

Jens Ole Schneider

Ich-Pluralisierung und Totalitätssehnsucht Hofmannsthals »Aufzeichnungen« um die Jahrhundertwende in der Edition der »Kritischen Ausgabe«

In einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1891 notiert Hofmannsthal folgende Anekdote:

Ein Dichter, der von seinem Arzt weiss, dass er etwa noch ein Jahr zu leben hat; er ordnet alle seine Fragmente, Skizzen, Entwürfe, Correspondenz und macht sich mit dem Gedanken vertraut, nichts als Bruchstücke zu hinterlassen. Die kritische Zeit geht vorüber, er fühlt sich gesund, aber seiner Schöpferkraft beraubt, unfähig das angefangene zu vollenden. Er tödtet sich, berauscht von dem Gedanken, dass die Welt in ihm ewig das betrauern wird, was er hätte werden können. (SW XXXVIII, S. 78)

Es wäre wohl überinterpretiert, in diesem Kurzportrait eines Fragmentdichters ein Selbstbildnis des jungen Hugo von Hofmannsthal zu sehen. Der junge Dichter ist gerade einmal sechzehn Jahre alt, hat immerhin bereits seine ersten lyrischen Kurzdramen und Gedichte geschrieben und wird wohl kaum schon ans Sterben und an seinen dichterischen Nachlass denken. Dennoch lässt sich wohl sagen, dass der junge Autor hier zumindest eine Möglichkeit der eigenen Dichterexistenz skizziert, eine Möglichkeit zumal, wie sie vor allem die von Bourget und Nietzsche als »dekadent« bzw. »dilettantisch« gedeutete kulturelle Gegenwart hervorbringt. Dass die ästhetische und kulturelle Moderne um 1900 ein besonderes Verhältnis zum Fragmentarischen, Unvollendeten und Inkommensurablen eingeht, bemerkt dieser Autor schon relativ früh und leitet aus dieser Kulturdiagnose immer wieder die Deutung des eigenen Selbst ab. Modernes Dichtertum, das kann eben heißen, vieles anzufangen, vieles zu planen, zu imaginieren und am Ende möglicherweise »nichts als Bruchstücke zu hinterlassen«. Der Ruhm des Dichters gründet sich in solchen Fällen nicht mehr in dem, was er ist und was er an tatsächlichen Werken vollendet hat, sondern fußt auf der Annahme eines Potenzials, einer hypothetischen – jedoch unausgeführten – Möglichkeit und somit in dem, was er theoretischer Weise »hätte werden können.« Vor dem

Ich-Pluralisierung und Totalitätssehnsucht 191

Hintergrund des pathologischen Künstlerdiskurses der Jahrhundertwende¹ liegt eine besonders ironische Pointe der Anekdote zudem darin, dass der Dichter durch die negative Prophezeiung eines Arztes aufhört zu schreiben und auch dann nicht fortfahren kann, als sich die ärztliche Prophezeiung als falsch erwiesen hat.

Dass Hofmannsthal sich selbst durchaus als Teil einer fragmentaffinen Dichtergeneration sieht und verhält, zeigt der Kontext, in dem die zitierte Aufzeichnung entstanden ist. Im Jahr 1887 – also mit zwölf Jahren – beginnt Hofmannsthal, seine persönlichen Eindrücke und Lektüreerfahrungen sowie seine Gedanken zur Zeit und zum eigenen Selbst zu notieren. Er lässt damit eine zwischen Tagebuch, Notizbuch und poetischem Skizzenheft oszillierende hybride Textsorte entstehen, die er neben den gleichzeitig produzierten Gedichten, Erzählungen und lyrischen Dramen stetig weiterführt. Hinterlassen hat er letztlich vierzehn Notizbücher und zwei Blöcke, die zudem durch einen einigermaßen unübersichtlichen Fundus an losen Zetteln ergänzt werden. Anders als die meist in langanhaltender Feinarbeit geschriebenen fiktionalen Texte tragen die Notizen Hofmannsthals deutlich das Signum der Spontanität, der schnell hingeschriebenen, oft protokollhaft verknüpften Anmerkung oder des versuchsweisen schriftlichen Gedankenspiels. Die Aufzeichnungen brechen häufig in der Mitte ab, werden durch neu ansetzende Notizen ersetzt oder mit Zitaten aus gerade gelesenen Büchern ergänzt. Auch hält sich Hofmannsthal kaum an eine Chronologie: Er notiert sowohl in den Heften als auch auf den Zetteln nach einem mehr oder minder willkürlichen Prinzip. Entsprechend formuliert auch Konrad Heumann, der zu den Herausgebern der »Aufzeichnungen« im Rahmen der »Kritischen Ausgabe«² gehört, dass:

¹ Für diesen Diskurs steht bekanntlich vor allem der italienische Kriminalanthropologe Cesare Lombroso, der in zahlreichen Schriften die pathogene Veranlagung des Künstlers nachzuweisen versuchte. Vgl. dazu Cesare Lombroso, *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*. Leipzig 1887.

² Vgl. dazu den Band SW XXXVIII und den Kommentar SW XXXIX. Teile der Aufzeichnungen wurden auch schon von Herbert Steiner in der Schweizer Zeitschrift »Corona« in den 1930er- und 1940er-Jahren herausgegeben. 1959 publizierte Steiner die »Aufzeichnungen« im Rahmen der »Gesammelten Werke in Einzelausgaben«. In den seit 1979 herausgegebenen »Gesammelten Werken in zehn Einzelbänden« (Vgl. GW RA III) wurde Steiners Textbestand übernommen und stark ergänzt. Der Band enthält trotz der Ergänzungen bloß etwa ein Drittel des in den SW herausgegeben Textkorpus. In den SW wurden die in den Heften Hofmannsthals hinterlassenen Aufzeichnungen noch um Notate ergänzt, die keiner der sonst edierten Werkgruppen zugeordnet werden konnten. Die SW edieren deshalb, wie

Hofmannsthal [...] oft mehrere Hefte gleichzeitig [führte], [...] er schrieb in sie hinein, wo immer der Zufall es wollte. Das konnte in der Mitte des Heftes sein, vorne oder hinten, auf leeren Seiten oder auf bereits beschriebenen.³

Die Chronologie ist also erst durch die Herausgeber/-innen rekonstruiert worden. Ihr Abdruck in der »Kritischen Ausgabe« folgt »nicht dem Aufbau der Notizbücher«,⁴ sondern einer editorischen Neuordnung, durch die »das gesamte überlieferte Material in chronologischer Schichtung dargeboten«⁵ wird. Hinzu kommt, dass die Editoren auch solche Aufzeichnungen mitediert haben, die nicht aus den Notizheften Hofmannsthals stammen, sondern aus »Werkmanuskripten«, freilich »ohne dem jeweiligen Werk anzugehören«.⁶ Das in der »Kritischen Ausgabe« edierte Textkorpus entspricht also keiner Werkeinheit, die Hofmannsthal mit einem entsprechenden Gattungsbewusstsein – und Nachlassbewusstsein⁷ – hinterlassen hätte. Die gemeinsame Edition des gesichteten Textmaterials in einem mit der Gattungsbezeichnung »Aufzeichnung« versehenen Band der »Kritischen Ausgabe« legitimiert sich aber dadurch, dass Hofmannsthal in seinen verstreuten Notaten eine syntaktisch verknappende und auf aphoristische Prägnanz hinzielende Schreibtechnik entwickelt hat, die diese Notate vergleichbar und als ein zusammen gehörendes Textkonvolut lesbar macht. Die Schreibtechnik geht zudem mit einer Selbst- und Weltbeobachtungstech-

Katja Kaluga anmerkt, ein »inhaltlich wie formal überaus disparate[s] Arbeitsarchiv«, das sich in seiner Heterogenität gegen den »substantziellen ›Gattungsbegriff‹ ›Aufzeichnung‹« sperrt. Katja Kaluga, *Aufzeichnungen/Autobiographisches*. In: HH, S. 379–381, hier S. 379. Da die Gattungsbezeichnung »Aufzeichnungen« sich aber in der Hofmannsthal-Edition für die edierten Notate durchgesetzt hat und meines Erachtens nicht nur eine Gattung, sondern auch eine Schreibtechnik Hofmannsthals bezeichnet, soll sie auch hier verwendet werden. Vgl. dazu auch die Ausführungen in Anm. 7.

