruch begriffen ist, so kann behauptet werden, daß bereits an dieser Stelle das Thema der Bildungsreise eingeführt wird, die sich allmählich in Selbstsuche verwandeln wird. Parallelen zum »Andreas« beginnen somit schon ansatzweise sichtbar zu werden. Gerade bei seinem ersten Auftritt hat der Aufbruch des Helden Orlando nichts Zufälliges an sich, sondern weist schon auf die immanente Struktur des Werkes hin, wo jede einzelne Gestalt im Begriff ist, sich fortzubewegen, um vor jemandem zu fliehen oder um jemandem zu begegnen. Eine unaufhörliche Bewegung der Trennung und Vereinigung durchzieht das ganze Werk.

Jede Episode wird durch eine weitere aufgehoben; auf diese Weise erhält man den Eindruck einer unaufhaltsamen Mobilität, und während sich die ganze Darstellung ins Endlose ausweitet, weisen die einzelnen Geschehnisse einen fragmentarischen Charakter auf.¹

Ariosto selbst hat sein Werk nie als abgeschlossen betrachtet und daran immer wieder, bis zu seinem Tode – im Jahre 1533 – gearbeitet. Vielfalt, Mannigfaltigkeit, Dynamik und Zauber der Ereignisse können

¹ Dieser Aspekt ist besonders von Lanfranco Caretti hervorgehoben worden: »Questa è la ragione per cui il »Furioso« ci appare come un libro senza vera conclusione, come un libro perenne.« L.C. Ariosto e Tasso, Torino, 1961, p. 39. Aus diesem Grund scheint der »Furioso« als ein Buch ohne einen gerechten Schluß, als ein offener Text.

nur zeitweilig aufgehoben, in der Schwebelage gehalten, aber doch nie endgültig zu ihrem Ende geführt und abgeschlossen werden. Der neue Renaissancemensch entdeckt die Allmacht; die Totalität duldet keine Begrenzung, und die einzige Aussageform des Unendlichen ist das Fragmentarische an sich. Gerade wegen dieser Verknüpfung ist das Renaissancethema bei Hofmannsthal so beliebt.²

Aber kehren wir zu Orlando zurück: wir sehen ihn im VIII. Gesang seinen König Karl den Großen verlassen, um sich auf die Suche nach Angelica, dieser anderen »wunderbaren Freundin«, zu begeben. Angelica ist eine zwiespältige Gestalt; obwohl sie dem Namen nach, im Einklang mit dem literarischen Ideal des »dolce stil nuovo«, noch engelhaft wirkt, muß sie eine Reihe heikler Situationen bestehen, die auch groteske und triviale Züge in sich bergen. Somit kommt dem Helden oder vielmehr dem Autor, der sich mit dieser Gestalt identifiziert, die Aufgabe zu, zwei literarische Traditionen zu vereinen, die laut Vorschrift der Rhetorik streng voneinander getrennt zu halten sind: der »genus humile« und der »genus sublime«. Die »wunderbare« Angelica kann also nur durch die Vereinigung getrennter Eigenschaften erobert werden, und gerade diese Vereinigung ermöglicht es dem Helden Orlando, mit sich selbst in Einklang zu kommen. Schon im Titel »Orlando furioso« kommt dem Eigenschaftswort die Bedeutung des lateinischen »furens« zu, nämlich geistig gestört, verrückt. Symbolisch wird diese Verrücktheit durch eine reale Spaltung dargestellt. Orlandos Verstand hat sich von ihm getrennt und hält sich auf dem Mond versteckt; anschließend wird ein weiterer Aufbruch, der seines Freundes Astolfo, beschrieben. Dank seiner »lunatischen« Reise, d.h. mondhaft und zugleich launenhaft, kann der Held wieder zu Verstand kommen. Gerade das Problem der Persönlichkeitspaltung liegt auch dem Hofmannsthalschen Roman zugrunde. Unter den vielen Anregungen zu diesem Werk hatte ja gerade die psychiatrische Schizophrenie-Studie des Amerikaners Morton Prince eine nicht unwesentliche Bedeutung.

