Michael Hamburger

Das Fragment: Ein Kunstwerk?

Um diese nicht nur auf Hofmannsthal bezogene Fragestellung zu begründen, muß ich gleich erklären, daß meine intensive Beschäftigung mit Hofmannsthal mehr als dreißig Jahre zurückliegt.[1] Nur etwa fünf Jahre lang, von den späten Fünfzigerjahren bis zum Abschluß des dritten Bandes der englischen Hofmannsthal-Auswahl, der 1963 erschien, stand Hofmannsthal im Mittelpunkt meiner Tätigkeit. Obwohl ich Gedichte von ihm und lyrische Dramen schon spätestens in den frühen Fünfzigerjahren übersetzt hatte, wurde ich nur während dieser intensiven Beschäftigung ausnahmsweise auch zum Forscher, indem ich Hofmannsthals Bibliothek im Hause seines Sohns Raimund wenigstens zum Teil sichtete und die in den Büchern enthaltenen Anmerkungen und Aufzeichnungen – darunter auch solche zu geplanten eigenen Werken – zu entziffern versuchte, was mir in manchen Fällen nicht ohne die Hilfe der Tochter Hofmannsthals, Christiane, gelungen wäre, schon weil mir die in österreichischen Schulen gelehrte Stenographie ganz fremd und unentzifferbar blieb. Damals faszinierte mich jede Einzelheit der weit schweifenden Lektüre Hofmannsthals und deren Verarbeitung in eigenen Werken, gerade weil es mir als Herausgeber von zwei Auswahlbänden und für die Einleitungen dazu um das Erfassen der Ganzheit des Schaffens Hofmannsthals ging, wobei ich alles scheinbar heterogene, vereinzelte oder sich widersprechende verknüpfen wollte und die untergründige Einheit suchte.

Über die Nützlichkeit dieser Bemühungen habe ich gar kein Urteil mehr, nehme aber an, daß sie inzwischen überholt wurden. Schon während meiner intensiven Beschäftigung war ein Konflikt zwischen dieser und meiner Lehrtätigkeit als Germanist entstanden, so daß ich mich von der Universität beurlauben lassen mußte. Dazu kam der Konflikt mit anderen literarischen Arbeiten und Plänen, der in dieser

[1] Die Studie geht zurück auf einen Vortrag im Rahmen der Hofmannsthal-Tagung in Marbach a. N. 1994, die sich der »Ästhetik des Fragmentarischen« widmete.

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zeit so akut wurde, daß ich 1964 ganz aus dem regelmäßigen Lehrberuf ausscheiden mußte. Damals arbeitete ich nicht nur an eigenen Gedichten, sondern schon längst auch an dem Buch »The Truth of Poetry«, welches sich nicht einmal auf deutschsprachige Lyrik seit der Mitte des 19. Jahrhunderts beschränkte und eine auch weit schweifende Lektüre in mehreren Sprachen verlangte. Als man mich aufforderte, an der Herausgabe der ›Sämtlichen Werke‹ Hofmannsthals mitzuwirken, war es mir schon ganz klar geworden, daß eine solche minutiöse und spezialisierte Arbeit für mich nicht mehr in Frage kam. Damit endete aber für mich auch die Konzentrierung und Spezialisierung auf Hofmannsthal. Um diese weiterzuführen, hätte ich alle meine anderen Interessen und Tätigkeiten, auch als Übersetzer und Essayist, aufgeben müssen, weil die Vielfältigkeit und Komplexität seines Werks sonst nicht zu bewältigen gewesen wäre, wie auch nicht die immer hinzukommenden Briefbände, die ›Sämtlichen Werke‹ selber mit den bis dahin fehlenden Fragmenten, Entwürfen und Varianten, dann noch die dazugehörige, immer zuwachsende Sekundärliteratur.

Warum es gerade im Falle Hofmannsthals und in keinem anderen zu einem so jähen und drastischen Abbruch kommen mußte, hat sicher noch andere Gründe, die nicht zu meinem gegenwärtigen Thema gehören – etwa jener, daß mir jede Beziehung zum Theater und dem Theatralischen fehlt und daß ich dramatische Werke vor allem als dichterische Texte aufgenommen und auch übersetzt habe. Bei der Beschäftigung mit Hölderlin bin ich trotz allen Konflikten mit anderen Vorhaben ein halbes Jahrhundert lang geblieben – nicht ausschließlich, aber wiederholt und beständig. Hier genügt es auch, zu erklären, daß ich längst kein Hofmannsthal-Spezialist, -Forscher oder -Kenner mehr bin. Ohne diese Erklärung hätte ich nämlich die meine einstige Verbundenheit mit Hofmannsthal anerkennende Einladung überhaupt nicht annehmen können. Nur der entgegenkommenden Erlaubnis, einige Erwägungen zum Fragmentarischen überhaupt beizutragen, verdanke ich es, daß ich meine Hemmungen überwinden konnte und hier wenigstens symbolisch – wohl auch nur mit Fragmenten – einen Kreis schließen darf.