³ Konrad Heumann: »Meine Gedanken gehören alle zusammen«. Hofmannsthals »Aufzeichnungen« in kritischer Ausgabe, online unter www.hundertvierzehn.de/artikel/0%20%BBmeine-gedanken-geh%C3%B6ren-alle-zusammen%20%AB_168.html.

⁴ So die Formulierung der Herausgeber/-innen im Kommentarband SW XXXIX, S. VI.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. V.

⁷ Unter Nachlassbewusstsein verstehen Kai Sina und Carlos Spoerhase »die sichere Antizipation einer späteren Erschließung und Erforschung des eigenen Nachlasses«, durch die auch vermeintlich »authentische« Egodokumente »der schriftstellerischen Vorausschau, Reflexion und Planung, ja mitunter sogar der künstlerischen Bearbeitung« unterworfen werden. Kai Sina/Carlos Spoerhase, »Gemachtwordenheit«. In: *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Hg. von Dens. Göttingen 2017, S. 7–20, hier S. 15. Ein solches Bewusstsein kann man Hofmannsthal sicher nicht in Bezug auf den gesamten edierten Textkorpus attestieren. Dass aber die in den »Heften« angefertigten Notizen durchaus mit einem gewissen Nachlassbewusstsein verbunden sind, zeigt bereits ein Brief an Arthur Schnitzler aus dem Jahre 1891, der am Ende dieses Aufsatzes noch zitiert werden wird.

nik einher, die durch die Neuedition erst in ihrer ganzen Charakteristik sichtbar geworden ist.

In der folgenden Lektüre soll die Überlagerung von Schreib- und Beobachtungstechnik in Hofmannsthals »Aufzeichnungen« herausgearbeitet werden. Hinsichtlich der Reflexion des eigenen Ichs wird die Untersuchung vor allem zwei komplementäre Haupttendenzen innerhalb der Notate herausstellen: die Tendenz der Ich-Pluralisierung⁸ und die der Totalitätssehnsucht.⁹ Hofmannsthal nutzt die Schreibtechnik der notathaften Aufzeichnung dazu, so die These, das eigene Ich in seinen wi-

⁸ Die Untersuchung schließt damit an eine Tendenz innerhalb der Hofmannsthalforschung an, bei der das Werk in erster Linie als Reflexion einer in der Moderne problematisch werdenen Ich-Konstitution gelesen wird. Zu nennen wäre hier etwa die Studie von Gotthart Wunberg, in der insbesondere anhand der Lyrik und Prosa des frühen Hofmannsthal gezeigt wird, dass »nicht nur die Sprache [...] für Hofmannsthal von Anfang an problematisch« ist, »sondern in gleicher Weise Ich und Bewußtsein«. Wunberg fokussiert auf Phänomene der »Ich- oder Bewußtseinspaltung«, die sich in Hofmannsthals Texten sowohl als inhaltlicher »Gegenstand zeigen« als auch »formal«, also auf der Ebene des poetischen Verfahrens Ausdruck finden. Gotthart Wunberg, *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*. Stuttgart/Berlin u. a. 1965, S. 12 u. 14. Auch Waltraut Wiethölder zeigt in ihrer Untersuchung von Hofmannsthals Prosawerk, dass Phänomene wie »Identitätsverlust«, »Zwiespältigkeit« und »Imitation« bei Hofmannsthal keinesfalls bloß Ausdruck eines modisch-eskapistischen »Ästhetizismus« sind, sondern im »Rahmen einer historischen Symptomatologie des Subjekts gesehen werden« müssen, die »spätestens« seit »Goethe« Autoren dazu gebracht hat, »die Poesie [...] als bevorzugtes Medium der Selbstreflexion, des Selbstentwurfes und der Selbstbestätigung zu handhaben«. Waltraud Wiethölder, *Hofmannsthal oder Die Geometrie des Subjekts. Psychostrukturelle und ikonografische Studien zum Prosawerk*. Tübingen 1990, S. 21. Von der neueren Forschung wären stellvertretend die Studie von Sabine Straub zu nennen, die unter der Leitformel des »[z]usammengehaltenen Zerfalls« eine »Dynamik« »fortwährender Dissoziation und Re-Kombination [...] eines vielfachen Ich« in Hofmannsthals Essay- und Erzählwerk charakterisiert (Sabine Straub, *Zusammengehaltener Zerfall*. Hugo von Hofmannsthals Poetik der Multiplen Persönlichkeit. Würzburg 2015, S. 15) sowie die Studie von Katharina Meiser, die die bei Hofmannsthal reflektierten und ästhetisch exponierten Fragen von »Individuum und Individualität« als Reaktionen auf den »Modernisierungsprozess« um 1900 und den damit »einhergehende[n] tiefgreifende[n] soziale[n] Wandel« beschreibt. Katharina Meiser, *Fliehendes Begreifen. Hugo von Hofmannsthals Auseinandersetzung mit der Moderne*. Heidelberg 2014, S. 33.

⁹ Dass in der Literatur der Jahrhundertwende und insbesondere auch im Werk Hofmannsthals eine spezifische »Sehnsucht nach Totalität« beschreibbar ist und dass diese Sehnsucht in den biologischen, anthropologischen sowie ästhetisch-medialen Diskursen der Jahrhundertwende einen wichtigen Resonanzraum findet, geht aus zahlreichen Forschungsbeiträgen zur Kultur und Literatur um 1900 hervor. Vgl. dazu etwa: Walter Gebhard, *Der Zusammenhang der Dinge. Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts*. Tübingen 1984. Zur Jahrhundertwende vgl. dort insbesondere die Seiten 534–576. Vgl. zudem Wolfgang Riedel, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin/New York 1996. Vgl. schließlich auch den sowohl medien- wie mentalitätsgeschichtlichen Aufsatz von Antje Büssgen, *Dissoziationserfahrung und Totalitätssehnsucht. »Farbe« als Vokabel im »Diskurs des Eigentlichen« der Klassischen Moderne. Zu Hugo von Hofmannsthals »Briefen des Zurückgekehrten« und Gottfried Benns »Garten von Arles«*. In: *ZfdPh* 124 (2005), S. 520–555.

dersprüchlichen Facetten zu reflektieren und gleichzeitig eine Sehnsucht nach Geschlossenheit und Ganzheit zu artikulieren. Diese Tendenzen gehen mit Reflexionen zweier widersprüchlicher zeitgenössischer Diskursfelder einher, des von Bourget inspirierten Dilettantismuskurses einerseits und des auf ›Ganzheit‹ hinzielenden Lebensdiskurses der Jahrhundertwende andererseits. Hinsichtlich der Chronologie der »Aufzeichnungen« soll in etwa der Zeitraum zwischen den Jahren 1890 und 1910 in den Blick genommen werden, also jene gemeinhin als ›Jahrhundertwende‹ bezeichnete historische Phase, in der Hofmannsthal in besonderer Weise zwischen einer reflexiv-ästhetischen Lebenshaltung und Plänen zu einer Überwindung dieser Lebenshaltung schwankt.¹⁰