Orlandos Verstörtheit rührt nicht nur von der Liebesqual, sondern auch von der historischen Situation her, die in den Eingangsstrophen des Ritterepos ganz klar angegeben ist. Wir befinden uns »al tempo che

² Das erste lyrische Drama Hofmannsthal's »Gestern« spielt in der Renaissance, und die Hauptgestalt, die den Namen Andrea trägt, sagt von sich selbst: »Ich kann nicht wählen, denn ich kann nicht meiden.« Jeder gefaßte Entschluß würde ihr Gefühl der Allmacht verletzen.

passaro i Mori d' Africa il mar / e in Francia nocquer tanto ...«, d.h. in jener Zeit, als die ›Ungläubigen‹ das christliche Abendland von Gibraltar angriffen und das Heilige Römische Reich Karls des Großen gefährdeten. Aber jenseits der historischen Zäsur bietet sich, wie Ariosto in seinem Epos zeigen will, dem Abendland auch die Gelegenheit zur Kontaktaufnahme mit einer bisher fernen Kultur. So hat dieser historische Moment dieselbe Bedeutung, welche im »Andreas«-Roman der Malteser der Stadt Venedig zuschreibt: »Für ihn Venedig Fusion der Antike und des Orients«. Übrigens steht die Gestalt des Maltesers in einem direkten Zusammenhang mit dem historischen Rahmen des »Orlando furioso«, denn der Ritterorden, dem er angehört, entstand zur Zeit der Kreuzzüge, als das Abendland die heilige Stadt Jerusalem eroberte und verteidigte. Eine besondere Eigenschaft, die für den Ritter Sacramozo nicht belanglos ist, kennzeichnet diesen Orden: seine Mitglieder gruppieren sich nach den nationalen Sprachen, die sich gerade in der Epoche des ausgehenden Mittelalters und der frühen Renaissance bildeten. Also kann man im übertragenen Sinne behaupten, daß dieser Orden ein eminent literarischer ist, und auch die Beziehung zwischen dem Malteser und Andreas ist entsprechend eine literarische. Als solche wird sie ganz klar in den Fragmenten hervorgehoben, dort, wo nicht zufällig behauptet wird: »Sacramozo lehrt ihn an Ariost die Funktion der Poesie erkennen«. Und an einer weiteren Stelle: »Gelegentlich Ariost: das Unmögliche ist das eigentliche Gebiet der Poesie«, das Unmögliche oder, wie die zitierten Verse besagen, der Zauber, das Wunderbare als Inbegriff literarischen Schaffens.³

Auch die Begegnung zwischen dem Malteserritter und Andreas besitzt einen explizit literarischen Gehalt. Der Ritter wird dargestellt, wie er in einem Café Briefe schreibt: »Ein starker Luftzug warf eines der Blätter zu Andreas hinüber«. Daraus ergibt sich, daß die Aufgabe des Schreibens, die literarische Berufung vom Malteser auf Andreas übergeht. Dieser Übergang ist auch an einer anderen Stelle belegt, als

³ Ariosto hat in der deutschen Kultur eine interessante Rezeption gehabt. Er wird in Hegels »Vorlesungen über Ästhetik« zitiert, auch öfters in Goethes »Tasso« genannt. Gerade zu diesem Drama schrieb Hofmannsthal die »Unterhaltung über den ›Tasso‹ von Goethe«. Nennenswert ist auch die Erwähnung von Ariosto am Anfang der Studie von Sigmund Freud »Der Dichter und das Phantasieren«. Über dieses Thema hatte Freud schon 1907 einen Vortrag in der Buchhandlung von Hugo Heller gehalten, welcher damals mit Hofmannsthal in Verbindung stand.

Andreas dem Ritter den auf den Boden gefallenen Brief zurückgibt und folgende Antwort bekommt: »Er muß Ihnen selbst gehören, jedenfalls möchte ich Sie bitten, darüber zu verfügen!«