›Selected Prose‹ der erste Band der amerikanisch-englischen Hofmannsthal-Auswahl – der immer noch einzigen englischsprachigen Hofmannsthal-Ausgabe, die auch nie neu aufgelegt wurde – erschien

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

schon 1952. Ob sich Hermann Broch, der die Einleitung zum Prosaband beitrug, an der Auswahl vor seinem Tode noch beteiligt hat, ist in dem Buch nicht vermerkt, doch nehme ich an, daß sie von Herbert Steiner im Einverständnis mit ihm getroffen wurde – so wie Herbert Steiner später die Auswahl der Texte für die zwei folgenden Bände, die ich herausgab, mit mir besprach. Bemerkenswert an dem Prosaband ist, daß er mit einem unfertigen Werk, dem »Andreas«, beginnt und daß – nach dem Fragment »Dämmerung und Nächtliches Gewitter« – nur *ein* Kapitel aus der Erzählung »Die Frau ohne Schatten« folgt, wodurch dieses abgeschlossene Erzählwerk für den englischen Leser nicht nur zu einem Fragment reduziert wurde, sondern auch seine allegorische Geschlossenheit verlor.

Daß der »Andreas« zu den hervorragenden Prosatexten Hofmannsthals gehört, stelle ich nicht in Frage. Aber daß diese knappe Auswahl sich nicht auf die fertigen, ausgearbeiteten Teile des Romans beschränkte – welche in Steiners Werkausgabe nur bis zur Seite 235, bis zum Venezianischen Reisetagebuch des Herrn von N., reichen – reißt schon die wesentliche Problematik des Fragmentarischen auf. Was der Autor für die nicht zustandegekommene Fortsetzung des Romans vorhatte, kann nämlich für den nicht wissenschaftlich tätigen Leser nur von sekundärer Bedeutung sein. Zweifellos gehört zu der Aufnahme jedes erzählenden und dramatischen Werks auch die Neugier auf den Ausgang, die Lösung der Verwicklungen. Wenn aber dieser Ausgang, diese Lösung fehlt, sind solche Aufzeichnungen, Einsichten, Lemmata wie jene Hofmannsthals für den venezianischen Aufenthalt kein Ersatz für den geformten dichterischen Text, da sie die Neugier eher peinigen und verwirren, als befriedigen. Bei dem frühen Märchenfragment »Der Goldene Apfel« liegt es anders, weil sich die angehängten Notizen auf derselben Ebene, nämlich der erzählerischen, entwickeln, daher wenigstens die Neugier befriedigen, die Allegorie wenigstens skizzenhaft vervollständigen.

Warum auch diese Erzählung trotzdem nicht bis zum Ende ausgeführt wurde, ist eine Frage, die nur ein noch mit dem ganzen Phänomen Hofmannsthal Befaßter beantworten könnte, obwohl jedes unvollendete Werk – wie auch »Das Märchen der verschleierten Frau«, »Der Brief des letzten Contarin« oder »Dämmerung und Nächtliches Gewitter« – eine eigene Erwägung der inneren und äußeren Hindernisse erfordert. Ich

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

wage nur die Vermutung, daß bei frühen Werken die inneren Hindernisse entscheidend waren, die äußerlichen aber in späteren Jahren immer gewichtiger wurden, da ja Hofmannsthal unter anderem Berufsschriftsteller war, was ihm Termine, Überschneidungen und Prioritäten aufzwingen mußte. Inwiefern Hofmannsthal diesen Beruf als ›unanständig‹ empfand, da ja längst nicht alles, was Berufsschriftsteller hervorbrachten, zum »Schrifttum als geistiger Raum der Nation« gehörte, wäre dabei ebenfalls zu erwägen: denn das nicht fertiggestellte Werk ist ja zuerst das dem Verlags- und Bühnenbetrieb vorenthaltene. Noch wesentlicher ist es, daß Hofmannsthal als Lyriker und im »lyrischen Zustand«, wie er ihn psychologisch deutend nannte, begann, und daß im »lyrischen Zustand« die Entfernung zwischen Impuls, Eingebung und Ausarbeitung der geringste ist. Daß Hofmannsthal, trotz seines stark entwickelten Willens, im Konzipieren und Entwerfen noch fruchtbarer als im Ausarbeiten blieb, legen sogar die Notizen in den von ihm gelesenen Büchern nahe.