Die »Aufzeichnungen« stellen sich insofern als intellektuelle ›Reflexionen‹ von Ich und Welt dar, als sie keinen emotional-bekennnishaften, sondern vielmehr einen intellektuell-analytischen Charakter haben. Der Anschein vorreflexiver Authentizität wird also von vornherein verhindert. In einer Notiz, geschrieben am Weihnachtsabend 1890, unterscheidet Hofmannsthal anlässlich der Lektüre von »Hebbels Tagebücher[n]« (SW XXXVIII, S. 69) denn auch den Typus eines ›Gefühlstagebuchs‹ von dem eines ›Gedankentagebuchs‹:

Tagebuch für Dichter? ja, wenn sie nur Gedanken hineinschreiben, denn die können nie erheuchelt sein, wenn auch Dreiviertelprofil; Gefühle festhalten aber führt immer zur Pose, die Gefühle gehören in's Gedicht, da sind wir von ihnen und sie für die andern erlöst. (SW XXXVIII, S. 69)

Während das ›Gefühlstagebuch‹ auf vermeintlich authentische (tatsächlich aber stilisierte) Emotionen abzielt, wird im ›Gedankentagebuch‹ eine solche Form der affektiven ›Heuchelei‹ offenbar vermieden. Die Gefühle werden daher ins Gedicht verlagert, wohingegen das Notiz- bzw. Tagebuch den Gedanken vorbehalten bleibt. Obwohl auch die Gedanken-

¹⁰ Poetologisch stellt die Zeit um 1900 bekanntlich eine Übergangsbewegung vom lyrisch dominierten Frühwerk zum stärker dramenorientierten Spätwerk dar. Lebensgeschichtlich fällt in diese Zeit der Übergang von der Jugendzeit im Dunstkreis der Wiener Moderne zur ›Erwachsenenexistenz‹, die insbesondere durch die Eheschließung und die Umsiedlung von Wien in das eigene Haus in Rodaun gekennzeichnet ist. Zur Überlagerung lebensgeschichtlicher und poetologischer Umbrüche bei Hofmannsthal um 1900 vgl. etwa Elsbeth Dangel-Pelloquin, Phasen eines Lebenslaufs. In: HH, S. 32–43, dort insb. S. 33–39. Im Folgenden soll indes nicht die These verfolgt werden, dass Hofmannsthals »Aufzeichnungen« eine zielgerichtete Bewegung von einem subjektiven Pluralitätsbewusstsein zu einem Ganzheitsbewusstsein darstellen. Pluralität und Ganzheit stellen vielmehr komplementäre Tendenzen dar, die sich ›beide‹ durch die »Aufzeichnungen« des hier untersuchten Zeitraumes ziehen.

notiz als eine Form der Selbstäußerung charakterisiert wird, erscheint sie gleichzeitig als bloßes »Dreiviertelprofil«, als ein Portrait also, das immer eine Seite des eigenen Selbst im Schatten lässt und so lediglich einen Gesichtspunkt des Ichs darstellt. In notierten Gedanken offenbart sich somit nicht die Persönlichkeit in ihrer Gänze, sondern lediglich eine ihrer Facetten oder Möglichkeiten.

Zu dieser eingestandenen Unvollständigkeit notierter Selbstäußerungen kommt die Veränderung der eigenen Haltungen und Meinungen hinzu. Dass die Notiz im Sinne der eigenen Aufzeichnungen nicht nur ein unvollständiges, sondern auch temporär gebundenes Autoportrait ist, reflektiert Hofmannsthal bereits in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1889. Dort wird das Notizbuch als Dokumentation eines charakterlichen und intellektuellen Wandels begriffen:

Ein Tagebuch anzulegen, wenn auch die chronologische Folge nicht so genau befolgt würde, müsste zur Kenntniss der Characterentwicklung und der Standpuncte die man zu verschiedenen Zeiten gegen dasselbe eingenommen, beitragen und die schwierige Kunst des γνῶθι σαυτόν [»erkenne Dich selbst«] wesentlich erleichtern. Es wäre sehr fehlerhaft, wollte man alle augenblicklichen, nicht dauernden, vielleicht unwahren Eindrücke davon ausschließen; ein Spiegel soll es werden, nicht ein ehernes Denkmal. (SW XXXVIII, S. 43)¹¹

Kein »ehernes Denkmal« soll solch ein »Gedankentagebuch« sein, kein stilisiertes Dokument, das dem Leser Ganzheit und Geschlossenheit vortäuscht; vielmehr ist es als ein bloßer »Spiegel« gedacht, der das eigene Selbst in seiner zeitlichen Entwicklung und seiner oft widersprüchlichen Pluralität reflektiert. In dieser Offenheit gegenüber der Pluralität eigener Gedanken und Standpunkte nähert sich Hofmannsthal jenem Intellektuellenkonzept, das um 1900 häufig mit dem Schlagwort des »Dilettantismus« bezeichnet wird. »Dilettantismus« ist seit der Renaissance ein Topos der Kultur- und Kunstkritik. Der Dilettant ist der Kunstliebhaber, der vielseitig interessiert, gleichzeitig aber nicht in einer künstlerischen Disziplin professionalisiert ist. Während der Dilettant in der Renaissance noch als Inbegriff universalistischer Virtuosität gilt, erfährt er in der Aufklärung und insbesondere im Kontext der Weimarer Klassik eine deut-

¹¹ Die Inschrift γνῶθι σαυτόν (Gnothi seauton, Erkenne Dich selbst) am Apollotempel von Delphi wird in dem 1902 erschienenen Chandosbrief abermals aufgegriffen, dort allerdings in der lateinischen Version (Nosce te ipsum).

liche Abwertung und wird zuweilen dort dem künstlerischen ›Genie‹ als negatives Pendant gegenübergestellt. Im Verlauf des späten 19. Jahrhunderts wird der Dilettantismus wiederum positiv oder zumindest ambivalent bewertet und insbesondere in Paul Bourgets »Essais de psychologie contemporaine« (1883) als Repräsentant einer heterogenen Modernität konzeptualisiert.¹² Nach Bourget ist der Dilettantismus eine »sehr scharfsinnige und gleichzeitig angenehme Veranlagung des Geistes, die wechselnd unser Wohlgefallen an den verschiedenen Äußerungen des Lebens weckt und uns veranlaßt, uns allen diesen Äußerungen vorübergehend anzupassen, ohne uns einer einzigen völlig hinzugeben.«¹³ Der Dilettant hat eine erhöhte Gabe der ›Anempfindung‹, er kann sich in die unterschiedlichsten Standpunkte und Fühlweisen hineinversetzen, kann sich selbst in konträren Rollen ausprobieren, und zwar so, »als wenn man ein anderes Kleid anzieht.«¹⁴ Diese Gabe ist gleichzeitig aber mit einem »verfeinerte[n] Skeptizismus«¹⁵ verbunden, der es dem Dilettanten ermöglicht, in seinem aktuellen Standpunkt nicht ganz aufzugehen, sondern stets eine spielerische Distanz zu halten. Der Dilettant ist bei Bourget ein moderner Intellektuellentypus, bei dem die Eigenschaften des versuchsweise vollzogenen und dabei oft auch rollenhaften Standpunktwechsels besonders ausgeprägt sind.¹⁶

Unter dem Stichwort »Berufsdilettantismus« bezieht sich Hofmannsthal dezidiert auf das Konzept des Dilettantismus: Den Dilettanten bezeichnet er als einen Typus, der eine »Vorliebe für das werdende, flutende« und eine »Abneigung« gegen dauerhafte »Ansichten, Grundsätze« habe (SW XXXVIII, S. 89). Die solchermaßen programmatische Standpunktlosigkeit wird in den Notizen Hofmannsthals äußerst häufig in den

¹² Zur ambivalenten Begriffs- und Bewertungsgeschichte des Dilettantismus vgl. insbesondere Hans Rudolf Valet, *Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte*. In: *JbDSG* 14 (1970), S. 131–158. Vgl. zudem Georg Stanitzek, »Dilettant«. In: *RLW*. Bd. 1: A–G. Hg. von Klaus Weimar u. a. 3. Aufl. Berlin 1997, S. 364–366.