Somit fällt es ausdrücklich Andreas zu, sich literarisch zu betätigen und jenen oft entworfenen Brief nach Hause, mit der dazugehörigen Verarbeitung der Kindheitserlebnisse, endlich auch zu schreiben. Das Endziel der Bildungsreise wäre danach die Begegnung mit einer »wunderbaren Freundin«, nämlich mit der Literatur selbst, das heißt die Aufgabe, einer schöpferischen Tätigkeit nachzugehen. Der Romanentwurf ist also ein literarisches Zeugnis, das nicht von der Tradition abweicht, sondern weit ausholt und bis auf Ariosto zurückgreift. Mit dem Renaissanceautor teilt Hofmannsthal hauptsächlich jene Momente der Trennung und Vereinigung, die sich nicht nur auf die Gestalten beziehen, sondern auch literarische Bedeutung haben, da getrennte Kategorien, das Triviale und das Sublime, zusammengebracht werden. Diese Alternanz kennzeichnet jede einzelne Episode im Roman. Als Andreas dem Malteserritter begegnet, sieht er neben ihm die erbämliche Szene des reichen Griechen, der von seinem Neffen flehentlich um Geld gebeten wird: »In beiden schien die Menschennatur entwürdigt«. Im Gegensatz dazu hat dann die Begegnung mit Sacramozo – schon dieser Name deutet auf Sublimierung hin – einen höheren Wert der Erkenntnis: »[Andreas] fühlte sich mit Wohlwollen empfangen, in eine jede Fiber seines Wesens erhöhende Atmosphäre...« und schließlich: »Von mir selbst kann ich über ihn erfahren.« Der trivialen Geldsuche wird somit die erhabene Selbstsuche gegenübergestellt. Diese Art von Gegenüberstellung zieht sich durch den ganzen Roman. Zustina – ihr Name leitet sich von »giusto« (aufrichtig, gerecht) her – ist der erste Preis einer Lotterie, und sie wird den Mann heiraten, der das glückliche Los besitzt. Diese Lotterie hat also die Bedeutung einer perversen Heirat, aber gerade um diese Trivialität aufzuheben, bereitet Zustina die Ziehung mit liturgischer Frömmigkeit vor. Der Termin wird genau eine Woche nach Mariä Geburt festgelegt, und der Altar wird genauso gestaltet wie beim Fronleichnamfest. Auch ihre Schwester Nina zeigt einen ähnlichen Zug der Sublimierung; obwohl sie Kurtisane ist, nimmt sie nicht jeden Freier auf. Der Graf Grassalcowicz wird z.B. empört zurückgewiesen, da sein Name wie eine Gotteslästerung klingt. Auch Romana ist zwiespältig, da ihre Naivität perverse Züge aufweist. Auf dem Friedhof

geht sie über die Gräber und fühlt sich dabei genauso wohl, wie wenn sie zu Tische zwischen Vater und Mutter sitzt. Schon daran zeigt sich, daß sie zur Trennung unfähig und nicht imstande ist, Trauer zu verarbeiten. Ein Mangel an Trennung und Unterscheidung kennzeichnet auch die Geschichte ihrer Familie; der Onkel heiratete immer Frauen »aus der Blutsfreundschaft«, so sind auch die Eltern »zusammengebrachte Kinder« und »von gleichem Blut und von Kindheit an miteinander aufgewachsen«. Schließlich wird dann der Vater so beschrieben: »...der große Mann stand neben dem großen Kind wie ein Bräutigam.« Diese Bemerkungen erlauben uns, die zitierte »Blutsfreundschaft« als einen gelinden Ausdruck für »Blutschande« zu deuten. Daß Romana eben unter dieser krankhaften Bindung an die Familie leidet, zeigt sich deutlich in Andreas' Traum, wo das Mädchen gerade in der Trennung von den Verwandten die Voraussetzung einer möglichen Vereinigung mit Andreas sieht: »Der Vater will mich einsperren, die Mutter hält mich, die toten Brüder und Schwestern wollen sich auch anhängen, aber ich mache mich los, ich lasse sie alle und komme zu dir.«

Die Spaltung kulminiert schließlich in der letzten weiblichen Figur, die auftritt: Maria/Mariquita; der Riß in ihrer Persönlichkeit ist so tief, daß sie sogar zwei Namen trägt. Bei der ersten Begegnung in der Kirche zeigt diese »wunderbare Freundin« ihre beiden Gesichter, in der folgenden Begegnung erscheint aber ein einziges Gesicht, und zwar in der Lücke eines »lebendigen Daches«, d. h. einer Weinlaube, und gerade diese Laube aus Reben und Weinstock deutet auf eine Doppelsymbolik hin, eine bacchantische sowie – im Hinblick auf die evangelische Parabel – auch eine christliche.

Dem Helden Andreas kommt die Aufgabe zu, gerade durch diese Gegensätzlichkeiten die eigene Individualität zu erkennen: »Bei Maria lernt Andreas die Freiheit des Wesens preisen, bei Mariquita graust ihm vor der absoluten Freiheit. Bei Mariquita muß er sich nach dem universalen Bindemittel sehnen, bei Maria nach dem Lösungsmittel: so muß ihm seine eigene Natur offenbart werden.«

Die Selbstsuche scheint nur durch die Auseinandersetzung mit dem Andersartigen möglich, dementsprechend heißt auch der Held Andreas. Anderssein bedeutet aber auch, sich auf neue Lebensaussichten gefaßt zu machen. In diesem Sinne taucht das Thema der Maske auf, ein Grundthema des Romans, denn wir wissen, daß Andreas eben haupt-

sächlich nach Venedig fährt, weil dort die Leute fast immer maskiert sind. Nur wenn eine Rollenvielfalt besteht, scheint es möglich zu sein, jene Rolle zu erkunden, in der sich die eigene Individualität am besten entfalten kann. Auch Orlando verkleidet sich, als er aufbricht, um Angelica zu suchen. So ist auch jede literarische Gestalt letzten Endes eine Maske, hinter der sich der Autor selbst verbirgt; sein Leben will er verhüllen, um »Autobiographisches überall« auszusprechen.