Der Einwand gegen die Aufnahme der Notizen zur Fortsetzung des »Andreas« in den Auswahlband soll keineswegs als verspätete Buchkritik verstanden werden. Die Einleitung Hermann Brochs – der dritte Teil seiner auf Deutsch als »Hofmannsthal und seine Zeit« veröffentlichten Studie – wie auch die Verdienste Herbert Steiners als Herausgeber bleiben für mich gültig. Hier geht es um den Unterschied zwischen dem Bruchstück, welches ein Kunstwerk bleibt, in manchen Fällen sogar ein Kunstwerk, welches von abgeschlossenen Werken nie übertroffen wurde, und dem nicht zum Kunstwerk gewordenen Material und Gerät. Es ist der Unterschied zwischen den Bruchstücken, Ruinen, die einmal zur Garten- und Parkkunst gehörten und dem Baugerüst, welches man nicht stehen ließ.

Daß es offene und geschlossene Kunstformen gibt und daß auch fertige Kunstwerke offenbleiben, abgebrochene Kunstwerke aber auf ihre Weise vollendet sein können, weil die Grenze, die sie nicht überschreiten konnten, schon für das Wagnis des Beginnens wesentlich und kennzeichnend war, ist wohl schon selbstverständlich. Auch die durch äußere Umstände zu Fragmenten gewordenen Kunstwerke, wie die Odenfragmente Sapphos, die verstümmelten Skulpturen, die echten Ruinen, die durch Krankheit oder Tod abgebrochenen Musikwerke, wie »Die Kunst der Fuge« Bachs oder Mozarts »Requiemmesse«, haben

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

sich bewährt, obwohl ihre ausgebliebene Vollendung eine andere ist. Trotzdem ziehe ich die Darstellungen vor, welche, wie Helmut Walchas der »Kunst der Fuge« den Abbruch wiedergeben, weder das Fertige verkürzen noch einen nicht authentischen Schluß hinzufügen. Wir können ja gar nicht wissen, ob nicht sogar dieser Meister der konsequenten Ausarbeitung, die sich immer wieder ins Unerhörte wagte, in diesem Werk an eine Grenze seiner Möglichkeiten stieß; und das ›memento mori‹ des Abbruchs, des Verklingens der groß angelegten, dynamischen Fuge hat eine viel gewaltigere Wirkung, als die statischen, auch zur Konvention gewordenen, Parkruinen. Noch der späte Goethe ließ in der Landschaftsabbildung das Tote, die Ruine, den abgestorbenen Baum zu, bestand nur darauf, daß das Lebendige darin überwiegen müsse. Wenn auch in der Natur, anders als in den menschlichen Produkten, das Zyklische vorherrscht, können auch in Naturphänomenen Wachstum und Verfall gleichzeitig und untrennbar auftreten. Die unmittelbare Umgebung des Hauses, in der ich diese Worte schreibe, ist von einem riesigen Weidenbaum beherrscht, der schon vor Jahren zwei seiner großen Hauptäste verlor, aber immer weiterlebt und noch im Verfall alle übrigen Bäume überragt; er ist ein lebendiges Fragment, eine lebendige Baumruine. Auf dem Rasen hinter dem Haus liegt ein noch älterer, jahrhundertealter Maulbeerbaum, der im Orkan von 1985 ausgerissen und zur Hälfte entwurzelt wurde. Das halbe Wurzelsystem genügte, den gestürzten Baumtorso am Leben zu erhalten. Die Äste steigen wieder in die Höhe, tragen sogar wieder Früchte. Ich glaube, daß auch bei Kunstfragmenten die Lebendigkeit für die Fortdauer das Entscheidende ist, nicht aber jene Abgeschlossenheit, die wir uns von Kunstwerken zu erwarten gewöhnt haben.

In meiner Einleitung zum zweiten Band der englischen Hofmannsthal-Auswahl, die den Gedichten und lyrischen Dramen gewidmet war – und übrigens wieder nur den ersten Akt des »Bergwerks von Falun« enthält – schrieb ich: »Wo Hofmannsthals spätere Werke fragmentarisch oder nur unvollkommen realisiert blieben, liegt der Grund fast stets darin, daß die Konzeption zu komplex ist, als daß sie den Forderungen der gewählten spezifischen Gattung untergeordnet, von der Oberfläche und in sie hinein absorbiert werden könnte. Dieses trifft zu für die erste Prosakomödie »Silvia im ›Stern‹«, die er aufgab, weil sie zu überhäuft war mit verschiedenen Charakteren und deren verwickelten Verflech-