¹³ Ich zitiere aus einer zeitgenössischen deutschen Übersetzung: Paul Bourget, *Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller*. Deutsch von H. Köhler. Minden 1903, S. 51.

¹⁴ Ebd., S. 52.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Zum Topos des Dilettantismus bei Bourget und dessen Wirkung auf die Literatur der Jahrhundertwende vgl. Joëlle Stoupy, *Maître de l'heure. Die Rezeption Paul Bourgets in der deutschsprachigen Literatur um 1890: Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Heinrich Mann, Thomas Mann und Friedrich Nietzsche*. Frankfurt a.M. 1996. Zur Rezeption des Bourget'schen ›Dilettantismus‹ bei Hofmannsthal vgl. ebd., S. 120–171.

Blick genommen und als ein entscheidendes Signum der Moderne reflektiert. Die protokollhafte Form der Aufzeichnung selbst scheint sich für diese Reflexion besonders zu eignen.¹⁷ Dies zeigt sich etwa in einer 1894 verfassten Notiz über Hermann Bahr, dessen intellektuelle Unruhe und Wandelbarkeit Hofmannsthal in folgender Weise charakterisiert:

Bahr.

Atmosphäre der Zeitungsredaction.

schnurrende Maschine, Telegramme, Cognacs, Correcturen, Lexicon, Statistik, Almanach nachschlagen, zerrissene Reden, Cynismen, jonglieren mit Ansichten, laut reden *grell* färben wie die Placate von Chéret die im Strassengewirr auffallen wollen

Keine *Werthe*. weiss nicht, was er will. Alles Lebendige regt ihn an; alles schwankt und schwimmt.

Haltlosigkeit durchaus.

Baut nicht, webt nicht. (SW XXXVIII, S. 300)

Bahrs Aktivitäten, sein ständiger Positionswandel, seine fieberhafte Produktion von neuen Diagnosen und Zeitanalysen – all das hat etwas von der »Atmosphäre einer Zeitungsredaction«. Diese Atmosphäre wird durch die Form der Notiz zunächst durchaus affirmiert: Die parataktisch reihende Syntax fängt die enge Aufeinanderfolge unterschiedlicher Elemente und Abläufe in der Zeitungs- und Redaktionswelt ästhetisch ein und erinnert denn auch stark an die Ästhetik moderner Collagegedichte.¹⁸ Durch den Einsatz alliterativer Lautentsprechungen (»Keine *Werthe*. weiss nicht, was er will«; »alles schwankt und schwimmt«) wird zudem besonders die Unbeständigkeit der Bahr'schen Lebensform ästhetisiert und auch die moderne Medienwelt formal repräsentiert: Immerhin ist die Alliteration schon um 1900 eine zentrale rhetorische Figur der Schlagzeilen und Werbeslogans.¹⁹

¹⁷ »Dem alle Eindrücke ungefiltert aufnehmendem Ich der Moderne«, so versteht denn auch Katja Kaluga die implizite Aussage der »Aufzeichnungen«, »kann das klassische Tagebuch kein geeignetes Medium mehr sein«. Katja Kaluga: *Aufzeichnungen/Autobiographisches* (wie Anm. 2), S. 379.

¹⁸ Techniken der Collage werden vor allem im frühen 20. Jahrhundert, zumeist in expressionistischen Gedichten, etwa in denen des jungen Gottfried Benn entwickelt. Auch bei Benn steht die formalästhetische Affirmation moderner Beschleunigungs- und Dissoziationstendenzen häufig in einem Spannungsverhältnis zu deren kulturkritischer Ablehnung. Vgl. dazu Dirk von Petersdorff, *Flichkräfte der Moderne. Zur Ich-Konstitution in der Lyrik des frühen 20. Jahrhunderts*. Tübingen 2005, S. 218–226.

¹⁹ Vgl. dazu Peter von Polenz, *Sprache in Massenmedien*. In: Ders.: *Deutsche Sprachgeschichte. Vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*. Bd. III: 19. und 20. Jahrhundert. Berlin/

Andererseits artikuliert die Notiz aber auch ein deutliches Unbehagen an jener dilettantisch-modernen Lebensform, wie sie bei Herrmann Bahr zum Ausdruck kommt. Denn mit der intellektuellen Wandlungsfähigkeit geht der Verlust dauerhafter »Werthe« einher. Die Anhäufung geistiger Positionen und der damit verbundene Aufbau eines immer größer werdenden Registers an Redeweisen und rhetorischen Effekten werden mit einer gewissen mentalen »Haltlosigkeit« bezahlt. Diese Haltlosigkeit hat auch produktionsästhetische Konsequenzen: Bahr »[b]aut nicht« und »webt nicht«, er opfert jegliches organisches Schöpfertum einem »laut[en]« und »grell[en]« Appell an die Sinne, welcher der suggestiven Ästhetik Chéret'scher Werbepлакate ähnelt.

Das Abhandenkommen »naiven« Schöpfertums bei Bahr diagnostiziert Hofmannsthal auch in anderen Aufzeichnungen. Bereits in einer Notiz aus dem Jahr 1891 heißt es:

mttg. bei Bahr, abds. mit ihm im Theater an der Wien; ob an seiner Naivetät nicht doch etwas gemachtes ist, etwas von dem forcierten des Menschen, der sich davor fürchtet gewöhnlich zu sein, statt wie ich nach seinen Büchern glaubte, rücksichtslose Bejahung einer wirklichen Eigenart?? (SW XXXVIII, S. 107)

Beim Lesen der Bücher Bahrs hält man den Verfasser für einen naiv-authentischen Individualisten, der sein Inneres ohne Rücksicht auf mögliche Konflikte nach außen kehrt. Trifft man den Autor Bahr dann aber persönlich, so erscheint diese Naivität und Authentizität als etwas »gemachtes«, als etwas kalkuliert Hergestelltes, durch das der Eindruck der Gewöhnlichkeit und Austauschbarkeit vermieden werden soll. Naivität, so suggeriert es die Notiz, ist ein in der kulturellen Moderne ersehnter Zustand, der aber oft nur mit den Mitteln einer künstlichen Inszenierung – und dann eben nur als Scheinzustand – hergestellt werden kann. Obwohl die »Aufzeichnungen« selbst als Form bruchstückhaft und analytisch und nicht etwa organisch-naiv sind, wird in ihnen der fragmentierende Grundgestus der kulturellen Moderne auch problematisiert.