Novalis, ein Dichter, der von Hofmannsthal gerade in Bezug auf den »Andreas« oft zitiert wird, sieht in der Maske die wesentliche Komponente des Romans: »Der Roman handelt von Leben – stellt *Leben* dar [...]. Oft enthält er Begebenheiten einer Maskerade – eine maskierte Begebenheit unter maskierten Personen.« Aus den »Fragmenten« stammen diese Bemerkungen, und schon aus diesem Titel geht hervor, welches Unendlichkeitsstreben diesen Autor charakterisiert.⁴ Wie schon für den Renaissancemenschen – also auch für Ariosto – wird jegliches Ende als eine Begrenzung empfunden, die die Möglichkeiten unerschöpflicher Vielfalt vernichtet. So behauptet Novalis, gleichsam Ariosto »romantisierend«: »Wer viel Geist hat, macht viel aus seinem Leben – jede Bekanntschaft, jeder Vorfall wäre für den durchaus geistigen – erstes Glied einer unendlichen Reihe – Anfang eines unendlichen Romans.«⁵ So bleibt die Geschichte Andreas', der sich mit sich selbst und mit den anderen in Beziehung setzen will, ohne Ende. Gemäß der Redewendung »Fersengeld geben« bleibt die Rechnung des jungen Fersengelder offen; eine endgültige Bilanz von Geben und Nehmen kann nicht gezogen werden. Wichtig ist in diesem Hinblick die Mitteilung von Rudolf Hirsch, daß der 1899 fragmentarisch »abgeschlossene« »Roman des inneren Lebens« bisweilen auch »Roman vom Geben und Nehmen« genannt wird, und gerade diese Bilanz kann ja nie endgültig gezogen werden.⁶

Das Fragment verheimlicht die letzten individuellen Geheimnisse und entspricht somit dem Prinzip Hofmannsthals: »Sprache und Individuum

⁴ Novalis, *Fragmente und Studien*, in: Ders.: *Werke*. Hg. von Gerhard Schulz, München 1969, S. 391.

⁵ Novalis, *Vermischte Bemerkungen*, ebd., S.336.

⁶ Rudolf Hirsch, *Hofmannsthal und Stefan Grub*. *Zeugnisse und Briefe*. In: *Literatur aus Österreich – Österreichische Literatur. Ein Bonner Symposium*. Hg. von Karl Konrad Polheim, Bonn 1981, S. 191.

heben sich gegenseitig auf«. ⁷ Gleichzeitig aber erlaubt diese Verheimlichung eine Ausweitung des Horizontes zum Unendlichen.

So verlassen wir Andreas auf einem leeren Platz, aber diese Leere ist nicht mehr jene des »öden Platzes« am Anfang, sondern eine Leere, aus der sich Weite, neuer Horizont entfaltet. In diesem Sinne hat Hofmannsthal im Jahre 1917 eine Tagebucheintragung mit »Anbetung des Leeren« betitelt: »Jenes okkulte Verhältnis in mir zu einem Unerreichlichen, Non-existenz einer Landschaft, Non-existenz eines Mythos, Non-existenz einer Atmosphäre, vermöge welcher ich zu einem infiniten Etwas in einer infiniten Haltung stehe«. ⁸

Diese infinite Dimension stellt die einzige Möglichkeit der Verbindung mit allem Getrennten, weit Entfernten dar, und gerade diese Leere entspricht im okkulten und auch im »orientalischen« Sinne der einzigen Möglichkeit echter Erfüllung. Und dieser Orient ist es, der im Ritterepos von Ariosto das Abendland zwar bedroht, aber zugleich auch das Bestreben einer Vereinigung, innerhalb einer höheren geschichtlichen Dimension, erweckt: »Fusion der Antike und des Orients«, ein Ideal, welches weit zurückliegt, in der Zeit, als die Mauren Afrikas Meer überquerten: »al tempo che passaro i Mori / d' Africa il mar...«: Der magische Zauber alles Getrennten in einer höheren Sphäre wieder zu vereinigen, ist der Traum, welcher immer noch nicht ausgeträumt ist.

⁷ RA III 560.

⁸ RA III 536.