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tungen, für den Roman »Andreas«, den qualvoll bezauberndsten seiner vielen unvollendeten Werke und, in geringerem Maß, für seine letzte Tragödie »Der Turm«. (Diese wurde ja abgeschlossen; aber auf mindestens zwei so verschiedene, sich widersprechende Weisen, daß sie für den Autor gewissermaßen unfertig und offen blieb.) Solche ungelösten, vielleicht unlösbaren Widersprüche im Konzept eines Werkes sind auch in den neu herausgegebenen Bruchstücken zu erkennen – so zum Beispiel in den zwei Fassungen des »Timon der Redner«, in denen eine zentrale Erkenntnis einmal so formuliert wird: »Die Macht des Demos ist ein Schein. Sie ist eine von den Verkleidungen des Nichts, wie die Zukunft, der Fortschritt, und das Ich.« Die entsprechende Stelle in der Handschrift Ia/6H lautet aber: »Der Demos glaube ich ist eine der Verkleidungen für das Nichts: die Zukunft – die Krankheit – und das Ich« – mit dem gewiß für manche schockierenden Schluß: »der wahre Gott bleibt das Geld«. »Fortschritt« und »Krankheit« sind zwei so verschiedene Dinge – wenn auch von dem tiefsten Konservatismus vielleicht jeder Fortschritt als jener einer Krankheit empfunden werden könnte –, daß es für den Leser kaum vermeidbar wird, den Unterschied als eine Unsicherheit im Konzept zu empfinden. Eine verwandte Unsicherheit – auch auf der Ebene des Politischen – ist in dem zweimal fertig gewordenen Meisterwerk »Der Turm« zu erkennen. Die Schwierigkeit mit Entwürfen, im Gegensatz zu Bruchstücken – wie übrigens auch mit Textvarianten von fertiggewordenen Texten, die ja vom Autor überholt und verworfen wurden, aber trotzdem in kritische Ausgaben aufgenommen werden – ist, daß sie die Aufmerksamkeit des Lesers vom Werk in die Werkstatt ablenken, dadurch auch vom Werk zur Person des Autors. Selbst abgebrochene Werke können die Probleme auflösen oder »erledigen«; in Entwürfen aber klaffen die nicht erledigten Probleme auf. Gerade durch das Abbrechen werden ja die Probleme für den Autor erledigt, wenn auch nicht gelöst. Durch das Offenbleiben des Bruchstücks entledigt er sich der Verantwortung für weitere Fragen über die nicht zum Kunstwerk gewordene Fortsetzung.

In Hinsicht auf die vielen mir damals nicht bekannten Dramen-Pläne und -Bruchstücke fällt mir nun auf, daß es meistens die gewagtesten der Konzepte Hofmannsthals waren, die nicht zum Abschluß gerieten – und nicht nur, weil sie die kompliziertesten waren, sondern auch, weil sie mit den Konventionen, die Hofmannsthal aus weltanschaulicher, ethischer

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Verbundenheit pflegte, am schwersten in Einklang zu bringen waren. Dabei denke ich vor allem an Themenkreise, die er aus dem Mythos und den prä-rationalen, prä-moralischen Zeitaltern schöpfte. Hier ist es relevant, daß sich Hofmannsthal zu einem Zeitpunkt nicht nur mit der Tiefenpsychologie, sondern auch – wie fast alle seiner Zeitgenossen – mit den Schriften Nietzsches auseinandersetzen mußte. Dieser wurde in der späten Rede »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« nicht genannt, hat aber gewiß zu dem Bild des für das damalige deutsche Schifttum als typisch dargestellten sektierenden, einsamen, asozialen Propheten beigetragen, da die Erschütterung durch Nietzsche der Ausgangspunkt dieser Entwicklung war. (In diesem Zusammenhang hielt ich Hofmannthals Briefwechsel mit Rudolf Pannwitz für unvergleichbar wichtig und aufschlußreich, da er Hofmannsthal auch zu ganz seltenen Selbstaussagen provozierte.)

Aber zurück zum Fragmentarischen – wenn auch im Zusammenhang mit Hofmannsthal alles mit allem zusammenhängt, die versteckte Tiefe immer ungreifbar bleibt und ich ihn hier nur sprunghaft umkreisen kann. Als ich meinem Freund Christopher Middleton von meinen Überlegungen zum Fragmentarischen schrieb, antwortete er: »Die literarische Vorstellungskraft begibt sich in eine diskontinuierliche Phase, wenn sie Aporien vorbringt (das heißt Strukturen des Denkens, die bis an eine Grenze entwickelt werden, jenseits dessen nichts denkbar ist), bis eine neue Reihe von Termini geschaffen worden ist, in der eine Kohärenz wieder möglich wird: eine Landmasse löst sich in einen Archipel auf und dieser wird wieder zu einer Landmasse.« Er bemerkt, daß man dabei zwischen »Fragmenten, die Splitter sind und solche, die ›bare bones‹ sind, unterscheiden müsse. Diese ›bare bones‹ sind intakte Bestandteile eines Körpers, obwohl der ganze Körper latent oder unsichtbar bleibt.« Nur solche Fragmente seien »feine Werkzeuge der Vorstellungskraft«, ganz und gar verschieden von Bruchstücken. Diese Unterscheidung meinte ich, als ich die Bruchstücke des »Andreas« nach der »Wunderbaren Freundin« für einen Auswahlband unpassend, wenn nicht gar ablenkend und verwirrend befand. Diese Bruchstücke bleiben nämlich Splitter. Middleton bezog sich auch auf Kafka, dessen Romane nicht fertig werden konnten, weil sie bei einem Fragen blieben, worauf Kafka noch keine Antwort hatte – also Aporien, im Sinne Middletons. Aus dem gleichen Grund sind Kafkas Romane keine Allegorien – was