Die Bourget'sche Konzipierung der Moderne als »Dilettantismus« wird bei Hofmannsthal zudem mit einer Deutung der zeitgenössischen Ge-

New York 1999, S. 504–522. Polenz stellt dort fest, dass seit »den 1890er Jahren [...] Werbetexte großer Firmen auch von professionellen Textern mit sprachpsychologischen Tricks« wie »Vagheit«, »Suggestion« und eben auch gezielten »Alliterationen« formuliert werden, »da die bloße Anpreisung der Ware nicht mehr genügte.« (Ebd., S. 508)

genwart als Epoche eines maskenhaften Historismus verschränkt. Während die ›Vormoderne‹ als Zeitalter spontaner und einmaliger Gedanken, Werke und Handlungen erscheint, charakterisiert Hofmannsthal den modernen Menschen in vielen seiner Aufzeichnungen als derart von analytischem und historischem Wissen durchdrungen, dass sowohl das Denken als auch das Sprechen zu einem permanenten Zitat historisch überlieferter Formen gerät:

Unsern unklaren Gedanken bietet sich, da wir mit Ererbtem, Anempfunden[em], und Anerzogenem erfüllt sind, sofort eine fertige Ausdrucksform; wir sprechen ihn biblisch oder philosophisch aus, rhetorisch oder plaudernd, im Stile Goethes, Schopenhauers oder eines ephemeren Feuilletonisten, wir lassen ihn als echte Dilettanten in einer beliebigen historischen oder Charaktermaske am Liebhabertheater spielen; wir geben ihm die beinahe richtige Form aber nur beinahe; es bleibt immer ein Rest der nicht aufgeht, eine Lüge. Also gehören auch die Gedanken, die wir selbstständig ahnen, gar nicht uns, denn wir sehen sie unbewusst durch das angeeignete Medium eines anderen und der andere in uns spricht sie aus. Die Menschen sind also nur abgeschwächte Umbildungen der grossen Geister, die ihn weiter denken, ihre Lebensgedanken variieren. Daher die vielen unnützen Bücher. (SW XXXVIII, S. 96)

Die moderne Kultur erscheint hier als eine Zitatkultur, als ein großes historistisches Formenspektakel, bei dem das Ideal origineller Individualität in ein skeptisch-ironisches Maskenspiel aufgelöst wird. Die »grossen Geister« gehören nicht der Gegenwart, sondern der Vergangenheit an. In allen intellektuellen Vorgängen der Gegenwart sind diese »grossen Geister« präsent, nicht aber als Folie für eigene, sich von der Vergangenheit absetzende Ideen, sondern vielmehr als Gegenstände der Nachahmung durch die »Dilettanten« (s. o.) und ihre »Charaktermasken« (s. o.). Die Rollenhaftigkeit des modernen Daseins reicht bis in die individuellsten Gefühle und Vorstellungen hinein, auch die intimsten Ahnungen und Gedanken erweisen sich als Déjà-vus historisch längst etablierter Topoi und Denkfiguren. Das Ergebnis ist ein Gesellschaftstypus, der eigentlich nur noch als Hülle existiert, als Ansammlung schablonenhafter Gebärden, Handlungen und Gedankenreihen, denen keine tatsächlichen inneren Überzeugungen und Erfahrungen mehr entsprechen. »Resultate unseres Kulturzustandes:«, notiert Hofmannsthal 1891:

Wir schildern ohne zu sehen, urtheilen ohne zu verstehen, denken ohne eigenes Bewusstsein, können uns Nervenempfindungen einreden, werden es noch dahin bringen an anempfundenen Wunden zu sterben. (SW XXXVIII, S. 78)

Die Beschreibung der gegenwärtigen ›Cultur‹ als ein Zeitalter der Nachahmung wird in den Notizen Hofmannsthals auch zur Grundlage darstellungstheoretischer Überlegungen. Weil es bei dem modernen – dilettantischen – Charakter eben keine Äquivalenz von ›Außen‹ und ›Innen‹, von Oberfläche und Tiefe mehr gibt, wird seine mimetische Abbildung schwierig:

Von ganzen Menschen wie die Griechen und das Herrengeschlecht der Renaissance waren, konnte man Bilder machen; von uns nur historische oder Genrescenen. Wir brauchen immer noch etwas, die Person in Scene zu setzen, Costüm oder manierierte Stellung oder etwas zum Beschäftigen der hilflosen Hände (SW XXXVIII, S. 107)

Während man den Persönlichkeiten vergangener Zeitalter noch durch die bloße ikonische Wiedergabe ihrer Körper beikommen konnte, wirkt der moderne Mensch nur mehr in einer theatralen Szenerie, die zudem vor einer historischen Kulisse situiert ist. Er ist ein Schauspieler, der sich jede Bewegung aneignen muss und dadurch manchmal nicht weiß, was er mit seinen Händen machen soll.

Der Verlust an organischer Ganzheit wird in Hofmannsthals »Aufzeichnungen« immer wieder historisch hergeleitet. Bezeichnenderweise sind es dabei die Meilensteine gesellschaftlicher Modernisierung, die er als historische Etappen einer dissoziativen und ›dilettantischen‹ Kultur interpretiert. Auffällig sind die organologischen Metaphern, die bei diesen Diagnosen zum Einsatz kommen. So schreibt er etwa über die Akteure der französischen Revolution, dass diese »unreife Atome des Volkskörpers« gewesen seien, »vom Blutstrom aus Arm oder Bein fortgerissen und ins Gehirn gespült.« (SW XXXVIII, S. 138) Diese Charakterisierung erinnert stark an die Diagnosen der zeitgenössischen Degenerationspsychiatrie, die die von der Moderne hervorgebrachten ›großen Geister‹ und ›Genies‹ als degenerierte, organisch unausgeglichene Menschen beschreibt.²⁰ Eine solche Naturalisierung und Pathologi-

²⁰ Nicht nur bei Cesare Lombroso oder Max Nordau, sondern auch etwa bei dem französischen Psychiater Valentin Magnan wird die intellektuelle Genialität auf »Fehler der körper-

sierung von modernen kulturellen und sozialen Phänomenen findet sich in vielen Notizen Hofmannsthals. So deutet er etwa auch die moderne Demokratie auf der Grundlage von naturphilosophischen und naturwissenschaftlichen Diskursbeständen:

Wo viel Licht, da ist starker Schatten. } Das lässt sich
Die Summe aller Energien des Weltalls ist constant. } vielleicht auch
auf die Energieformen im Menschlichen anwenden. In Hellas, wo die einzelnen Staaten partikularistische Energie entwickelten, herrschte im Innren die antiindividualistische Staatsidee. Das demokratische Frankreich und England des XIX Jahrhunderts wieder erzeugten Byron und den Typus des homme supérieur; außergewöhnliche Begabung auf einem Gebiet hat oft den peinlichen Mangel zahlreicher kleiner Talente zu Folge und ein Genie ist vielleicht nicht ein übermäßig sondern nur ein ungleichmäßig begabter Mensch; ebenso vollzieht sich vielleicht ein harmonischer Ausgleich zwischen Gewinn und Verlust im einzelnen, Glück und Unglück im allgemeinen. (SW XXXVIII, S. 94f.)

Der erste Hauptsatz der Thermodynamik über die konstante »Summe aller Energien des Weltalls« wird hier zum Ausgangspunkt einer Staats- und Kulturphilosophie gemacht, die physikalischen Energiegesetze auf die »Energieformen im Menschlichen« überträgt. Während in den antiken Stadtstaaten die Energien ganz auf den Staat und seine Behauptung nach außen konzentriert waren, verteilt sich in den modernen Demokratien die Energie auf viele individualistische Einzelenergien; zudem wird gerade durch die demokratische Staatsform der Typus des energetisch unausgeglichenen Intellektuellen produziert, der übermäßige Begabung auf einem einzelnen begrenzten Gebiet mit Dilettantismus auf allen anderen Gebieten bezahlt. Die degenerationspsychologische Beschreibung des »Geistesmenschen« (s. o.) wird in eine Kultur- und Sozialphilosophie eingebettet; die energetische Ungleichverteilung innerhalb eines Individuums wird als historisches Phänomen, nämlich als ein Symptom und Ausdruck moderner demokratischer Gesellschaften, begriffen. Mit seiner Psychopathologisierung der Demokratie und der modernen Kultur und Gesellschaft insgesamt ähnelt Hofmannsthal dem späten Nietzsche, der im Zuge einer

lichen Bildung« zurückführt, auf eine »stückweise Entartung«, »der einzelne Hirn-Centra [...] entgangen sind«, mithilfe derer der Intellektuelle geistige »Oasen in der Wüste« herausbilde. Valentin Magnan, Psychiatrische Vorlesungen. Deutsch v. Paul J. Möbius. 6 Hefte. Leipzig 1891–1893, H. II, S. 12.

»Kritik der Modernität«²¹ den »Demokratismus« als pathologische »Niedergangs-Form der organisierenden Kraft«, als Abhandenkommen »alle[r] Instinkte«²² und als Inbegriff der »décadence«²³ charakterisiert.

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass Hofmannsthal sich bei aller kritischen Analyse der modernen Kultur selbst als Repräsentant eines unausgeglichen-modernen Zeitalters versteht. Das zeigt sich etwa daran, dass er bei den zitierten Beschreibungen »dilettantischer« Lebensformen fast immer von einem »Wir« spricht. Hinzu kommt die Form der Aufzeichnung, die den distanzierten Vorläufigkeitsgestus und das versuchsweise Rollenspiel des Dilettanten ästhetisch aufgreift. In einigen seiner Aufzeichnungen macht Hofmannsthal das Wissen um die nachahmenden Tendenzen im eigenen Ich auch explizit. »Ich weiss oft nicht«, so notiert er etwa 1894, »ob ich über etwas nachdenke oder innerlich einen nachmache, der über etwas nachdenkt« (SW XXXVIII, S. 282).

Insbesondere in Auseinandersetzung mit Persönlichkeiten, die seiner Deutung nach naiv oder pragmatisch waren, artikuliert Hofmannsthal in seinen »Aufzeichnungen« ein deutliches Unbehagen am eigenen Ich. Auch die eigene Tätigkeit des Notierens gerät dabei in den Verdacht eines schriftstellerischen Dilettantismus, der gegenüber früheren Formen des Tagebuchschreibens abfällt. In einer Notiz über das Tagebuch des Sozialdemokraten Ferdinand Lassalle etwa wird die Sehnsucht des jungen Dichters nach einem zielbewussteren und handlungsorientierteren Selbst stark deutlich. Über Lassalles Tagebuch notiert er:

Im Cafféhaus den ersten Theil von Ferdinand Lassalles Tagebuch gelesen. Er war damals ungefähr eben so alt wie ich jetzt. Aber welche Ouvertüre zu einem thätigen Leben in diesen Blättern; welche naïve Lust am Beobachten einzelner Menschen und seiner selbst, welche frische Eitelkeit gegen die blasse, zerfaserte Reflexion in den Tagebüchern Amiels oder der Baschkirtsew oder in meinem eigenen. Ich beneide ihn eigentlich. (SW XXXVIII, S. 106)

Deutlich schreibt sich Hofmannsthal hier in die dekadent-dilettantische Moderne ein, wenn er sein eigenes Tagebuch in eine Reihe mit den Tagebüchern jener Persönlichkeiten stellt, die er in seinen frühen Essays

²¹ Friedrich Nietzsche, *Götzen-Dämmerung*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1999, Bd. 6., S. 55–161, hier S. 140.

²² Ebd.

²³ Ebd., S. 141.

selbst als zentrale Repräsentanten des ›willenskranken‹ Fin de Siècle beschrieben hat.²⁴ Der hyperreflexiven Selbstbeobachtung Frédéric Amiels und Marie Bashkirtseffs stellt Hofmannsthal deshalb die ›Naivität‹ und den tätigkeitsorientierten Optimismus des Lassalle'schen Tagebuches gegenüber.

Die moderne Pluralisierung des Ichs bleibt für Hofmannsthal mit einer starken Gefahr der Haltlosigkeit verbunden. Die Empfindung dieser Gefahr scheint für ihn Antrieb zu einer permanenten Suche nach äußeren, Halt versprechenden Instanzen zu sein. In Diskursen der Natur, des Körpers und des ›Lebens‹²⁵ findet er stellenweise Ansätze einer Sinnstiftung für das moderne Ich. Insbesondere Diskurse der Vererbung werden zur integrativen Stabilisierung des Ichs funktionalisiert. In einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1894 zeigt sich der fließende Übergang zwischen Ich-Dissoziation und Einheitspathos: »Wir sind mit unsrem Ich von Vor-10-Jahren nicht näher unmittelbarer *eins* als mit dem Leib unserer Mutter. Ewige *physische* Continuität.« (SW XXXVIII, S. 277) Zunächst wird hier zwar die Diskontinuität des Ichs beschworen, die Nichtidentität des aktuellen Ichs mit dem »Ich von Vor-10-Jahren«. Die »[e]wige *physische* Kontinuität« ist allerdings nicht nur Grundlage einer brüchig werdenden Ich-Konstitution, sondern ebenso sehr Garant für den Zusammenhang des Selbst »mit dem Leib unserer Mutter«. Das fragile Ich wird hier aufgefangen in einer Art familiär-hereditären Kontinuität: Das moderne Ich ist mit sich selbst vielleicht nicht identisch, so der Gedanke, aber doch immerhin Teil einer erbbiologischen Genealogie. Diese in vielen Texten Hofmannsthals beschworene Einheit des Selbst mit seinen »Ahnen«²⁶

²⁴ Vgl. hierzu die Essays »Das Tagebuch eines Willenskranken« (1891) (über Amiels Tagebuch) und »Marie Bashkirtseff. Das Tagebuch eines jungen Mädchens« (1893) (Über Bashkirtseffs Tagebuch).

²⁵ Mit dem Begriff ›Leben‹ ist um 1900 eine vorreflexive psychophysische Totalität gemeint. Der Lebensdiskurs der Jahrhundertwende schließt an zeitgenössische Evolutionssemantiken an, macht aus diesen aber eine Weltanschauung des organischen Werdens, in das auch der Mensch inklusive seiner kulturellen Äußerungsformen integriert ist. Zum Lebensdiskurs um 1900 und insbesondere zu seiner Wirkung auf die Jahrhundertwende vgl. immer noch den sehr einschlägigen Aufsatz von Wolfdietrich Rasch, Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Ders.: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1967, S. 1–48. Zur Reflexion der Lebenssemantik bei Hofmannsthal vgl. in der neueren Forschung etwa Benjamin Specht, ›Wurzel allen Denkens und Redens‹. Die Metapher in Wissenschaft, Weltanschauung, Poetik und Lyrik um 1900. Heidelberg 2017, S. 264–287.