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

vielleicht bei Werken Hofmannsthals zu bedenken wäre, deren Allegorie sich nicht schließen ließ. Als gültige Fragmente erwähnte Middleton noch japanische und chinesische Gedichte und den »Kult der suggestiven Mikrobilder«. Obwohl Übersetzungen solcher chinesischer und japanischer Gedichte für ganze Generationen europäischer und amerikanischer Lyrik fruchtbar wurden – sogar für Brecht, der wie Hofmannsthal weltanschaulich verankert blieb –, kam für die Lyrik Hofmannsthals diese Befreiung vom Symbol und der Allegorie nicht in Betracht. Gerade dieses war aber der Sprung, den Hofmannsthal als Lyriker nicht wagen konnte oder durfte, nachdem ihm das Chandos-Erlebnis mit den vereinzelten, der europäischen Tradition nach sinnlosen Dingen konfrontiert hatte. Rilke konnte Lyriker bleiben, weil er diesen Sprung tat, sich vom »Wie-Dichter« – als den ihn Gottfried Benn ablehnte – wenigstens in manchen späten Gedichten zum Ding- und Phänomen-Lyriker entwickeln konnte – und auch ein Haiku schrieb.

Aber das Fragmentarische war in der Lyrik Hofmannsthals sehr viel seltener, als in der späteren erzählerischen und dramatischen Phase. Eine scheinbare Ausnahme ist »Der Tod des Tizian«, der aber trotz Abbruchs der Handlung so wenig unfertig ist, wie Goethes »Pandora« oder Büchners »Woyzeck« und »Lenz«. (Das Einzigartige von Goethes »Pandora« liegt ja auch nicht nur an der Virtuosität der Ausführung, sondern auch daran, daß die Heldin des Stücks gar nicht auftritt, gar nicht aufzutreten brauchte und vielleicht gar nicht auftreten konnte, ohne ihre Macht über das Geschehene zu zerstören und die Möglichkeiten des Theaters zu überanstrengen. Im »Woyzeck« ist es gar nicht mehr wesentlich, auf welche Weise der Mann in den Tod ging – ob auf die poetische oder die von den Dokumenten gegebene. Und der »Lenz« endet auch da, wo die Büchner angehende Episode aufhört, mit einer offenen, für die Vorstellungskraft so suggestiven Formel wie jene vieler Märchen, die es auch nicht für nötig halten, die Geschichte bis zum Tod der Hauptpersonen fortzusetzen. Das sind einige der vielen Kunstwerke, die als Fragmente lebendiger geblieben sind, als die Mehrzahl jener, die die Konvention zu einer Ganzheit beförderte.) Eine andere hervorragende Ausnahme ist die »Ballade des äußeren Lebens«, die nicht am Ende, sondern am Anfang offensteht – dadurch, daß sie mit einem »und« einsetzt. Übrigens endet dieses Gedicht auch mit einem so anschaulich realistischen Bild, daß sich die letzte Zeile fast von der

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

symbolischen Funktion als Gleichnis befreit, durch unmittelbare Dinghaftigkeit die vorhergehenden Gedankengänge und Assoziationen weniger konsummiert als ersetzt und zurückläßt.