²⁶ An prominentester Stelle artikuliert Hofmannsthal diese Vorstellung wohl in den »Terzinen über Vergänglichkeit« (1894), wo die »grauenvoll[e]« Einsicht in einen »durch nichts gehemmt[en]« permanenten Wandel des »eigene[n] Ich[s]« kompensiert wird durch die Vor-

wird in dem zweiten Absatz der zitierten Aufzeichnung ausgeweitet zu einer generellen Einheit von Ich und Welt, von eigenem Körper und der natürlichen und dinglichen Umwelt: »den Gedanken scharf fassen: wir sind eins mit allem was ist und was je war, kein Nebending, von *nichts* ausgeschlossen.« (SW XXXVIII, S. 277) Eine solche Integration des Selbst in die Totalität der ›Welt‹, der ›Natur‹ oder des ›Lebens‹ kann letztlich auch zu einer Wiederherstellung personaler Identität und Integrität beitragen. Wie sehr organologische Denkfiguren bei Hofmannsthal die Funktion einer Krisenbewältigung und Identitätsstiftung haben, zeigt etwa folgende tagebuchartige Aufzeichnung aus dem Jahr 1895:

Am 14^{ten} abends.

kühl, hell und windig. Ich habe Wein getrunken. Bin dann ein Stück auf der Strasse gegen Mutenitz sehr schnell gegangen. Plötzlich unter einer grossen Pappel stehen geblieben und hinaufgeschaut. Das Haltlose in mir, dieser Wirbel, eine ganze durcheinander fliegende Welt, plötzlich wie mit straff gefangenem Anker an die Ruhe dieses Baumes gebunden der riesig in das Dunkle Blau schweigend hineinwächst. Dieser Baum ist für mein Leben etwas Unverlierbares. In mir der Kosmos, alle Säfte aller lebendigen und toten Dinge höchst individuell schwingend, ebenso in dem Baum (SW XXXVIII, S. 319)

Die lebensphilosophische Idee, dass die äußere Natur und der Mensch gleichermaßen von dynamischen ›Lebensäften‹ durchdrungen ist, wird hier gewissermaßen therapeutisch funktionalisiert: Indem das ›haltlose‹ Ich in einem Baum eine Entsprechung des eigenen Selbst zu erkennen meint, wird einerseits das brüchig gewordene Verhältnis von Ich und Welt wiederhergestellt und andererseits das eigene Selbst in seiner Identität restabliert. Das Einheitspathos der Lebensphilosophie hat bei Hofmannsthal immer wieder auch die Funktion, den Narzissmus des Ästheten zu überwinden, die rein ästhetische Existenz auf eine soziale Weltteilhabe hin zu überschreiten. Aus dem Jahr 1903 findet sich etwa folgende Aufzeichnung:

IX 05.

Weltzustand. Während ich hier in Lueg am Rande des Waldes über dem leuchtenden See sitze und schreibe, ereignet sich in der Welt dieses: in Ve-

stellung, »daß ich auch vor hundert Jahren war / Und meine Ahnen, die im Totenhemd, / Mit mir verwandt sind wie mein eigenes Haar, / So eins mit mir als wie mein eigenes Haar.« Hugo von Hofmannsthal, Über Vergänglichkeit. In: SW I Gedichte 1, S. 45.

nezuela lässt der Dictator Castro in den überfüllten Gefängnissen erwürgen und zu Tode martern: die Leiche eines Verbrechers bleibt an den lebenden jungen Obersten X. so lange angekettet, bis der Oberst wahnsinnig wird. In Baku schiessen seit 8 Tagen die Armenier und Tartaren aufeinander, werfen Frauen und Kinder in die Flammen der Häuser, das Ganze erleuchten auf Meilen die rothen Riesenflammen der brennenden Petroleumlager. In irgend einem scandinavischen Gefängnis sitzt zugleich der ungeheure zwanzigfache Mörder Nordlund und zermalmt die Riesenkräfte seines Willens an der stumpfen leeren Kerkermauer, die er anstiert.

Und die Gefängnisse! die unschuldig Verurteilten! und die sogenannten Schuldigen! und die Armenviertel von London und New-York ...
(SW XXXVIII, S. 502)

Die Aufzeichnung beginnt zunächst mit einem Idyll poetischer Produktion: Der Dichter sitzt in malerischer Naturumgebung und schreibt. Die ästhetisierte Szenerie des »leuchtenden See[s]« wird nun jedoch mit Imaginationen von Gefängnis- und Folterszenen, von Vorgängen des Sterbens und der Armut durchbrochen. Die Welt als Ganze zu imaginieren, das heißt für den Ästheteten der Jahrhundertwende vor allem, jene Zustände des Elends, des Hässlichen und der Angst ins Bewusstsein vordringen zu lassen, die sonst so säuberlich von seiner Lebenssphäre geschieden sind. Der Gleichzeitigkeit all dieser Vorgänge versucht Hofmannsthal durch eine Ästhetik des Aufzählens und Aneinanderreihens gerecht zu werden. Dabei zeigen sich jedoch auch Aporien: Das Ich ist von der kolossalen Fülle der Schreckensbilder überwältigt und mit diesen in gewisser Weise auch überfordert. Das Aufzählen wird so zu einer immer atemloseren Reihung, die irgendwann in eine Parataxe unvollendeter Satzanfänge mündet und schließlich zu einem jähen Abbruch des Aufzeichnens führt. Die angestrebte Verbalisierung einer All-Einheit, eines kosmischen »Weltzustandes«, endet paradoxerweise in einem Fragment. Die Form der Aufzeichnung artikuliert also allein schon die Problematik, die mit der lebensphilosophischen Maxime einhergeht, das »Leben« mit seinem Schrecken und seinen Abgründen zu konfrontieren und es so zu fühlen und zu bejahen. Die moderne Subjektivität, so suggeriert es die Aufzeichnung, ist letztlich doch nur bedingt in der Lage, das Schreckliche und Abgründige in die eigene Wahrnehmung zu integrieren und sprachlich zu repräsentieren.

Dennoch kommen Konzeptionen des einheitlichen Weltzustands und des organischen »Lebens« in den »Aufzeichnungen« immer wieder vor

und sie stehen dabei im engen Zusammenhang mit dem Versuch einer Verschiebung des Ichs von der Sphäre der bloßen Reflexion in eine Sphäre der Handlung und Praxis. Der Wille zu einer solchen Verschiebung schlägt sich dabei auch in gattungstypologischen Überlegungen nieder. Vor allem ist es die Opposition ›dramatisch/undramatisch‹, mit der Hofmannsthal literarische Texte, aber darüber hinaus wohl auch ganze Daseinsformen charakterisiert. Dies zeigen vor allem zwei Aufzeichnungen aus dem Jahr 1893. In der ersten Aufzeichnung heißt es:

Nervenleben, Kette loser Sensationen = das Ich;
à Rebours
Überwindung des Naturalismus
Gestern etc.
undramatisch (SW XXXVIII, S. 205).

Wenig später notiert Hofmannsthal dagegen:

Weg zum dramatischen Leben: in sich die Incongruenz zwischen Handeln u. Denken aufheben.
Dramatische Gestalt: wo Handlung sich dem Denken anschmiegt wie ein feuchtes weiches Gewand. (SW XXXVIII, S. 205)

In der ersten Aufzeichnung listet Hofmannsthal Texte wie Huysmans »À rebours« (1884), Bahrs »Überwindung des Naturalismus« (1891) und sein eigenes lyrisches Kurzdrama »Gestern« (1891) als beispielhafte Trägermedien einer brüchig werdenden Ich-Konstitution auf. In diesen Texten wird das Ich offenbar als eine »Kette loser Sensationen« präsentiert, eine Auffassung, die in der Aufzeichnung mit dem Prädikat des »Undramatisch[en]« in Verbindung gebracht wird. In der zweiten Aufzeichnung ist dagegen von einem »Weg zum dramatischen Leben« die Rede, der sich anscheinend durch eine Praxeologisierung des Selbst auszeichnet, durch eine Überwindung der Kluft zwischen »Handeln u. Denken«. Man sieht an den beiden zitierten Aufzeichnungen, dass hier mit der Opposition ›Dramatisch/Undramatisch‹ nicht eine literarische Gattung im engeren Sinne gemeint ist, sondern eine bestimmte Lebensform und Ich-Konstitution. Dramatisch ist das Individuum, insofern es ganz im Einklang mit seinen Gedanken handelt und insofern es keinen Widerspruch zwischen Imagination und Aktion erlebt. Undramatisch ist dagegen der Dilettant, dessen Reflexionen und permanente Gedanken-

experimente wenig tatsächliche Handlungen nach sich ziehen. Dieser Dilettant schwebt daher in der ständigen Gefahr, die Einheit seines Ichs ganz zu verlieren. Implizit ist damit aber durchaus ein poetologisches Problem angesprochen. Denn die lyrischen Kurzdramen Hofmannsthals und ein Roman wie Huysmans »À rebours« kennzeichnen sich ja gerade durch eine solche dilettantische Handlungsarmut, durch eine Übermacht des Imaginierens und Sprechens gegenüber der Aktion. Undramatisch sind diese Texte also in Bezug auf ihre Dramaturgie zu nennen, die sich trotz ihrer Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Gattungen wiederholt. Mit seiner Rede vom »Weg zum dramatischen Leben« partizipiert Hofmannsthal an jenem »Ethos der Tat«, das, wie Horst Thomé gezeigt hat, um 1900 einerseits ein »Selbstüberwindungsprogramm« für das reflexive moderne Rollen-Ich darstellt, andererseits aber auch einen gattungspoetologischen Impetus, insbesondere in Bezug auf das Drama, hat.²⁷ Wie der »Weg zum dramatischen Leben« poetologisch umgesetzt werden soll, erläutern die »Aufzeichnungen« indes nicht.²⁸ Das Tat- und Lebenspathos bleibt in Bezug auf die Dichtung sehr allgemein und vage. Bereits aus dem Jahr 1891 findet sich eine Aufzeichnung mit einer programmatisch angekündigten »neuen Kunst«. Es heißt: »Die neue Kunst will nicht die wahre heissen, auch nicht die ewige oder einzige oder grosse: sondern nur die lebendige.« (SW XXXVIII, S. 94) »Leben« erscheint hier als die höchste poetologische Norm, angesichts deren die Kategorien der Wahrheit, Ewigkeit oder Größe als relativ erscheinen. Was mit einer solchen lebendig-natürlichen Kunst konkret gemeint ist, bleibt aber unausgesprochen. Bezeichnenderweise notiert Hofmannsthal nur ein Jahr später eine durchaus gegen das Natürlich-Organische gerichtete Kunstauffassung. »Für mich«, so schreibt er im Jahre 1892, »hat die Natur nicht die Ehre, Künstler zu sein.« (SW XXXVIII, S. 154)

Die zitierten Textstellen zeigen, dass Hofmannsthal in der Form der Aufzeichnung sehr disparate, häufig auch widersprüchliche Standpunkte

²⁷ Vgl. Horst Thomé, *Das Ich und seine Tat. Überlegungen zum Verhältnis von Psychologie, Ästhetik und Gesellschaft im Drama der Jahrhundertwende*. In: *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*. Hg. von Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann. Stuttgart 1997, S. 323–353.

²⁸ Es wäre allerdings einmal zu überlegen, inwiefern die späteren Dramen Hofmannsthals – insbesondere die nach 1900 entstehenden Antikedramen – sowie die mit Richard Strauss produzierten Musikdramen einen »Durchbruch zum dramatischen Leben« poetologisch zu realisieren versuchen. Eine Auseinandersetzung mit dieser Frage kann an dieser Stelle aber nicht geleistet werden.

formuliert. Hofmannsthal zeigt sich in seinen Notaten als ein Dilettant im Sinne der Jahrhundertwende, der diverseste Ansichten und Gedanken erprobt, sich aber keinem Standpunkt endgültig verschreibt. Die strukturelle Nähe der Textsorte ›Aufzeichnung‹ zu den Semantiken des Dilettantischen hat Hofmannsthal auch selbst explizit gemacht. In einem Brief an Marie von Gomperz aus dem Jahre 1892 schreibt er über seine Lektüre eines seiner Notizbücher (das sog. ›Buch der Kirsche‹):

[E]s steht nicht viel darin, aber für mich selbst die Anfänge von unendlichen Gedankenketten, Schlagworte, Etiquetten für Erinnerungen, Neuem, alle die gewohnten geistigen bibelots, mit denen die Köpfe von Dilettantenmenschen, wie ich bin, meubliert sind [...].²⁹

Die Diversität und Widersprüchlichkeit all dieser notierten »Gedankenketten« hat für den jungen Hofmannsthal offenbar auch einen gewissen Reiz. Eine Sehnsucht nach ›Einheit‹ artikuliert er gleichwohl immer wieder. Bereits im August 1891, gegen Ende seiner Militärzeit und kurz vor einem Pferderennen seines Regiments, schreibt er einen Brief an Arthur Schnitzler und fordert diesen dazu auf, im Falle seines Todes die »Aufzeichnungen« zu strukturieren und mit einem ordnungsstiftenden Kommentar herauszugeben:

Sonntag ist das Rennen. Wenn ich an die Bretterwand hinflieg und mir das Genick brech (unwahrscheinlich, aber möglich) sollt Ihr meine vielen Notizen auf Zetteln herausgeben, in Gedankengruppen geordnet, mit einem sehr einfachen, die Associationen aufdeckenden Commentar. Denn meine Gedanken gehören alle zusammen, weil ich von der Einheit der Welt sehr stark durchdrungen bin.³⁰

Ein Gefühl von der »Einheit der Welt« fungiert hier als Grundlage für die Zusammengehörigkeit der eigenen »Gedanken« und damit für die Einheit des hinterlassenen Notizenkonvoluts. Die Verwirklichung einer solchen Einheit im Sinne einer Ordnung und Herausgabe der »Aufzeich-

²⁹ Hofmannsthal an Marie von Gomperz, 14. Juli 1892. In: BW Gomperz, S. 112. Vgl. zu der zitierten Textstelle auch den Kommentar bei Heumann, »Meine Gedanken gehören alle zusammen« (wie Anm. 3), und bei Jörg Schuster, *Kunstleben. Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900. Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthals und Rainer Maria Rilkes*. Paderborn 2014, S. 75.

³⁰ Hofmannsthal an Arthur Schnitzler, 9. August 1895. In: BW Schnitzler, S. 58. Vgl. zu der zitierten Textstelle auch Heumann, »Meine Gedanken gehören alle zusammen« (wie Anm. 3).

nungen« wird allerdings in die Zukunft verlagert und dort fremden Händen überlassen. Hofmannsthal ähnelt in dieser Hinsicht also ein wenig dem Dichter, über den er die eingangs zitierte Anekdote notierte: Er hinterlässt ›Bruchstücke‹ und vertraut auf die Nachwelt und ihre Fähigkeit, einen konstruktiven Umgang damit zu finden. Die Einheit der Welt und des eigenen Selbst bleibt damit aber ein Postulat, etwas, das aktuell nicht hergestellt werden kann und auf später verschoben werden muss.

In den »Aufzeichnungen« zeigt sich sowohl inhaltlich wie auch strukturell eine Spannung zwischen Einheitswunsch und Dissoziationserfahrung, zwischen Wille zur Eigentlichkeit und permanent eingestandener Rollenhaftigkeit. Diese Spannung bleibt ungelöst, sie verleiht den »Aufzeichnungen« ihren unruhigen, leicht fiebrigen und ästhetisch innervierenden Charakter.