Sonst werden die eigentlich lyrischen – nicht zum Dramatischen übergehenden – Gedichte Hofmannsthals zu einem ungewöhnlichen Grade von der Musik getragen – der ihnen inhärenten Laut- und Rhythmusmusik, im Unterschied zu der hinzugefügten Musik der Operntexte. Schon bevor Herman Meyer entdeckte, daß das »Lebenslied« die Form eines gar nicht gewichtigen Gedichts von John Keats parodiert, dessen musikalische Geste übernimmt, aber diese mit ganz anderen Bildern und Bedeutungen beschwert, war ich nicht davon überzeugt, daß die Bilder dieses Gedichts alle als Symbole oder Embleme entschlüsselt werden könnten, wie das Richard Exner in einem diesem Gedicht gewidmeten Buch versuchte. Immer noch scheint es mir, daß das »Lebenslied« ein Halbunsinn ist, wie Goethe eins seiner auch durchaus gewichtigen Gedichte nannte – in Hofmannsthals Fall ein sich nicht pindarisch, sondern hermetisch und heraldisch gebärdender Halbunsinn. Das ist keine Entwertung des Gedichts, da die symbolistische Lyrik überhaupt zur *conditio* der Musik strebte und für sie in Extremfällen der deutbare »Sinn« eigentlich eine so weit wie möglich abzustreifende Belastung durch das Medium Sprache war. Gerade dank der tragenden musikalischen Geste hat Hofmannsthal in dieser Phase die Gefahr des Fragmentarischen vermieden, da sie die Lücken zwischen dem Gewollten, Bewußten, Sinngebenden und dem aus der Tiefe des Brunnens – der Innerlichkeit – Geschöpften schloß. Auch die Verwendung der Wiederholung und Modulation gehört zu den musikalischen Mitteln dieser Lyrik – im »Vorfrühling« die Wiederholung der ganzen ersten Strophe als siebente, hier ohne Modulation oder Abwandlung, weil es um keine thematische Entwicklung, sondern eine kreisende Bewegung geht; in den Terzinen die Wiederholung von »wie mein eigenes Haar« als Steigerung, die den Reim ersetzt. Das Geheimnis, fast schon Mysterium, des Fertigwerdens irgendeines Kunstwerks berührt Hermann Broch in seiner Hofmannsthal-Studie: »Indes, damit derartiges zustandekomme« – nämlich »wenigstens der Idee nach, im dargestellten Realitätsausschnitt ein Totalsystem der Welt zu liefern« – »müssen die Ketten endlich irgendwo abgebrochen werden; sonst gäbe es bloß *work in progress*, aber niemals ein abgeschlossenes Kunstwerk. Wann

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ist der Abschluß erreicht? von wo taucht das Kriterium hierfür auf? Gerade das lyrische Gedicht – in sonderbarer Parallele zum Witz – nimmt kühnst-irrationale Kettenverkürzungen vor, und vermutlich ist es der jedem Kunstwerk innewohnende lyrische Gehalt, dem es Abschlußreifung verdankt.« Diese Einsicht trifft auf Hofmannsthal zu, geht auch von der Erwägung seines Werks aus und bezieht sich dann auch auf die Musik, nämlich auf die »richtig gebaute Fuge«, als Möglichkeit der Vollendung, der Perfektion.

Vom Spätwerk Hölderlins dagegen ging Eugen Gottlob Winkler aus, als er scheinbar ganz im Widerspruch zu dem eben Zitierten das Gedicht als »ein eigentlich unbegrenztes Gebild« definierte und behauptete: »Das Gedicht ist seinem Charakter nach fragmentarisch. Es kann sich in seinen einzelnen Teilen, im einzigen Vers von einer Vollendung erweisen, die einen Zusammenhang des Ganzen eher zerstört als fördert. Als Ausdruck einer psychischen Erregung, die weder mit dem ersten vernehmbaren Wort ihren Anfang nimmt, noch mit dem letzten ihre Beruhigung findet, in jeder Einzelheit aber vollkommen ausgesagt wird, ist das Gedicht ein selten in sich geschlossenes Werk. Ein jedes verlangt nach dem nächsten, und zugleich sind zehn Gedichte nicht mehr als eins.« Damit erweist sich der scheinbare Widerspruch als eine Ergänzung der Erkenntnis Hermann Brochs, in dem das Gedicht zugleich als das Fragmentarische und das »selten in sich geschlossene Werk« gekennzeichnet wird.

Ein Großteil des Spätwerks Hölderlins – vor dem Identitätswechsel, der wieder geschlossene, aber ganz anders geartete Gedichte hervorbrachte – ist nie fertig geworden. Schon in früherer Zeit, als noch niemand Hölderlin für wahnsinnig hielt, hatte er die Gewohnheit, schon fertig gewordene, durchaus vollendete Gedichte mit neuen Fassungen zu überholen, zum Beispiel aus epigrammartigen kurzen Oden längere, tragisch erweiterte zu machen, die dadurch vielleicht die früheren zwar für den Autor zu Fragmenten machten, aber für den Leser keine neue Fassungen, sondern von den früheren unabhängige, ganz andere Gedichte sind. Unter den letzten von Hölderlin zur Veröffentlichung eingesandten Gedichten, den »Nachtgesängen«, befanden sich aber drei Bruchstücke aus nicht fertig gewordenen oder nicht erhaltenen größeren Hymnen oder Gesängen, die der – schon als wahnsinnig verdächtigte – Dichter damit zu fertigen Kurzgedichten machte, darunter »Hälfte des

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Lebens«. Auch Hölderlin hatte sich, wie Hofmannsthal, auf Überlieferungen, Traditionen gestützt. Die längeren Hymnen oder Gesänge hatten sich aus dem Vorbild der pindarischen Ode entwickelt, die Hölderlin nur einmal metrisch nachzuahmen versuchte, aus der er dann aber nicht mehr die Verteilung der Stimmen, sondern nur noch eine seiner eigenen Vision entsprechende triadische Gliederung übernehmen konnte. Indem er aber die drei Bruchstücke als fertige, in sich geschlossene Werke erkannte – übrigens auch noch zur selben Zeit und noch später Fragmente Pindars übersetzte und in seinem Kommentar dazu als abgeschlossene Texte behandelte –, schuf er eine neue Gedichtart, nämlich die rhythmisch freie, die sich gar nicht mehr auf das Mißverständnis der metrischen Struktur der zum öffentlichen Vortrag bestimmten Oden Pindars berufen konnte oder wollte. Dieses Wagnis nahm auch andere Möglichkeiten der Lyrik des 20. Jahrhunderts vorweg, vor allem die Überwindung des Gleichnisses, an dessen Stelle eine Reihe von autonomen, wenn auch expressiven Bildern tritt. Rilke und Trakl, aber nicht Hofmannsthal, waren unter den vielen Lyrikern in vielen Literaturen, die mit oder ohne Hilfe des Beispiels dieser Gedichte Hölderlins zur freien Rhythmik und/oder zur freien, von Argument und Rhetorik gelösten Bildfolge kamen. (In der englisch-amerikanischen Lyrik hieß diese Tendenz »Imagism«, dann »Objectivism«, in der deutschen wurde sie meistens in die Pauschalkategorie »Expressionismus« eingeordnet.) Auch in den längeren, fertigen, aber für ihn niemals endgültigen Hymnen Hölderlins kommen solche autonomen Bilder vor, wobei zu berücksichtigen ist, daß schon vor dem Identitätswechsel äußere Umstände wie die Internierung in der Klinik, dann die Beschlagnahme des Foliohefts und bestimmt auch der Verlust vieler anderer Manuskripte zur Lückenhaftigkeit dieses Spätwerks beitrugen. Aber dadurch, daß der selber zerrüttete Dichter aus Entwürfen und Bruchstücken drei lükkenlose – und damals ganz einzigartige, von keiner Überlieferung gestützte – Kurzgedichte machen konnte, wurde in der deutschsprachigen Lyrik das Fragment zum fertigen Kunstwerk.

In nicht fertiggewordenen oder nie eigentlich ausgeführten Werken Hofmannsthals kommen Widersprüche vor, die Hölderlin durch einen Neuanfang gelöst hätte. Noch aus der Schul- oder Studienzeit erinnere ich mich an eine Aussage Victor Hugos, die so lautet: »On doit corriger ses anciens œuvres en en faisant de meilleurs.« Auch weil Hölderlin kein

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Berufsschriftsteller sein durfte, fiel es ihm leichter als Hofmannsthal, immer wieder einen neuen Anfang zu setzen, selbst in seinem einzigen erhaltenen dramatischen Werk, welches ja nicht für die Bühne fertig zu werden brauchte (aber trotzdem als Bruchstück aufgeführt worden ist). Die drei Fragmente dieses Trauerspiels – wie die zwei von Hofmannsthal veröffentlichten vom »Turm« – sind nicht als progressive Stufen desselben Konzepts, also nicht als Fassungen *eines* Werks, sondern als verschiedene Konzepte zu werten, die in Hölderlins Fall nicht zu Ende ausgeführt werden konnten, weil jede einer inneren Wandlung entsprach, mit der die Ausarbeitung nicht Schritt halten konnte. Bei Hofmannsthal kommt die Schwierigkeit der Konzepte selber hinzu: immer mußte so vieles, nicht nur eigenes, sondern übernommenes, eingeordnet, gegeneinander abgewogen und an der Oberfläche versteckt werden. Das konnte dazu führen, daß er aus Splittern ein Ganzes, Zusammenhängendes und Fertiges fügte – aber auch dazu, daß viele seiner gewagtesten Konzepte kaum oder gar nicht zur Ausführung kamen.

Im späten 20. Jahrhundert hat man sich, wie schon Hölderlin, mit dem Fragmentarischen abgefunden, nämlich dort, wo das Abgebrochene nicht nur von hoher Qualität, sondern aus inneren oder äußeren Gründen nicht zu einem Ende zu bringen war. Kafka habe ich schon erwähnt. Bei dem Hauptwerk Musils waren die inneren Hindernisse mit den äußeren vielleicht ähnlich verwoben wie bei Hofmannsthal, nachdem Musil nicht nur das Ende des österreichischen Kaiserreichs, sondern auch das Ende der Republik erlitten hatte. Musil veröffentlichte ein Buch mit dem Titel »Nachlaß zu Lebzeiten«. »Fragmente« hieß später ein nicht nachgelassenes Gedichtbuch Gottfried Benns. Was die Lyrik betrifft, hat Hofmannsthal die Entwicklungen dieses Jahrhunderts vermieden. Obwohl T. S. Eliot Hofmannsthal als Geistesverwandten anerkannte – als einzigen unter den deutschsprachigen Dichtern seiner Zeit, abgesehen von einem flüchtigen Interesse an der »monologischen Stimme« Gottfried Benns – und er kurze Vorworte zu zwei Bänden der englischen Hofmannsthal-Auswahl beitrug, geschah das vornehmlich aus weltanschaulichen Gründen. Das »Waste Land« Eliots war nicht nur eine Apotheose des Fragmentarischen, eine Zusammensetzung der heterogensten Bruchstücke, sondern wurde auch noch von Ezra Pound so drastisch gekürzt, daß die autorisierte Fassung zu einem Fragment des Originals wurde. Als »Fragmente eines aristophanischen Melodramas«

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

veröffentlichte Eliot 1932 seinen »Sweeney Agonistes«, das am wenigsten an den Konventionen haftende aller seiner Theaterstücke. Ezra Pounds Hauptwerk, die »Cantos«, reihten ebenfalls Erlebnis- und Zitatbrocken zusammen und blieben als Ganzes Fragment, da sie zwar das Inferno und das Purgatorio Dantes, aber nicht das Paradiso, welchem die letzten Cantos entsprechen sollten, zur Ausführung bringen konnten und mit Bruchstücken abbrechen. Selbst im Theater konnte sich das Fragment als Kunstform durchsetzen: die Stücke Samuel Becketts kommen so wenig zu einem Schluß wie sie einen der Exposition entsprechenden Anfang haben. In den Romanen und Erzählungen Becketts herrscht dieselbe Zeit- und Entwicklungslosigkeit. Die Erwartung, daß ein literarischer Text, um fertig zu sein, einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben muß, wird immer fraglicher.

Die schon erwähnte Geistesverwandtschaft Eliots mit Hofmannsthal beruhte zum Teil auf dem, was Hermann Broch die »Ich-Versteckung« Hofmannsthals nannte und der damit zusammenhängenden Traditionsgebundenheit beider Autoren. Nur in einer einzigen Zeile des »Waste Land« kann die Aussage als jene des entblößten biographischen Ichs – nicht des flüssigen, funkionellen lyrischen Ichs, welches eine Persona, eine Maske ist – empfunden werden. Es ist die Zeile: »These fragments I have shored against my ruins«, die Eliot auch als Zitat verkleidet, die aber als bekenntnishafter Schlüssel zu der Bruchstückanreihung des ganzen Gedichts wirkt. Geheimnisvoller als die Ausführung eines Werks im Rahmen der dramatischen und erzählerischen Konventionen – oder im lyrischen Gedicht im Rahmen einer tradierten Form, wie etwa dem Sonett, welches ja ein Ende nehmen muß, wenn die 14 Zeilen ausgefüllt worden sind, was schon vor dem Akt des Schreibens diesen bestimmt und begrenzt, oder dem nach westlichen Begriffen schon als Fragment angelegten Haiku – bleibt die Vollendung in ganz offenen Formen, wozu auch solche Fragmente gehören, die ein ihnen innewohnendes *nec plus ultra* erreicht haben. Selbst bei freien Gedichtformen, improvisierten Prosaformen wissen gute Dichter irgendwie, daß und wann sie aufhören müssen, auch wenn das Thema oder der Gegenstand keineswegs erschöpft ist, auch wenn das Offenbleiben des Abschlusses zur Vorbedingung des Geschriebenen gehört. Das Risiko eines Irrtums oder Fehlgehens gehört allerdings auch dazu. So fällt mir ein, daß ich einmal ein Gedicht für abgeschlossen hielt und schon in ein Buch aufnahm, dieses

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

aber zwei Jahre später zum Anfang eines längeren Zyklus wurde, an dem ich noch sieben weitere Jahre lang arbeitete. Ich hatte die Entwicklungsmöglichkeit und -notwendigkeit dieses Gedichts nicht erkannt, weil ich überhaupt kein längeres Gedicht geplant oder erstrebt hatte. Erst nachdem ich eine Variationenform für den ersten Zyklus gefunden hatte, konnte ich einen zweiten als solchen beginnen und zu einem Ende, wenn auch zu keinem Schluß, führen.

Da ich auch hier zu keinem Schluß kommen kann – ganz besonders über Hofmannsthal und das Fragmentarische in seinem Werk – und sehr befürchte, nicht meinen Gegenstand, aber Ihre Aufmerksamkeit und Geduld schon längst erschöpft zu haben, ende ich nun mit zwei Zeilen Hölderlins oder eigentlich Scardanellis, des selber zum Bruchstück und zur Abstraktion gewordenen, in die Abstraktion geflüchteten, aber noch immer produktiven und auch sinnvollen Dichters:

»Und die Vollkommenheit ist Eines in dem Geiste,
So findet vieles sich, und aus Natur das Meiste.«

https://doi.org/10.5771/9783968217079-305, am 16.11.2024, 08:41:56
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb