

DIETER SCHREY

DIE LYRIK DES JUNGEN HOFMANNSTHAL - ÄSTHETIZISMUS / JAHRHUNDERTWENDE

1. KONZEPTIONELLE VORÜBERLEGUNGEN

In einer Umkehrung der berühmt gewordenen Formulierung Emil Staigers ("daß wir begreifen, was uns ergreift, das ist das eigentliche Ziel aller Literaturwissenschaft") betont Gerhard Kaiser 1987, daß "der Weg zur Gegenwärtigkeit" der Gedichte nur über ihre Geschichtlichkeit führt: "Wir müssen sie im Anderssein ihrer Sprache, ihrer Erfahrungen und ihres Denkens begreifen, damit sie uns ergreifen können in einer Weise, bei der sich Selbsterfahrung und Selbsterweiterung verbinden." ⁽¹⁾

Nicht also das "Ergriffensein" steht an erster Stelle, sondern das Erleben einer fremden Welt, die es zunächst zu "begreifen", in ihrer historischen Distanz zu verstehen gilt. Dieses "Begreifen" stößt beim Gedicht auf besondere Schwierigkeiten, sofern dessen Grundprinzip - im Unterschied zu epischen und dramatischen Texten - in der "Verabsolutierung" eines fernen, fremden Augenblicks liegt. In "extremer Konzentration" ist es "nichts als Gegenwart": "Der intensive Augenblick ist ein Fokus, in dem alles versammelt ist, was sonst extensiv auseinanderliegt. Indem ein Gedicht von nichts anderem zu reden scheint als von einer Lindenallee und wasserspendenden Brunnen im Sommerlicht, spricht es von Liebe und Tod, Sprache und Gefühl, Kunst und Natur, Gesellschaft und ihrem Gegenbild, Ordnung und Unordnung, Mensch und Welt da, wo sich alles mit allem verknüpft, im sprechenden Menschen." Darin aber zeigt es uns "die Innenseite der Außenseite der Geschichte". ⁽²⁾

Da aber im Gedicht selber nicht unbedingt deutlich wird, daß es sich wirklich um die "Innenseite" der "Außenseite" der Geschichte handelt, wird ein intensives, genaues Bemühen um die "Außenseite" unerlässlich. So erst kann die "Innenseite" als solche erkennbar werden. Nur so kann auch ein "Ergriffensein" durch Lyrik zustandekommen - ein anderes allerdings als das innerlich-stimmungsmäßige E. Staigers: "Weil Gedichte so intensiv Gegenwart herstellen, können sie uns auch so intensiv Geschichte vergegenwärtigen - als die Gegenwart, die sie einmal war, zusamt den Glücksentwürfen und Sehnsüchten, an denen diese Gegenwart sich maß. Als Innenseite der Außenseite der Geschichte sind Gedichte auch Sammelpunkte nicht verwirklichter Alternativen, die auf Einlösung warten. Weil Gedichte Geschichte als die Gegenwart, die sie einmal war, vor diesen Horizont stellen, können sie ihn auch für uns in unserer Gegenwart öffnen." ⁽³⁾

Eine Beschäftigung mit der Lyrik des jungen Hofmannsthal hat also

1. ein Bild der politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen "Außenseite" des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts im *Österreich-Ungarn der K.-u.-K.-Monarchie* und in *Wien* entwerfen,

2. ebenso ein Bild davon, wie sich diese Situation in der "Außenseite" der *Biographie des jungen Hofmannsthal* spiegelt, und schließlich

3. - eingefügt in 1. und 2. - ein Bild der "Innenseite" der beiden "Außenseiten", wie diese sich in *nicht-lyrischen Texten des Autors* darstellt: in essayistischen Texten oder Tagebuch-Aufzeichnungen, also in diskursiver, expliziter Form, als kritischer Kommentar zur Zeit und zur eigenen Existenz darin.

Eine solche Konzeption kann sich auf Hofmannsthals Selbstverständnis als Schriftsteller berufen. So schreibt er in einem Brief an George (nach der Jahrhundertwende):

"Ich hatte von der Kindheit an ein fieberhaftes Bestreben, dem Geist unserer verworrenen Epoche auf den verschiedensten Wegen, in den verschiedensten Verkleidungen beizukommen." ⁽⁴⁾

Später, in "Der Dichter und diese Zeit" (1906), vergleicht er den Dichter allgemein mit

"dem Seismographen, den jedes Beben, und wäre es auf Tausende von Meilen, in Vibrationen versetzt. Es ist nicht, daß er unaufhörlich an alle Dinge der Welt dächte. Aber sie denken an ihn. Sie sind in ihm, so beherrschen sie ihn. Seine dumpfen Stunden selbst, seine Depressionen, seine Verworrenheiten sind unpersönliche Zustände, sie gleichen den Zuckungen des Seismographen [...]" ⁽⁵⁾

Dieser "Seismograph" befindet sich genau an der Übergangsstelle zwischen "Innenseite" und "Außenseite" der Geschichte.

Gedichte - schreibt Gerhard Kaiser (s.o.) - stellen "Geschichte" vor den "Horizont" von "Glücksentwürfen", "Sehnsüchten" und "nicht verwirklichten Alternativen" und ermöglichen so geschichtlich vermittelte "Selbsterfahrung und Selbsterweiterung". Diese "Selbsterfahrung und -erweiterung" wird - grundsätzlich, also auch im Fall des Umgangs mit der Hofmannsthalschen Lyrik - individuell verschieden sein. Die vorliegenden Überlegungen gehen jedoch davon aus, daß es darüberhinaus möglich ist, von "uns" zu sprechen, "wir" zu sagen, und davon, daß "wir uns" trotz aller Diskontinuität zwischen damals und heute, trotz aller Distanz, mit unserer Selbst- und Welterfahrung noch im gleichen historischen Prozeß befinden wie Hofmannsthal und seine Zeitgenossen, daß wir *mutatis mutandis* noch mit der gleichen geschichtlichen Problematik zu tun haben. Was also könnte/sollte sich in der methodischen Beschäftigung mit der Lyrik Hofmannsthals aus der dort stattfindenden Konfrontation von "Geschichte" und "Horizont", von damaliger Geschichtserfahrung und damaligen utopischen Entwürfen für "uns" gut hundert Jahre später ergeben?

In seinem [Gedicht "Vorfrühling"](#) (1892) ⁽⁶⁾, das er später immer wieder an die erste Stelle seiner Gedichte gesetzt hat, reiht der 18jährige Hofmannsthal ohne ein erkennbares Ordnungsprinzip Disparates aneinander - "Alleen", "Akazienblüten", "Fluren", "dämmernde Röte", "Zimmer" und "Ampel" - und streut in diese Reihe auch "Lippen"/"Glieder"/"Haar" und "Weinen"/"Lachen"/"schluchzenden Schrei" ein, also die Bezeichnungen menschlicher Körperteile, menschlicher Empfindungen und Regungen - ohne die Träger dieser Regungen, die menschlichen Subjekte selber, zu erwähnen. Kein Personalpronomen der 1., 2. oder 3. Person weist auf Personen hin, die einzige "Person" ("er") ist der ungreifbare, flüchtige "Frühlingswind", der sich im

präsentischen Reden des Gedichts in ungreifbaren, flüchtigen poetischen Hauch verwandelt. Lawrence Ryan spricht von der in diesem Gedicht sich zeigenden "Auflösung der Ich-Identität in einem Strom von Erfahrungen, dem sich nur das Fluidum der Poesie adäquat zeigt". ⁽⁷⁾

In seinen Aufzeichnungen aus dem Jahr 1893 faßt der 19jährige Hofmannsthal die von ihm offensichtlich erfahrene Ich-Auflösung und ihre Ursache in eine mythologische Formel:

"Der tragische Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden." ⁽⁸⁾

"Dionysos Zagreus": das ist für Hofmannsthal der von den Titanen des 19. Jahrhunderts zerrissene Gott, der mit "Leben" identisch (gewesen) ist. Die "Stücke" der "zerstückelten Welt" werden zwar "Individuen" genannt, aber sie stehen unter der Herrschaft des als bedrohlich oder gar (wie im Mythos) als tödlich empfundenen principium individuationis, d.h. sie sind durch den Vorgang der Individuation aus der Totalität und "Einheit" des Lebens herausgerissen und haben damit das verloren, was sie zu autonomen Subjekten machen würde. Ihre Sehnsucht nach "Einheit" läßt sich vielleicht deuten als Wunsch nach Aufgabe, Hingabe der schmerzlich empfundenen Vereinzelung an die Totalität des Lebens.

Diese kurzen Hinweise auf ein Gedicht und eine bekenntnishafte Äußerung in den "Aufzeichnungen" mögen als erste Belege dafür gelten, daß im Werk des jungen Hofmannsthal eine für das Verständnis der Gegenwart entscheidende Grunderfahrung des modernen Menschen bearbeitet wird:

1. Im Rahmen der historischen Entwicklung des neuzeitlichen bürgerlichen Subjekts tritt - im Bereich der deutschen Literatur - in der Lyrik des jungen Hofmannsthal ein literatur- und geistesgeschichtlich neues "Paradigma" auf, dessen Problemgehalt seither seine Gültigkeit behalten, ja, sich bis heute möglicherweise noch verschärft hat. Gemeint ist die paradigmatische Grunderfahrung des Denkens und Empfindens, Redens und Schreibens in der Position des sich als entmächtigt vorfindenden bürgerlichen Subjekts bzw. Individuums.

2. Diese damals, vor ca. einem Jahrhundert, neue Grunderfahrung bekommt ihre Bedeutung im Rahmen der in Literatur und Kunst, in Philosophie und Wissenschaft gestellten Frage nach dem Schicksal der Aufklärungstradition, soweit die Frage als Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen, ja, nach der Existenz oder Nicht-Existenz des souveränen bürgerlichen Subjekts verstanden worden ist.

3. In den 80er und 90er Jahren unseres Jahrhunderts hat immer wieder vor allem Jürgen Habermas (v.a. in "Der philosophische Diskurs der Moderne", 1985 ⁽⁹⁾) diese Frage gestellt, ob "die Moderne" in der Tradition der Aufklärung als ein noch "unvollendetes Projekt" zu gelten hat, das einerseits gerade wegen seiner offensichtlichen Unfertigkeit, andererseits wegen der nach wie vor angenommenen Tragfähigkeit des Prinzips der ("subjektzentrierten") Vernunft als Selbst- und Welt-Kontrollinstanz fortzusetzen ist, während "postmoderne Autoren" eine Wende in eine nachaufklärerische oder gar nach-neuzeitliche Zeit ansteuern, die nach den Krisen und Katastrophen der "subjektzentrierten Vernunft" auf diese Instanz verzichtet.

Den Weg zu einem bewußt nach-aufklärerischen Denken ist zum ersten Mal von Friedrich Nietzsche gegangen worden. Der junge Hofmannsthal hat Nietzsches Werke "verschlungen". Allerdings ist eine intensive, kritische Auseinandersetzung mit ihnen nirgends festzustellen. Aber es ist wohl nicht nötig, im einzelnen nach direkten Einflüssen zu suchen - der Philosoph und der junge Dichter spüren die gleiche "Innenseite der Außenseite der Geschichte": der getötete und der wiedergeborene Dionysos sind für beide Autoren entscheidende Symbole ⁽¹⁰⁾ - die Frage wird nur sein, wieweit der junge Dichter Nietzsches Weg mitgeht - über die Grunderfahrung der "zerstückelten Welt" und der Ich-Auflösung oder Ich-Schwäche des modernen Menschen hinaus. Nietzsche will diese Ich-Schwäche durch den Entwurf eines ästhetischen und darin "post-modernen" Gegenbilds zu ihr überwinden; seit der "Geburt der Tragödie", ihrem dionysisch-ästhetischen Ansatz, verfolgt er das Ziel der schmerzhaft-lustvollen "Entgrenzung" des Individuums im Großen und Ganzen des unbewußten Lebens:

"Erst wenn das Subjekt sich verliert, wenn es aus den pragmatischen Raum-Zeit-Erfahrungen ausschert, vom Schock des Plötzlichen berührt wird, die Sehnsucht nach der wahren Präsenz [...] erfüllt sieht und selbstverloren im Augenblick aufgeht [...] - erst dann öffnet sich die Welt des Unvorhergesehenen und schlechthin Überraschenden, der Bereich des ästhetischen Scheins, der weder verhüllt noch offenbart, weder Erscheinung noch Wesen ist, sondern nichts als Oberfläche. [...] In der ästhetischen Erfahrung wird die dionysische Wirklichkeit durch eine 'Kluft des Vergessens' gegen die Welt der theoretischen Erkenntnis und des moralischen Handelns, gegen den Alltag abgeschottet." ⁽¹¹⁾

Darin liegt für J. Habermas die paradigmatische Bedeutung Nietzsches im Rahmen der Geschichte des modernen bürgerlichen Subjekts:

"Mit Nietzsche verzichtet die Kritik der Moderne zum ersten Mal auf die Einbehaltung ihres emanzipatorischen Gehaltes. Die subjektzentrierte Vernunft wird mit dem schlechthin Anderen der Vernunft konfrontiert. Und als Gegeninstanz zur Vernunft beschwört Nietzsche die ins Archaische [Dionysische!] zurückverlegten Erfahrungen der Selbstenthüllung einer dezentrierten, von allen Beschränkungen der Kognition und der Zwecktätigkeit, allen Imperativen der Nützlichkeit und der Moral befreiten Subjektivität. Zum Fluchtweg aus der Moderne wird jene [dionysische!] 'Zerreißung des Prinzips der Individuation'." ⁽¹²⁾

Vor diesem Hintergrund der dionysisch-ästhetischen Haltung Nietzsches - und vor dem Hintergrund der Wiederaufnahme der Selbst-Aufgabe des Subjekts in der gegenwärtigen "Postmoderne"⁽¹³⁾ - stellen sich für die Beschäftigung mit Hofmannsthal's Lyrik und ihrem Thema der Ich-Schwäche also folgende Fragen:

- Wählt auch der junge Hofmannsthal in seiner Lyrik, auf der Basis des Dionysos-Zagreus-"Grundmythos", einen "Fluchtweg aus der Moderne", über die Ich-Schwäche hinaus zur dionysisch-lustvollen "Zerreißung des Prinzips der Individuation", um in einem Jenseits von Gut und Böse, Wahr und Falsch, Subjekt und Objekt anzukommen?
- Oder wählt er - wie andere - die Alternative einer "konservativen Revolution" ⁽¹⁴⁾, indem er versucht, in die entgegengesetzte Richtung zu gehen, auf dem (ein für allemal verlorengegangenen?) Weg zurück zum klassischen Subjekt, das für sich

beanspruchte, in unmittelbarer Korrespondenz mit dem Ganzen des Lebens zu stehen?

- Ein dritter Weg, sich mit dem Problem des dezentrierten, entmächtigten Subjekts auseinanderzusetzen, wäre der Versuch des Ichs, die Position der Schwäche auszuhalten. Kommt dieser Weg für den jungen Hofmannsthal in Frage?

Ein äußerst bemerkenswerter Vorgang: Da schreibt ein 16jähriger Gymnasiast einen Aufsatz, legt darin seine Ansicht der gegenwärtigen Welt dar und spricht

- von seiner "Erkenntnis eines Kampfes aller gegen alle"
- und davon, daß "keine Verständigung möglich [sei] zwischen Menschen, kein Gespräch, kein Zusammenhang zwischen heute und gestern",
- und davon, daß "Worte lügen, Gefühle lügen, auch das Selbstbewußtsein lügt". ⁽¹⁵⁾

So radikal desillusioniert, skeptizistisch äußert sich der junge Hofmannsthal in der Wiener Zeitschrift "Die Moderne" ⁽¹⁶⁾ am 8.2.1891, in einer Besprechung von Paul Bourget's "Physiologie de l'amour moderne" und fährt fort:

"Dieser Kampf des Willens endigt jenseits von Gut und Böse, von Genuß und Qual: denn sind Genuß und Qual nicht sinnlose Worte, wenn das heißeste, wahnsinnige Begehren zugleich wütender Haß, wollüstiger Zerstörungstrieb und die sublimste Pose der Eitelkeit die der ekelhaften Selbstzerfleischung ist? Man erkennt solche Dinge, und man stirbt nicht daran. Die Ärzte beruhigen uns damit, daß wir nur nervenleidend sind, und vergleichen unser Gefühl mit dem Alpdruck, den ja auch eine lächerlich geringfügige Ursache hervorbringt; als ob es besonders angenehm wäre, jahrelang mit der Empfindung spazierenzugehen, daß wir mit dem Kopf nach abwärts aus einem Luftballon hängen, an den uns nur ein dünner Faden bindet." ⁽¹⁷⁾

Wahrhaftig ein entsetzliches Lebensgefühl:

- einmal das Gefühl, ständig in der Luft zu hängen, keinen Boden unter den Füßen zu haben, letztlich haltlos zu sein;
- dann das Gefühl, mit dem Kopf (der "oberen Seele", wie es in Hofmannsthals Aufsatz heißt, s.u.), nach unten zu hängen, schwer, sehr schwer zu sein, das Blut im Kopf gestaut ("die untere Seele", "die Tierseele", s.u.), so daß die "Alpdruck"-Empfindung entsteht, von der die Rede ist;
- dann das Gefühl, von dem Fesselballon "Welt"/"Leben", zu dem auch die eigene Körperlichkeit gehört, ständig auf- und ab- und vorwärtsgezerrt und herumgewirbelt zu werden, ohne Pause und, wie es aussieht, ziellos, ohne die geringste Einflußmöglichkeit auf den Lauf der Dinge, auf das eigene Schicksal;
- das Gefühl, zwar mit der Welt, dem Leben verbunden zu sein, aber nur äußerst "dünn", eigentlich aber von der Nabelschnur abgebunden zu sein, den Dingen fremd gegenüberzustehen, mit einer um 180 Grad gedrehten, verkehrten Perspektive;
- und schließlich das Gefühl, daß sogar dieses schreckliche Getrenntsein und Ausgeliefertsein doch noch sein Gutes hat, weil die Alternative nur wäre, daß der "dünne Faden" reißt und der Sturz ins absolut Bodenlose geht.

Kann man so leben? "Man stirbt nicht dran" - wahrscheinlich aber nur deshalb nicht, weil dieses eigentlich tödliche Lebensgefühl (eines 16jährigen Jugendlichen!) gleichzeitig die Chance zu Akrobatik und Nervenkitzel bietet, zu moderner Kunst - "man stirbt nicht dran", vorausgesetzt, "man" ist zunächst damit einverstanden, selber der einzige Zuschauer der eigenen Akrobatik zu sein.

Entspricht diese Haltung dem oben angedeuteten dritten Weg, auf die Grunderfahrung der Ich-Schwäche, Ich-Verlorenheit zu reagieren, nämlich den

Versuch, die Schwäche auszuhalten - ständig auf der "Kippe" zwischen Leben und Eigentlich-nicht-mehr-leben-Können?

Hofmannsthal kennt genau die Ursachen für ein solches katastrophales Lebensgefühl: es ist entstanden durch eine Verwandlung dessen, was einmal souveränes Subjekt gewesen ist, in "Seele" und durch die - damit offenbar notwendig verbundene - Spaltung dieser "Seele" in zwei "Seelen", die "obere" ("geistfunkelnde, zynische, schillernde, sentimentale") und die "untere", die "Tierseele", die als identisch gesehen wird mit "dem kranken Willen des Körpers, der seine eigene Angst und Eifersucht, seine eigene Eitelkeit und Erinnerung hat"⁽¹⁸⁾. Die eine Seele hat zwar Bewußtsein, sie ist "Beobachter"⁽¹⁹⁾, verfügt aber durch die Ausschließlichkeit dieser bloßen Beobachtungs- und Spiegelungsfunktion und dadurch, daß das eigentliche Empfinden Sache der Körper-Seele ist, über keinerlei Unabhängigkeit und Souveränität, sie ist vielmehr angewiesen auf den Lebensstoff, den ihr die "untere" Seele, der mit dieser verbundene Körper und - daran angeschlossen - die sinnlich wahrgenommene Außenwelt liefern. Die "untere", die Körper-Seele ist zwar souverän, d.h. unabhängig von der Bewußtseins-Seele, aber eben bewußtlos, bloßer dumpfer "Wille" (s.o.), losgelöst von jeder Kontrollinstanz. Das ist für den 16jährigen Hofmannsthal der moderne Mensch - sofern dieser illusionslos (und "zynisch") genug ist, die eigene Wirklichkeit so zu sehen, wie sie ist.

Hofmannsthal wirft Paul Bourget vor, er stelle die Problematik seiner Romanfiguren so dar, als leide die Seele an sich selber und nicht am Körper (der "Tierseele"). Als Ursache nimmt Hofmannsthal die "atavistische Christlichkeit" Bourgets und eine dadurch bedingte "Scheu vor dem 'Materialismus'" an⁽²⁰⁾. Offensichtlich scheut er selber vor einem solchen "Materialismus" nicht zurück. Dazu gehört es, daß er "einen anderen Heilsweg aus der 'mourance' heraus" empfiehlt: "die Reflexion vernichtet, Naivetät erhält, selbst Naivetät des Lasters; Naivetät, ingénuité, simplicitas, die Einfachheit, Einheit der Seele im Gegensatz zur Zweiseelenkrankheit, also Selbsterziehung zum ganzen Menschen, zum Individuum Nietzsches."⁽²¹⁾

Noch einmal also die Frage: Will Hofmannsthal die Position der Schwäche hinter sich lassen und - auf der Basis der einzigen souveränen Instanz, die übriggeblieben zu sein scheint, der Körper-Seele ("Materialismus"!) und ihres bewußtlosen "Willens" - den Weg Nietzsches zum "neuen Menschen" jenseits der Moral (des "Laster"-Kriteriums) gehen, zum "Übermensch" und zu dessen ästhetischer Existenz, zu einer neuen "Einheit der Seele" und "Einheit der Welt" (s.o.)? Es könnte so scheinen: die Ablehnung der "vernichtenden Reflexion" und die Berufung auf "Naivetät" (archaische Ursprünglichkeit), auf "simplicitas" (antiintellektuelle Haltung) und auf "ingénuité" (Bereitschaft, einen Neuanfang zu wagen) sprechen dafür. Die Voraussetzung dafür wäre allerdings, daß Hofmannsthal den "kranken Willen" in einen gesunden, starken uminterpretieren und die "dekadente Koketterie dieser 'confessions de souffrance'", die er Bourget vorwirft⁽²²⁾, die aber auch seine eigene Haltung kennzeichnet, aufgeben würde.

Die im folgenden vorgetragene Darstellung einer Annäherung an die Lyrik des jungen Hofmannsthal von der "Außenseite" der Geschichte her wird die Auseinandersetzung mit der am Ende des 19. Jahrhunderts wie heute entscheidenden Grunderfahrung des sich selber verlierenden Subjekts und mit der Frage einer angemessenen Reaktion auf diese Erfahrung in den Vordergrund stellen.

"AUSSENSEITE" UND "INNENSEITE" DER GESCHICHTE - JAHRHUNDERTWENDE UND ÄSTHETIZISMUS

A) Die Welt der österreichisch-ungarischen K.-u.-K.-Monarchie 1890-1900⁽²³⁾ die Welt Hofmannsthals

"Der tragische Grundmythos: die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden." ⁽²⁴⁾

Diese Äußerung Hofmannsthals (s.o.) in den "Aufzeichnungen 1893" drückt nicht nur eine Grunderfahrung im psychologischen Bereich aus - die Erfahrung, aus dem Ganzen des Lebens herausgefallen zu sein und dadurch die eigene Souveränität eingebüßt zu haben -, sondern auch eine - doppelte - Grunderfahrung im politischen Bereich: die Erfahrung,

- daß das Eine und Ganze der "Welt", in die er hineingeboren und in der er aufgewachsen ist - die alte Donaumonarchie -, nur noch äußerlich und scheinhaft existiert, daß sich in Wirklichkeit aber diese historisch gewachsene Internationalität in eine Ansammlung heterogener Teile aufgelöst hat⁽²⁵⁾,
- und daß in diesem Auflösungsprozeß die "Welt" der K.-u.-K.-Monarchie stellvertretend für die ganze alteuropäische Welt steht - ihre spezifisch bedrohte Einheit und Internationalität für die fundamental bedrohte abendländische Einheit und Universalität (Musil, im Magris/ Reininger-Text).
Für die Zeitgenossen stellt sich dann die Frage,
- ob das in der Heterogenität enthaltene Konfliktpotential so sehr anwachsen wird, daß die Krise demnächst in Untergang übergeht,
- oder ob soviel Stabilität der Verhältnisse erhalten bleibt, daß "Krise" als Dauerzustand möglich wird⁽²⁶⁾ (Stichwort "fortwursteln").

Hermann Bahr (geb. 1863), der elf Jahre ältere Förderer Hofmannsthals und der anderen jungen Wiener Literaten, geht 1890 in seinem Aufsatz "Die Moderne"⁽²⁷⁾ davon aus, "daß wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit", oder aber "am Anfange", "an der Geburt einer neuen Menschheit"; beides "kann sein"; der "Wunsch" und "Glaube der Moderne" richtet sich jedenfalls auf eine "Auferstehung, glorreich und selig" - gemeint ist: auf den Beginn einer neuen Welt. Bei Hofmannsthal findet sich an keiner Stelle das Bahrsche Pathos, das diesen mit dem gesellschaftskritischen Ansatz des Naturalismus verbindet und im übrigen auf Bahrs Marx- und Lassalle-Studium hinweist. Hinter Hofmannsthals Rede vom "tragischen Grundmythos" steht wohl eher die Überzeugung, daß sich die Welt - tragischerweise - im kritischen Dauerzustand stetiger "Individuation" und Auflösung und vergeblicher Bemühungen um "Einheit" befindet, und daß es gegenwärtig keine Alternative zu diesem Prozeß gibt. Wie sich zeigen wird, sieht er es als seine Aufgabe an, sich in dieser Situation der "Schwebe" und des allgemeinen "Wirbels" anzusiedeln, im Wissen, daß ein Weg zurück in die alte Welt nicht mehr möglich ist, und in der tiefsitzenden Angst vor einer neuen Welt (s.u.).

Hofmannsthals Konzeption des Ästhetizismus gehört genau und ausschließlich in die politische Situation dieses Schwebezustandes (s.u.) - ist damit aber auch davon abhängig, daß in der politischen Wirklichkeit der Schwebezustand, wie

schwindeleregend auch immer, erhalten bleibt, daß aus der Krise kein Untergang wird.

Als der Untergang sich später dann immer deutlicher abzeichnet und schließlich eintritt, gibt es für Hofmannsthal keinen Standpunkt, von dem aus er die "Moderne" der nun endgültig zerrissenen, pluralistischen Welt bürgerlicher Demokratie, sozialer Probleme und politischen Streits bejahren könnte - er sucht nun doch einen Weg zurück in die verlorene Welt der alten Einheit und Ganzheit.

Ein Verständnis der für den jungen Hofmannsthal charakteristischen Position der Ambivalenz zwischen

- vorwärtsgerichtetem "Sehnen", "Anderswollen" und moderner Bereitschaft zu "Disharmonien" auf der einen Seite
- und dem ererbten "Willen zur Erhaltung", der "Verführung nach rückwärts", der "nervenbezwingenden Nostalgie" und "Sehnsucht nach der Heimat" auf der anderen Seite ⁽²⁸⁾
- und ein Verständnis für die spätere einseitig-konservative Umkehr ist nur möglich, wenn zuvor ein Verständnis der "Heimat" erarbeitet worden ist, die eigentlich schon immer verloren war, aber noch immer eine starke Anziehungskraft ausübt. Der zwanzig Jahre jüngere Joseph Roth (1894-1939) hat in Romanen ("Radetzky marsch", "Die Kapuzinergruft") und Erzählungen (z.B. "Die Büste des Kaisers") seine Trauer über die auch seiner Meinung nach "in Individuen zerstückelte Welt" der konkurrierenden Nationen und konkurrierenden Gesellschaftsschichten dargestellt und der untergegangenen feudalen Welt der Donaumonarchie und der ihr zugrundeliegenden Idee der einen übernationalen, konservativ-europäischen Kultur ein kritisch-nostalgisches Denkmal gesetzt.

Der junge Hofmannsthal ist zunächst einmal ein radikaler Kritiker "unserer Epoche" ⁽²⁹⁾. Mit den beiden Instrumenten eines genauen "Gegenwartssinns" und eines radikalen Bemühens um Wahrhaftigkeit mißt er sich selber und die Zeitgenossen an ihren eigenen Idealen, den "großen Forderungen", und stellt fest, daß "wir" ihnen "nicht nachkommen" ⁽³⁰⁾. Diese Beobachtung betrifft sowohl die "großen Forderungen" und Worte der Konservativen als auch die Kerngedanken des Bürgertums, die Ziele des demokratischen Nationalstaates und des wirtschaftlichen Liberalismus ⁽³¹⁾. Allerdings deutet Hofmannsthal diesen kritischen Befund auf dreifach unterschiedliche Weise:

- Einerseits erhebt er den harten Vorwurf allgemeiner Lüge: "Die unendlich komplexen Lügen der Zeit, die dumpfen Lügen der Tradition, die Lügen der Ämter, die Lügen der einzelnen, die Lügen der Wissenschaften, alles das sitzt wie Myriaden tödlicher Fliegen auf unserem armen Leben." ⁽³²⁾

- Andererseits redet er weniger von bewußter Lüge als von unbewußter Scheinhaftigkeit in allem Denken, Empfinden, Reden und Tun. Die Menschen "reden [...] fortwährend wie in 'Rollen', in Scheingefühlen, scheinhaften Meinungen, scheinhaften Gesinnungen" ⁽³³⁾. Sie können einander und sich selber nicht eingestehen, daß der Widerspruch zwischen ungeheurer technischer, industrieller und wirtschaftlicher Dynamik einerseits und - nach 1848 - gebrochenem politischem und moralischem bürgerlichem Selbstbewußtsein und resignativem Sich-Ergeben in

das Weiterbestehen der alten Verhältnisse andererseits seit Jahrzehnten unaufgearbeitet geblieben ist.

- Darüberhinaus und grundsätzlich überlegt er, ob es vielleicht überhaupt nicht möglich ist, ohne Lüge oder Scheinhaftigkeit auszukommen. "Denn jedes Gewordene, Feste ist eine Lüge"⁽³⁴⁾. Sogar "Gott", "indem er seinen Ideen in der Schöpfung feste Form gab, [verfiel] damit eigentlich in eine Lüge"⁽³⁵⁾. So werden die Begriffe "Wahrheit" und "Lüge" austauschbar: "Jede Lüge, das heißt jede Wahrheit, ist erstarrte Stimmung; konservierte Stimmung, die nur ein Recht hatte, mit den andern zu strömen und zu verrinnen."⁽³⁶⁾ Letztlich gilt also: 'panta rhei', alles ist in ständiger Bewegung - das ist die einzige, nicht fixierbare Wahrheit.

Es ist zu fragen - und die beiden Fragen mögen unbeantwortet nebeneinander stehenbleiben:

- Hat die faktisch feststellbare private und öffentliche Unwahrhaftigkeit als Charakteristikum der Gegenwart zu dieser grundsätzlichen Auffassung geführt, daß jede behauptete Wahrheit Lüge ist?
- Oder hat die (von Nietzsche beeinflusste) Grundeinsicht in den ideologischen Charakter alles Denkens, Empfindens, Redens und Tuns erst überhaupt die konkrete Einsicht in die Lügen- und Scheinhaftigkeit des gesellschaftlichen Lebens der Gegenwart ermöglicht?

Es stellt sich heraus: Was im Anschluß an den Chandos-Brief als "Sprachkrise" Hofmannsthal bezeichnet worden ist, ist zuallererst eine "Begriffs- und Urteils-Krise" - und zwar eine Krise, die zunächst bei den Zeitgenossen, in der Epoche diagnostiziert werden muß, die aber dann durch die offensichtlich ausnahmslose Geltung des Beobachteten auch bei dem um Schärfe des beobachtenden Blicks und um Wahrhaftigkeit Bemühten selber zu einer fundamentalen Verwirrung in der Frage nach der Wahrheitsfähigkeit des menschlichen Redens führt - und zwar nicht erst nach der Jahrhundertwende, sondern, wie die "Aufzeichnung" vom Beginn des Jahres 1891 zeigt⁽³⁷⁾, schon beim 16jährigen Hofmannsthal. So ist es konsequent, den Grundgedanken des Chandos-Briefs - die Erfahrung der Unfähigkeit, "ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen" ⁽³⁸⁾ - aus dem Kontext der (angeblich) zum Schweigen führenden späten Einsicht in die Unausweichlichkeit einer Sprachkrise in der Moderne herauszulösen und an den Anfang von Hofmannsthal's Zeitkritik zu stellen.

"In Wirklichkeit aber rollt draußen das rasselnde, gellende, brutale und formlose Leben."⁽³⁹⁾

Wie der Grundgedanke des Chandos-Briefs von 1902 schon beim jungen Hofmannsthal zu finden ist, so ist auch sein Urteil über die durch die technische und industrielle Entwicklung der letzten "drei Menschenalter" geprägte moderne Welt zwar erst in späteren Reden und Aufsätzen explizit ausformuliert, aber in verstreuten Äußerungen schon zu Beginn der 90er Jahre vorhanden. In differenzierter Konkretheit, auf engstem Raum, drückt Hofmannsthal seine Sicht der Menschheit im Industriezeitalter in einem Vorentwurf zu dem Vortrag "Der Dichter und diese Zeit" (1907) aus⁽⁴⁰⁾. Dieser Vorentwurf trägt in der Taschenbuch-Ausgabe von 1979, in der er zum ersten Mal veröffentlicht worden ist, den Titel "Vom dichterischen Dasein". Hofmannsthal ist hier wie bereits zu Beginn der 90er Jahre (s.u.) der Überzeugung, der "Weltzustand", wie er ihn vorfindet, sei

- *"dadurch zustande gekommen [...], daß drei Menschenalter nacheinander, von innerlichster dämonischer Gewalt getrieben, das Gefühl der Seele, das eigentliche Menschengefühl, mit schrankenloser Empirie überwältigt haben: ein Weltzustand, in welchem die ins Grenzenlose getriebene Mechanik, des Denkens sowohl wie des Lebens, [...] den Menschen in seinem eigentlichen Lebenspunkt, im Sitz seiner seelischen Herrschaft über das Dasein, enteignet und die den Lebenspunkt suchenden Kräfte ihm gelähmt und betäubt, die vom Zentrum fliehenden bis zu seiner Zerrüttung aufgeregt haben."*

Und Hofmannsthal fährt fort, die Zuhörer seines Vortrags direkt ansprechend: "[...] der Zustand, von dem ich Ihnen spreche, ist der, den Sie als *Bürger* dieser Zeit mit mir teilen [...] und in den wir alle hinaustreten, wenn wir diesen Saal verlassen." ⁽⁴¹⁾

Was er mit "schrankenloser Empirie" als Folge der "ins Grenzenlose getriebenen Mechanik" konkret meint, führt er näher aus: er spricht

- von der "Unabsehbarkeit unserer Betriebe",
- von dem "Wirbel des schrankenlosen Geldwesens" und darin "einer inkalkulablen Welt", die "auf kalkulable Werte" reduziert wird,
- und von "einer Welt, in der alle Begriffe sich in unendliche Relativitäten auflösen", in der also die Sprache versagt (s.o. - die Sprachkrise ist ein Symptom unter anderen!).

Zu den repräsentativen "*Bürgern dieser Zeit*" gehören

- der "*Beamte*", der seine Tätigkeit nur noch von "tabellarischem Verstand" und "mechanischer Fähigkeit" bestimmen läßt, obwohl er selber fühlt, wie er "zur Maschine" wird,
- der "*Geschäftsmann*", der eben die Reduktion des Inkalkulablen auf rechnerisch Kalkulables vornimmt, wenn's sein muß, in einem "Hirnverzehrenden wesenlosen Larventanz",
- der "*Mann der Wissenschaft*", dessen "Hirn zu schwimmen beginnt und der mit gebanntem Blick auf ein armseliges Teilresultat starrt",
- der "*Journalist*", in dem "jedes sichere Gefühl [...] aufgelöst" ist, obwohl gerade jetzt die Situation von ihm "verlangt, daß er wirke",
- der *Besitzbürger* ("der Reiche"), "der besessen wird von seinem Besitz",
- der "*Adlige*", der sein jahrhundertelang bewährtes "Daseinsgefühl" ausgerechnet an der "unreellsten aller Welten" messen muß.

Insgesamt: Ob Beamter, Geschäftsmann, Wissenschaftler, Journalist, Besitzbürger oder Adliger - alle leiden an den Folgen der "ins Grenzenlose getriebenen Mechanik", für ihre seelischen Krankheits Symptome ist eigentlich der damals modische Begriff der "*Nervosität*" zu schwach. Hofmannsthal schließt die Reihe der repräsentativen Bürger nicht zufällig mit

- dem "Arzt", *"der unter seinen Händen das leidende Geschöpf zerfallen sieht in seine Teile, daß ihm der Name in-dividuum wie ein Hohn entgegensticht, und die Wort 'Gesundheit', 'Krankheit', ja, 'Leben', 'Wesen', 'Wille' ihm zu Wirbeln werden, in denen sein Verstand sich zu drehen beginnt."* ⁽⁴²⁾

Wenn Hofmannsthal in diesem Zusammenhang von einem "unabsehbaren Hereinströmen der inkongruenten, ungeheuren Gegenwart" redet, ist jedes der drei Adjektive gewichtig:

- "Unabsehbar" und "schrankenlos" breitet sich das Imperium der modernen industriellen Welt aus; zu ihm gibt es keine Alternative, die Herrschaft der Prinzipien, die es bestimmen, scheint absolut zu sein.

- Die Wucht, mit der sich die Moderne ausbreitet, ist "ungeheuer", so sehr, daß "die geistigen Welten [, die in der Vergangenheit das Zentrum der Wirklichkeit gebildet haben,] unheimlich *ineinander stürzen*", kollabieren. Es gibt wirklich nur noch die eine empirische, materielle Welt.

- Deren "Inkongruenz" und chaotische Unübersichtlichkeit erlaubt keine neue Orientierung, die an die Stelle der früheren Einheits- und Ganzheits-Sicht treten könnte.

Insgesamt drängt sich also eine monistische Weltansicht auf (die der "schrackenlosen Empirie"), deren Formel, vereinfachend, Chaos + Dynamik = Wirbel lauten könnte.

Dieser "Weltzustand" ist offenbar der des "Dionysos Zagreus", den die "ins Grenzenlose getriebene Mechanik" umgebracht und zerrissen hat. In der Außenwelt und der Innenwelt gilt nur noch hintergrundloses Vorhandensein, bloße Faktizität alles dessen, was wahrnehmbar ist. Die "Mechanik" stellt zwar noch einen bestimmten Zusammenhang her, aber keinen lebendigen, sondern - wie Hofmannsthal schon 1891 weiß⁽⁴³⁾ -

- ein "System gedankenlos ineinandergreifender Räder und Rädchen",
- eine unaufhaltsame und darum scheinbar "selbstverständliche Aufeinanderfolge entseelter Erscheinungen"⁽⁴⁴⁾,

- so daß alles auswechselbar und völlig beliebig ist.

Wirklichkeit erscheint als

- "*das Zerfallene*" und - da der "Zerfall" der Einheit und Ganzheit "Tod" und "Chaos" bedeutet - als

- "*das Tote*" und als

- "*das Wüste*"⁽⁴⁵⁾.

Das Leben, die Lebendigkeit, die nach Auffassung Hofmannsthals und anderer kritischer Zeitgenossen früher die Wirklichkeit erfüllt haben, sind aus ihr gewichen.

Entscheidend für die Eigenart dieser Haltung ist nun, daß sich gleichzeitig mit der Beurteilung der Wirklichkeit als "tot" die Bedeutung der Begriffe "Leben" und "Tod" gewandelt hat. Das frühere, gegenwärtig nicht mehr wahrnehmbare "Leben" hatte - entsprechend der idealistischen, klassisch-romantischen Konzeption - eine eindeutig positive Wertigkeit. Was dagegen für die Zeitgenossen des Fin-de-siècle-Jahrzehnts als "Leben" beobachtbar ist, die Dynamik der technischen und ökonomischen Moderne, ist ambivalent. Einerseits haben die absolutgesetzte "Mechanik" und "schrackenlose Empirie" das, was traditionell Leben war, getötet. Andererseits ist es unbestreitbar, daß - gerade unter der Herrschaft dieser tödlichen Prinzipien - noch nie soviel Veränderung⁽⁴⁶⁾, soviel Bewegung, soviel die Lebensgeister in Aufruhr Versetzendes in die Welt gekommen ist wie in der Gegenwart. Ist dann dieser verrückte, aufregende, "nervös" machende "Wirbel", die wilde Bewegtheit dessen, was - gemessen an der früheren Welt - eigentlich als "wüst" und "tot" erscheint, nicht gerade als äußerst lebendig anzusehen? Und - wenn das der Fall ist - was ist dann von der eigentlich doch so selbstverständlichen und radikalen Negativwertung der "Mechanik", des Grundprinzips der modernen Dynamik, zu halten?

Die Philosophien Schopenhauers und Nietzsches und die Überzeugungen der Sozialdarwinisten haben den Zeitgenossen Deutungsmuster an die Hand gegeben, die Umwertung vorzunehmen. Die ohne Philosophie, an der *Oberfläche* der

gegenwärtigen Wirklichkeit wahrnehmbare, an der spontan sich einstellenden Faszination ablesbare Vitalität und Durchsetzungskraft der modernen Welt wird dann philosophisch gedeutet als die unbewußt, aber unaufhaltsam vorwärtstreibende Dynamik am Grunde der Welt, als der allem zugrundeliegende "Wille", als zum metaphysischen Prinzip erhobener "Kampf ums Dasein", als "Wille zur Macht": "Überall Kampf sehen; das Heranfluten der nächsten Ereignisse, éternelle débacle", notiert der 17jährige Hofmannsthal nach seiner Lektüre von Nietzsches "Wille zur Macht"⁽⁴⁷⁾.

"Überwindung des Lebens" - des Lebens, das Schwäche und Leiden an dieser Schwäche bedeutet - ist das Ziel; das kann erreicht werden "im Durchleben, Durchmachen, Durcharbeiten, Durchschauen, Austasten, Durchzweifeln"⁽⁴⁸⁾. Die härteste Formulierung in den Aufzeichnungen des jungen Hofmannsthal lautet: "Ausnützung jeder Stärke und jeder Schwäche; jedes Ding muß zur Ausfallspforte werden, um die sich die ganze Mannschaft zusammendrängt."⁽⁴⁹⁾

Allerdings stellt diese Auffassung für ihn nur eine Seite dar - er nennt sie immerhin die "positive Seite"⁽⁵⁰⁾. Ihr steht die "negative Seite" gegenüber, zu der ihm die Stichworte "Sokrates", "christl. Martyrium" ("Altruismus"/ "Aufopferung") und "Nirwana" einfallen. Sie laufen allesamt - unabhängig von aller moralischen Bewertung - auf die Dekadenz-Idee der "mourance"⁽⁵¹⁾ hinaus, auf das, "was in uns ist von vagem Schmerz, von verborgener Qual und verwischem Sehnen"⁽⁵²⁾, auf die Bereitschaft, sich dem "Zerfallenen", "Wüsten" und "Toten" hinzugeben. Auf dieser "Seite" befinden sich die "Geschlechter von gestern und heute, zwei Generationen von Schwachen und Halben" - auf der "positiven Seite" dagegen die starken und "ganzen Menschen", die "einen anderen Heilsweg" suchen⁽⁵³⁾: "die vaterlandslose Klarheit von morgen"⁽⁵⁴⁾.

Je nachdem, von welcher "Seite" aus die Wirklichkeit der Moderne in den Blick kommt, kann die gleiche Wirklichkeit als lebendig oder tot erscheinen; je nach Perspektive kann das Mechanistisch-Tote als dynamisch-lebendig gelten und das aus früheren, lebendigen Zeiten in die Gegenwart Herübergerettete als tot. So ergibt sich sowohl die Paradoxie der Faszination durch das eigentlich Abgelehnte wie die entgegengesetzte der Lähmung angesichts des eigentlich Bewunderten, die Paradoxie des "lebendigen Toten" und "toten Lebendigen", letztlich und grundsätzlich *die Paradoxie des Ineinandergleitens, der gegenseitigen Durchdringung von "Leben" und "Tod"*.

Diese Paradoxie bestimmt das Werk Hofmannsthals, gerade auch die Gedichte, fundamental. Dabei handelt es sich nicht um ein Spiel mit Worten ("Leben" - "Tod"), die nur noch metaphorisch verstanden werden, so daß es ein Leichtes wäre, sie ineinander verschwimmen zu lassen, sondern um eine todernste, kaum aushaltbare Situation. Der "Weltzustand" der Jahrhundertwende, nach dem Jahrhundert der überaus erfolgreichen industriellen Revolution und der kaum erfolgreichen bürgerlichen Zielsetzungen, hat die Zeitgenossen in einen allgemeinen "Wirbel" geführt, der entweder - "negativ" - seelisch krank macht oder aber - "positiv" - dazu verführt, sich mitreißen zu lassen, mit den anderen an der einen oder anderen "Ausfallspforte" (s.o.) einen Angriff in Richtung auf das neue Jahrhundert zu wagen. Beide Haltungen sind spezifisch modern; beide Haltungen schließen sich gegenseitig aus. Die kritischen jungen Zeitgenossen, die die Tödlichkeit bzw. die Problematik der beiden isolierten Standpunkte erkannt haben, die also

- weder im Leiden an der Zeit steckenbleiben wollen (weil "man" auf Dauer so doch nicht leben kann)⁽⁵⁵⁾,
 - noch sich auf die Seite der "Starken" schlagen wollen (weil es dann konsequent wäre, das mitzumachen, was man eigentlich radikal abgelehnt hat),
 - die sich aber auch nicht, resignierend, mit der Feststellung beruhigen lassen wollen, "daß alles [ja wohl irgendwie] schwebt und schwebend sich trägt"⁽⁵⁶⁾, die vielmehr mit einer solchen Überlegung "haushalten", d.h.zurückhaltend umgehen wollen,
- diese jungen Menschen sind in einer fast aussichtslosen Situation. Aber sie versuchen dennoch das Unmögliche. Hofmannsthal hat 1907 die eigentlich unmögliche Alternative für das Leben in einer Welt formuliert, "in der wir alle leben und sterben, in welcher aber keinem wohl sein kann, als wer die unheimliche Kraft hätte, das ganze Weltbild sich aufzulösen in Beziehungen"⁽⁵⁷⁾: Eben darum ginge es - die in Auflösung begriffene Welt "sich aufzulösen in Beziehungen".

Konsequent im Sinne einer spezifisch modernen Poetik wäre ein Konzept, das sich weder von der Welt der "schrackenlosen Empirie" noch von der alten, zerstörten Welt bestimmte Standpunkte vorgeben läßt, von denen aus "Beziehungen" herzustellen sind, das vielmehr eigene Gesetze aufstellt. Denn - das weiß Hofmannsthal - "dieser Wirbel" ist ja der objektive "Weltzustand", der durch nichts mehr zu beseitigen ist, weder außen - dort findet sich "eine ganze durcheinanderfliegende Welt" - noch innen - dem äußeren Chaos entspricht "das Haltlose in mir"⁽⁵⁸⁾. Das Verfahren, mit dem Hofmannsthal nun auf diese wirklich immer wieder als bedrohlich, ja, tödlich empfundene Situation im "Garten Gethsemane"⁽⁵⁹⁾ reagiert, liegt zunächst durchaus in der Konsequenz des modernen Ansatzes, der den "Wirbel" als Grundgegebenheit akzeptiert: Gerade die Existenz der Millionen und Abermillionen nur mechanisch, nicht aber organisch verbundener und darum zusammenhangloser, isolierter toter Weltteilchen erlöst den sensiblen zeitkritischen Literaten aus seiner verzweiferten Situation, indem sie ihm die noch nie dagewesene Möglichkeit gibt, nun selber lebendige "Beziehungen" herzustellen. Plötzlich wird klar, daß gerade in der zuerst beklagten Katastrophe der "Heilsweg" verborgen ist. Demgegenüber konnte sich die noch nicht "in Individuen zerstückelte Welt" noch gar nicht "nach Einheit sehnen", so daß sie auch noch nicht nach dem Dichter verlangen mußte, der dafür sorgt, daß sie "wiedergeboren" werden kann. In der Gegenwart liegt genau hier die spezielle Chance der Kunst.

Diese radikale Umwertung und die damit verbundene Umfunktionierung der Wirklichkeit der modernen, zerrissenen Welt ist die Grundlage des Ästhetizismus.

"Ich glaub immer noch, daß ich im Stand sein werde, mir meine Welt in die Welt hineinzubauen." Das schreibt Hofmannsthal am 13. Mai 1895, einundzwanzigjährig, an seinen Freund Richard Beer-Hofmann⁽⁶⁰⁾. Dabei ist es klar, daß, nach dem Kollabieren ("Ineinanderstürzen") der "geistigen Welten" und dem Verlust ihrer weltgestaltenden Kraft, "meine Welt" an "der Welt" nichts ändert: "Es handelt sich freilich immer nur darum ringsum an den Grenzen des Gesichtskreises Potemkin'sche Dörfer aufzustellen, aber solche an die man selber glaubt." Das klingt - im Hinblick auf die selbererbauten "Dörfer", also Gedichte, Erzählungen, Dramen - klarsichtig-realistisch, nicht resignativ oder skeptizistisch, eher selbstbewußt-ironisch. Hofmannsthal akzeptiert die Auffassung der Vertreter der "schrackenlos empirischen" Welt, wenn sie von "Fiktion" oder gar von "Betrug" reden (von "Potemkinschen Dörfern"!), denn er ist sich dessen bewußt, daß die in "die Welt"

hineingebaute "eigene Welt" nur dadurch zustande gekommen ist, daß er als ihr 'Architekt' und 'Bauherr' vorher "bis zu einem dämonischen [!] Grad gelernt" hat, "sich um unendlich viele Angelegenheiten und Dinge nicht zu bekümmern", sie aus "seiner Welt" auszuklammern. Aber an diese Welt "glaubt" er; sie stellt für ihn "das Wünschenswerte"⁽⁶¹⁾ dar.

Worin genau liegt "das Wünschenswerte"? Um was für "Beziehungen" handelt es sich in der Welt der "Potemkinschen Dörfer" "an den Grenzen des Gesichtskreises", um was für "Beziehungen" zwischen den an sich "zerfallenen", "wüsten" und "toten" Welt dingen in dem allgemeinen "Wirbel" und Durcheinander der empirischen Welt?

Die Antwort auf diese Fragen gehört noch in das Kapitel "Die Welt der österreichisch-ungarischen K.-u.-k.-Monarchie 1890 - 1900", weil sich bei näherer Betrachtung herausstellt, daß Hofmannsthal

- auf der Basis seines spezifisch modernen Ansatzes
 - eine Welt aufbaut, die - zumindest in einem entscheidenden Punkt - nach dem Vorbild der Welt der alten Donaumonarchie strukturiert ist.
- Als *Grundprinzip von Hofmannsthals ästhetizistischem Konzept* fungiert nämlich nicht ein moderner, dezentriert-pluraler Perspektivismus, sondern ausgerechnet das alte feudalistische und absolutistische Weltbild, und zwar nicht nur unter dem Aspekt der Einheit und Ganzheit, sondern auch unter dem der Herrschaft und des Besitzes. Die grundlegenden Metaphern, die er heranzieht, um seine Weltsicht darzulegen (stets unter dem relativierenden Vorbehalt, daß er nach den Kriterien der mechanistisch strukturierten modernen Welt "Potemkinsche Dörfer" aufbaut), sind die von "*Zentrum und Umkreis*" und von "*Eigentum*" und "*absoluter Machtfülle und Herrschaft*":
- "Ein *Mittelpunkt* fehlt, es fehlt die Form, der Stil" - so heißt es 1891⁽⁶²⁾.
 - An Stefan George rühmt der 22jährige 1896 dessen "angeborene *Königlichkeit* eines sich selbst *besitzenden* Gemütes", das "höchst persönliche *Königtum*"⁽⁶³⁾, das in der Lage ist, "dem Leben *überlegen* zu bleiben, den tiefsten *Besitz* nicht preiszugeben, mehr zu sein als die Erscheinungen"⁽⁶⁴⁾.
 - In dem Brief an Beer-Hofmann vom Mai 1895⁽⁶⁵⁾ macht er das Gelingen seiner "Weltbau"-Pläne von einem "*Centrumsgefühl*" abhängig, einem "Gefühl von *Herrschaftlichkeit* und Abhängigkeit"⁽⁶⁶⁾.
 - In dem Redeentwurf von 1907⁽⁶⁷⁾ wird der "eigentliche Lebenspunkt" des Menschen als "Sitz [Thron!] seiner seelischen *Herrschaft* über das Dasein" bezeichnet; in diesem "Sitz" ist der moderne Mensch "*enteignet*", seine *zentripetalen*, "den Lebenspunkt suchenden Kräfte [sind] ihm gelähmt und betäubt", die *zentrifugalen*, "vom *Zentrum* fliehenden bis zu seiner Zerrüttung aufgeregt"⁽⁶⁸⁾. Vor allem poetische Bilder machen deutlich, daß Hofmannsthal "seine" dichterische Welt nach dem Muster des alten Habsburgerreichs gestalten möchte:

"Ein Reich haben wie Alexander, gerade so groß und so voll Ereignis, daß es das ganze Denken erfüllt, und mit dem Tod fällt es richtig auseinander, denn es war nur ein Reich für diesen einen König."

So beschreibt Hofmannsthal in dem Brief an Beer-Hofmann⁽⁶⁹⁾, der sich stellenweise wie ein ästhetizistisches Manifest liest⁽⁷⁰⁾, "das Wünschenswerte".

- Am eindrucksvollsten drückt das Gedicht von 1897 "Der Kaiser von China spricht:" das aus, was Hofmannsthal als Dichter vorschwebt⁽⁷¹⁾:

"DER KAISER VON CHINA SPRICHT:

In der Mitte aller Dinge
Wohne Ich, der Sohn des Himmels.
[...]
Bis ins Herz der Welt hinunter
Dröhnt das Schreiten meiner Hoheit.
Stumm von meinen Rasenbänken,
Grünen Schemeln meiner Füße,
Gehen gleichgeteilte Ströme
Osten-, west- und süd- und nordwärts,
Meinen Garten zu bewässern,
Der die weite Erde ist.
[...]"

Derjenige, der so "erd"-umfassend sprechen (lassen), mit einem solchen Grandiositätsanspruch "Ich" sagen (lassen) kann, orientiert sich an der alten feudalistischen und absolutistischen Ordnung. Zwar stellt sich der Autor, indem er dieses Gedicht aus dem Jahr 1897 von vornherein als Rollengedicht, ja, durch den eine Regieanweisung darstellenden Titel als szenischen Text kennzeichnet, deutlich in Distanz zum Sprecher und "Ich" des Gedichts⁽⁷²⁾, aber dennoch wird klar ersichtlich: Dies ist nicht nur die Selbst- und Weltdeutung des "Kaisers von China", sondern auch die (wie auch immer relativierte) Utopie des Ästhetizisten Hofmannsthal:

- daß aus (nicht: im) "Wirbel" Ordnung, "Beziehung" entsteht;
- daß an die Stelle der "vom Zentrum fliehenden", zentrifugalen Kräfte (= "Wirbel") die Zentrierung auf ein Großes Ich tritt, daß überhaupt die "Beziehung" aus nichts anderem besteht als aus dieser Zentrierung;
- daß das im Mittelpunkt, "in seinem eigentlichen Lebenspunkt, im Sitz seiner seelischen *Herrschaft* über das Dasein" "enteignete" Ich, das in dem Redeentwurf "Vom dichterischen Dasein" beklagt wird⁽⁷³⁾, wieder in seine uralten Rechte eingesetzt ist;
- daß die "*Überwältigung*" des alten Herrschers, die Usurpation der absoluten Weltherrschaft durch die neuen Herrscher "Mechanik" und "Empirie" rückgängig gemacht worden ist.

Dies alles nicht als Muster für "die Welt", sondern "an den Grenzen des Gesichtskreises", in "meinen" Inseln oder Enklaven am Rand oder außerhalb der modernen Welt.⁽⁷⁴⁾

Wenn auf diese Weise das Rückwärtsgewandte an Hofmannsthals ästhetizistischem Konzept betont wird, ist allerdings eines zu bedenken: In dem Gedicht "Der Kaiser von China spricht" fällt die extrem akzentuierte imperiale Gebärde des "Kaisers" auf, seine absolute Egozentrik und brutale Repressivität (vgl. das ständige "mein"-Sagen, das "Dröhnen" des hoheitlichen Schreitens, das "Schemel"-Bild, das eine tiefe Verachtung gegenüber der Natur bezeugt usw.). Dies erlaubt weniger einen Hinweis auf das österreichische Kaiserreich von 1890 und auf seinen Kaiser, dessen ausgeprägt neuabsolutistische Phase 1890/1897 bereits Jahrzehnte zurückliegt, als vielmehr nun doch auf die Zeitwende hin zum modernen Imperialismus, der aus einer Verbindung der Kräfte der neuen mit denen der alten Welt erwächst, so daß sich erneut die Frage stellt, wieweit auch Hofmannsthals Haltung (und die anderer Vertreter einer ästhetizistischen Position) nun doch *eine verborgene, unbewußte*

Faszination durch den "Kampf ums Dasein" und absoluten "Willen zur Macht", durch das "draußen rollende" "rasselnde, gellende, brutale und formlose Leben" verrät⁽⁷⁵⁾. Die paradoxe Auswechselbarkeit oder gar Identität von "Positiv"- und "Negativ"-Wertung, von "Leben" und "Tod" ermöglicht ein Zugleich von Faszination und Abweisung.

B) Wien 1890 - Hofmannsthals "Stadt" "droben" und "drunten"

Die kritischen jungen Wiener Literaten erleben die Widersprüchlichkeit und den "Wirbel" der modernen Welt zunächst und ganz 'hautnah' in ihrer Stadt Wien. Es fällt ihnen 1890 wirklich nicht leicht, in dieser Stadt zwischen Sein und Schein, zwischen Wahrheit und Lüge zu unterscheiden. Denn sie nehmen in ihrem Alltag ständig gleichzeitig mehrere Welten wahr, die sich gegenseitig eigentlich ausschließen:

- die sich ausbreitende *Wirklichkeit der modernen Welt*, repräsentiert z.B. durch den Bau der Ringstraße seit den 60er Jahren⁽⁷⁶⁾ oder durch den Bau der Wiener Stadtbahn in den 90er Jahren⁽⁷⁷⁾,
- und - "Seht..." - "*das Wien des Canaletto, Wien von siebzehnhundertsechzig*"⁽⁷⁸⁾, das in Gestalt der Karlskirche, des Schlosses Schwarzenberg, des Stephansdomes, des Schlosses Belvedere, der Salesianerkirche und vieler anderer Bauten und Parks mitten in der Stadt unübersehbare, imposante Wirklichkeit ist⁽⁷⁹⁾, das sich aber auch im eigenen Haus-Innenraum durch die unzähligen gesammelten schönen "Besitztümer"⁽⁸⁰⁾ ständig und allgegenwärtig in Erinnerung bringt.

"Droben":

1. Das tägliche Leben in dieser schönen, aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinragenden Wirklichkeit einer feudalistischen Welt führt dazu, daß "wir uns" unversehens in Figuren von 1760 verwandeln und - "eine Laube statt der Bühne, / Sommersonne statt der Lampen" benutzend - "unser" Leben als Theater spielen, nein, die Figuren sind, die eigentlich nur im Theater oder auf alten Bildern wie dem des Canaletto ihr Dasein haben. Hofmannsthal deutet diesen Vorgang in dem Aufsatz über "Gabriele d'Annunzio" (1893) auch so, daß die sensiblen Menschen der Gegenwart "den vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben ein[zuf]lößen" - "jetzt umflattern sie uns, Vampire, lebendige Leichen, beseelte Besen des unglücklichen Zauberlehrlings"⁽⁸¹⁾. So ergibt sich die Frage, welchen Status dann überhaupt noch - außerhalb der gespielten Existenz im schönen Schein der gegenwärtigen Vergangenheit - die andere, alltäglich-bürgerliche Existenz haben kann. Jedenfalls ist die sich im "Prolog zu dem Buch 'Anatol'"⁽⁸²⁾ ausdrückende Erfahrung

- der Austauschbarkeit von Theater/Kunst und Leben,
- der Ersetzbarkeit von "Sein" durch "Schein" und
- der Entwertung des vordergründig-faktischen Seins - der modernen bürgerlichen Welt - zugunsten des hintergründig-anwesenden Scheins grundlegend für Hofmannsthals Wirklichkeitsverständnis.

2. Auf der anderen Seite steht "diese blindwütige Modernität der Ringstraßenherrlichkeit"⁽⁸³⁾ (H. Bahr, M 3.5), die von Anfang an von den Wienern als stolzer Ausdruck der gewachsenen wirtschaftlichen Macht und des darauf

gegründeten neuen Selbstbewußtseins des *Bürgertums* verstanden worden ist⁽⁸⁴⁾. Bereits in den 90er Jahren ist aber für die kritischen Zeitgenossen zu erkennen, wie in dieser Straße mit ihren Prachtbauten "die Grenze, wo Pracht und Prunk zu Protz wird", verwischt ist und wie ihre "bezaubernde Anmut, Kühnheit und Würde" nur eine Maske bürgerlicher "Ohnmacht" darstellt und hinter ihrer scheinbaren "fruchtbaren Fülle" nichts als eine "Null", Geistig-"Nichtssagendes" erscheint. Hermann Bahr (geb. 1863) hat "als Bub" die Ringstraße und das Bürgertum, das sie repräsentiert, "gehorsam erstaunend bewundert", "später", als Student in Wien, hat er sie "jahrelang heiß gehaßt"⁽⁸⁵⁾. So haben die jungen Wiener Intellektuellen auch in dieser Wirklichkeit mit dem Problem des Austauschs zwischen Sein und Schein zu tun, diesmal nicht bei sich selber: Auch das Wiener Bürgertum, das imposante materielle Fassaden vor dem geistigen Nichts aufbaut, spielt Theater, möchte gern die unbarmherzige bürgerliche Wirklichkeit des Wirtschaftens mit dem schönen, jedenfalls pracht- und prunkvollen Schein der Selbstdarstellung und dieses Spiel mit dem wahren Leben verwechseln. (Ebenso verwechselt die Wiener Bevölkerung große Umzüge mit Politik.⁽⁸⁶⁾)

"Drunten":

3. Ganz entscheidend gehört zur Wirklichkeit der modernen Stadt-Welt noch ein dritter Bereich, die *Welt der Arbeitervorstädte*: In seiner grenzenlosen politischen Ahnungslosigkeit und der später bekundeten, jedoch von Anfang an vorhandenen arroganten Weigerung, sich "über diese Dinge, was man so gewöhnlich die sociale Frage nennt", kundig zu machen⁽⁸⁷⁾, hält es der 16jährige Hofmannsthal für selbstverständlich, daß auch das Proletariat in Wien mit den gleichen Kategorien zu erfassen ist wie das von ihm und den Jung-Wienern kritisierte Bürgertum, zu dem sie selber gehören: "Phrasen, Taumel, Lügen, Schein" findet er auch beim "Pöbel". wenn dieser, bei der ersten öffentlichen Arbeiterkundgebung in Wien am 1. Mai 1890, auf die "Gassen" geht. Das Gedicht des 16jährigen⁽⁸⁸⁾ ist ein signifikantes Dokument für die "kalte Angst" des Bürgertums vor der Machtübernahme durch das Proletariat der Vorstädte⁽⁸⁹⁾.

Auch hier zeigt sich wieder Hofmannsthals Grundgefühl, in einem Zwischenstadium der politischen Entwicklung zu leben. "Noch" ist es nicht soweit, daß wirklich Revolutionäres geschieht; aber schon ist deutlich zu erkennen, daß "wir" Bürger nicht mehr "unser" Schicksal und das "unserer" Welt in der Hand haben, "wir" sind davon abhängig, wie lange "sie uns Zeit noch lassen". Und in diesem Niemandland, zwischen "unserer" und "ihrer" Epoche, "wollen wir uns Schönerm weih'n" - "wir", das sind junge Bürger, die sich von der Scheinwelt des Bürgertums distanzieren und eine andere Scheinwelt, das Alternativ-Reich der Schönheit, errichten wollen. "Ästhetizismus" - das Programm, "sich dem Schönen, genauer: dem Schöneren zu weihen" - stellt sich hier dar als ein Alternativ-Konzept des einerseits politisch ahnungslosen, andererseits geängstigten Bürgertums in einer labilen Übergangszeit.

Das Urteil über das als Herrschaftsinstanz der Zukunft ängstlich beobachtete Proletariat - es sei "verächtlich und gemein" - wiederholt sich zwei Jahre nach dem unpolitisch-politischen Gedicht des 16jährigen und steigert sich zu einem erschreckenden Haßausbruch in den Worten Desiderios im Drama "Der Tod des Tizian"⁽⁹⁰⁾, der hinter "der Stadt", die "in Schönheit" und "feuchtverklärter Reinheit" "lockt", hinter ihrem schönen Schein, "die Häßlichkeit und die Gemeinheit" entdeckt und sich deshalb von dem Sein "der Stadt" radikal distanziert - denn "bei den Tieren wohnen dort die Tollen"⁽⁹¹⁾.

Desiderios Aussage wird im Rahmen des Dramas in ihrer Schärfe und in der Radikalität des sich in ihr ausdrückenden Ekels durch die Aussagen der anderen Personen relativiert. Dennoch ist deutlich, daß all die jungen Künstler, die im "Tod des Tizian" - als Spiegelbilder der jungen Wiener Literaten - weit außerhalb und hoch über "der Stadt" bei ihrem sterbenden Meister versammelt sind, die affektive Grundhaltung Desiderios teilen. Nicht nur politisch begründete Angst vor dem Verlust der Macht ihrer Klasse einigt diese Bürgersöhne, sondern mindestens ebensowohl die ästhetisch bedingte Empfindung des Ekels vor dem "Tierischen" des "Pöbels". (Allerdings mag die Ekel-Reaktion ihrerseits in der Angst-Reaktion begründet sein.)

Vielleicht sind mit den "Tollen" eher die Bürger in ihrer als verrückt angesehenen Geschäftigkeit gemeint.

Hofmannsthals "Sozialtheorie" wird sehr anschaulich in der "grauenhaften Allegorie des Mittelalters"⁽⁹²⁾, auf die sich der 16jährige in seiner Buchbesprechung von Bourgetts "Physiologie de l'amour moderne" bezieht⁽⁹³⁾:

Einerseits bestätigt sich in dieser Allegorie das Angst- und Ekel-Empfinden des jungen bürgerlichen Literaten, der sich als "Königssohn", als Erbe der feudalistischen Tradition (z.B. im "Wien des Canaletto"), versteht, dabei aber weiß, daß er - im Genuß dieses Erbes.- nur in einer Scheinwelt lebt⁽⁹⁴⁾, so daß er auf die Zufuhr von "Blut aus dem Leib eines starken Knechts" angewiesen ist. Welcher Ekel, wenn die hohen "Königsgedanken" durch das animalische (!) Blut "mit Tierinstinkten durchtränkt" werden, und welche Angst, durch das notwendige, aber verabscheute animalisch-triebhaftes Erbe ständig von einem "niedrigen" Tod bedroht zu sein! Aber das belebende "Blut" fließt offensichtlich nicht mehr in den Adern des Bürgertums, der eigenen Klasse, sondern derer, die "uns noch etwas Zeit lassen"⁽⁹⁵⁾ (s.o.).

Andererseits bedeutet der Grundgedanke der "Allegorie" einen Schritt über die arrogant-ästhetizistische Position hinaus. Stefan George hätte das Bild des "Königssohns", der "Knechts- und Bauernblut" und "Tierinstinkte" in sich hat, mit Abscheu und Entsetzen von sich gewiesen - wie er auch für den Druck von Hofmannsthals "Tod des Tizian" die Original-Anmerkung des Autors getilgt hat, daß der große Künstler Tizian "neunundneunzigjährig an der Pest" sterbe. Hofmannsthal ist offenbar schon von Anfang davon überzeugt, daß der ausschließliche Aufenthalt in der Höhenluft der Königsgedanken ein "blutleeres Dahinfrieren" zur Folge hat. Der Gedanke ist für ihn "grauenhaft", aber realistisch: daß die wahre, allerdings dumpf-unbewußte Dynamik des modernen Lebens "drunten" zu suchen ist, "wo die schweren Ruder der Schiffe streifen"⁽⁹⁶⁾. Es fällt auf, daß in dem Gegensatz "Manche freilich" und "Andre" nur an "die ganz oben" und an "die ganz unten" gedacht ist, und daß dabei "die ganz oben" nicht diejenigen sind, die das "Steuer" in der Hand haben und betätigen, die faktisch gegenwärtig Machthabenden, sondern die feingeistigen "Kenner" des "Vogelflugs" und der "Länder der Sterne", die "bei dem Steuer droben wohnen", aber nur ihre eigene Welt im Kopf haben. Die erfolgreichen Wirtschafts- und Besitzbürger am "Steuer" werden ausgespart, denn - das wird wohl vorausgesetzt - sie orientieren sich nicht am "Vogelflug" und interessieren sich nicht für phantastische "Sternländer", sie liegen aber auch keinesfalls "drunten", "bei den Wurzeln des verworrenen Lebens" (V. 6).

Früher stand dem König oder "Königssohn" das "Volk" gegenüber; diese feudalistische Grundeinstellung hat sich bei Hofmannsthal nicht geändert. Aber heute

"gibt [es], glaub ich, kein Volk, sondern, bei uns wenigstens, nur Leut, und zwar sehr verschiedene Leut". Die "Leut", die Hofmannsthal in dem Brief an E.K. von Bebenburg⁽⁹⁷⁾ als Beispiele nennt, sind, österreichischen Verhältnissen entsprechend, keine Industriearbeiter, sondern allesamt arme Kleinbürger. Jedoch, "zu fünfzigtausenden summiert", bezeichnet man sie als "Proletarier" - meint Hofmannsthal. Er läßt den Begriff gelten, aber mit dem Phänomen, dem modernen Phänomen der Masse, kann bzw. will er nichts "anfangen": Ganz in feudalistischer Tradition kann er "einzelne" sympathisch finden und "begreifen", nur "einzelnen" kann und will er - aus der Position des besitzenden oder einflußreichen Bürgers heraus - "helfen". Es ist wohl vor allem dieser Gesichtspunkt der Masse, der zu dem Ekel und der Angst führt.

Insgesamt wird deutlich:

Der *Hofmannsthalsche Ästhetizismus* interpretiert den Gegensatz von Kunst und Leben nicht, wie z.B. der von Thomas Mann, als Gegensatz von Künstler und Bürger, sondern als das Gegenüber des bürgerlichen "Königssohns" in feudalistischer Tradition und des kleinbürgerlichen oder proletarischen, jedenfalls als Masse auftretenden "Knechts",

- auf den der "Königssohn" - anders als bei Stefan George - angewiesen ist,
- dem er wohl sogar Sympathie entgegenbringt,
- den er aber zugleich als seinen Mörder fürchtet,
- und dem er damit das Herausgehobene, das Zugespitzte der eigenen Situation verdankt.

Hofmannsthals Auffassung von der Gesellschaft steht in engstem Zusammenhang mit seiner Zwei-Seelen-Psychologie, in der er zwischen "oberer Seele" (Geist-Seele) und "Tierseele"/Körper-Seele unterscheidet (s.o.). Gerade die psychologische Beobachtung führt, wie Hofmannsthal darlegt, den Sensiblen zu der grundsätzlichen "Erkenntnis" des Charakters der gesellschaftlichen Wirklichkeit⁽⁹⁸⁾. Im psychischen Geschehen ist es aber nicht nur so, daß die "obere Seele" an der "unteren", der Körper-Seele "leidet", sie hat dieser auch Entscheidendes zu "danken":

"Wenn wir am Körper sterben können, so danken wir auch dem Körper, den Sinnen, die Grundlage aller Poesie, von der ersten Ahnung, den Spuren des Frühlings in unserer Lyrik, bis zum bebenden Ahnen der Verwesung im Grab."⁽⁹⁹⁾

Diese das Körperliche und Sinnliche in den Vordergrund stellende, von ihm als "Materialismus" (s.o.) bezeichnete Sicht der Tiefen des menschlichen Lebensgrundes überträgt Hofmannsthal seit seiner Militärdienst-Zeit 1895 - in der er dem begegnet ist, was man früher "Volk" genannt hat - auch auf die Gesellschaft. Dies geht aus dem Gedicht "Manche freilich" wie auch aus den Erzählungen, am deutlichsten vielleicht aus dem *Märchen der 672. Nacht*, hervor. Im *"Märchen"*⁽¹⁰⁰⁾ lebt der junge Kaufmannssohn zunächst völlig in seiner ererbten Welt, der Welt der "Schönheit der Teppiche und Gewebe und Seiden, der geschnitzten und getäfelten Wände, der Leuchter und Becken aus Metall, der gläsernen und irdenen Gefäße", bis er plötzlich die Existenz derer "drunten" in Gestalt seiner vier Diener bemerkt, die ihm sein schönes Leben überhaupt erst ermöglichen:

"Er fühlte sie leben, stärker, eindringlicher, als er sich selbst le ben fühlte. [...] Wie das Grauen und die tödliche Bitterkeit eines furchtbaren, beim Erwachen

vergessenen Traumes lag ihm die Schwere ihres Lebens, von der sie selber nichts wußten, in den Gliedern." [\(101\)](#)

Als sich der Kaufmannssohn, aus diesem Empfinden die Konsequenzen ziehend, in einem bestimmten Fall für einen seiner Diener konkret einsetzen möchte, gerät er in "der Stadt" unversehens in die "häßlichen und gewöhnlichen" Tiefen und Niedrigkeiten des Lebens, in ein mysteriöses Labyrinth, in "Angst", "Grauen" und Ekel (z.B. vor dem "dumpfen Geruch, der aus dem Zimmer kam, einem ganz besonders beklemmenden Geruch"), ja, zuletzt in seinen eigenen Tod. Der Kaufmannssohn, dem früher der Gedanke an seinen Tod "etwas Feierliches und Prunkendes" bedeutet hat, stirbt an den Folgen des Hufschlags, den ihm ein "boshaft und wild aussehendes" Pferd versetzt hat, einen wirklich tierisch-brutalen Tod. Aber gerade in der "inneren Wildheit", mit der er zum Schluß "sein Leben haßte, weil es ihn dahin geführt hatte", in diesen "vorzeitigen Tod", hat er das "blutleer dahinfrierende" Dasein des "Königssohnes" endgültig hinter sich gelassen und erfahren, was "Leben" ist. [\(102\)](#)

In dieser Erzählung (1895), die die in den "Aufzeichnungen 1891" beiläufig erwähnte "grauenhafte Allegorie des Mittelalters" in eine große Erzählung umsetzt, wird besonders deutlich:

Hofmannsthals Ästhetizismus ist zu verstehen

- als das "dankbare" Sich-Hinabbeugen des Hohen, Feinen und Sensiblen zu denen, unter denen er "leidet", die aber als einzige das tiefe und wahre - nicht das schöne - Leben repräsentieren (deshalb kann auch aus diesem Bereich allein der Tod kommen),
- als feudalistisch-patriarchalischer "Materialismus", der so heißen mag, weil er aus dem Wissen herrührt, auf die "Mater" des Lebens und damit auch des Todes angewiesen zu sein, und weil aus diesem Wissen auch das Bedürfnis erwächst, die Leben-Tod-"Mater" zu verehren und sich ihr zu nähern.

Entscheidend: Der "Königssohn" bleibt immer "Königssohn", das ganze Leben, das schöne und das wahre, ist sein angestammter, geliebter Besitz. Deshalb wird Hofmannsthal später im "Kleinen Welttheater" den Diener des "Wahnsinnigen" von der zweifachen Schönheit der zwei Schwestern des wahnsinnigen Königssohnes sprechen lassen: Der "Wahnsinnige" "vereinigt [...] Beider Schönheit [...] in der einen Seele": In "den süßen Lippen" die "ungeheure Sehnsucht, / Sich für ein Geliebtes zu vergeuden", und in "der strengen, himmelhellen Stirne" "königliche Einsamkeit" [\(103\)](#).

Ein solcher Versuch der Integration der beiden eigentlich unvereinbaren Schönheits-Haltungen führt allerdings in den "Wahnsinn" - oder ins Scheitern. In diesem Sinne ist Hofmannsthals Ästhetizismus-Konzeption gefährlich für denjenigen, der sie zu realisieren versucht. Hofmannsthals bedeutendste Werke machen nicht das Unvereinbare vereinbar, das Unmögliche möglich, sie thematisieren es aber - bevor sich endgültig herausstellt, daß man mit dieser Konzeption nur als junger Mensch nur wenige Jahre lang nur wenige gelungene Werke hervorbringen kann.

Ein Nachtrag ist in diesem Zusammenhang noch nötig: Es gibt eine Eintragung in den "Aufzeichnungen" des jungen Hofmannsthal, die den heutigen Leser - nach zwei Weltkriegen und nach dem Holocaust - doppelt mit Entsetzen erfüllt: den Bericht vom

Pfingstsonntag-Spaziergang des Jahres 1894 zusammen mit dem Freund Richard Beer-Hofmann⁽¹⁰⁴⁾:

- Auf der einen Seite lesen wir von der ästhetischen Impression "Wind wühlt im grünen Feld in silbrigen und dunklen Wellen", die nicht nur die visuelle, sondern auch - in den Alliterationen und Assonanzen, der zunächst gestauten, dann gelockerten rhythmischen Bewegung - die akustische Wahrnehmung vollauf beschäftigt.
- Auf der anderen Seite erfahren wir von der zufälligen Begegnung mit "Betrunkenen, Handwerkern, kleinen armen Leuten" - also solchen, die, "zu fünfzigtausenden summiert", angeblich das "Proletariat" ausmachen. Und in dieser Situation des unmittelbaren Kontakts zwischen denen "droben" und denen "drunten" kommt einem der jungen Menschen aus dem "verzweifelt (exasperierten⁽¹⁰⁵⁾) Künstlergeschlecht"⁽¹⁰⁶⁾ die doppelte Idee,
- ausgerechnet "wir" "ganzen, beseelten Menschen" könnten als einzige eine apokalyptische Zerstörung überleben, um danach als "Wächter" die untergegangene schöne Welt genießen zu können,
- und die allgemeine Zerstörung, die "große Barbarei" sei das Werk ausgerechnet einer "slavisch-jüdischen sinnlichen Welt".

Auch einem Urenkel des Vorstehers der Wiener jüdischen Gemeinde, dessen Freunde zum großen Teil Juden sind (wie Beer-Hofmann), ist die Gedankenkette "sinnlich = slavisch/ostslavisch = ostjüdisch/jüdisch" schnell zur Hand - wenn er vor der "Sinnlichkeit" der "proletarischen" Masse Ekel empfindet und, auf der Suche nach einem Verfahren, sich möglichst deutlich von diesen Massen zu distanzieren, die Tausenden von Ostjuden erlebt, die im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts nach Wien einströmen.⁽¹⁰⁷⁾

Dieses kurze Aufblitzen von ästhetizistisch motiviertem Antisemitismus, verbunden mit der makabren, ebenfalls ästhetizistisch begründeten Vorstellung, die Folgen einer "großen Barbarei" genießen zu können, hat seine Relevanz vor dem zeitgenössischen Hintergrund einer "Blitzableiter"-Funktion des wachsenden Antisemitismus für das um seine Existenz bangende Kleinbürgertum in den 90er Jahren und der in diese Richtung gehenden politischen Bemühungen, z.B. des Wiener Bürgermeisters Lueger⁽¹⁰⁸⁾.

3. HOFMANNSTHALS POETIK

Hofmannsthals Lyrik entsteht aus der Erfahrung, daß die Gesamtentwicklung in den "drei Menschenaltern" des 19. Jahrhunderts zur "Enteignung" und Entmächtigung der menschlichen Instanz geführt hat, die sich in den Jahrhunderten der Neuzeit immer deutlicher zu souveräner Selbstbestimmung und Weltgestaltung berufen gefühlt hat, der Instanz des bürgerlichen, vernünftigen, ich-sagenden und die anderen Ichs einbeziehenden Subjekts, das in der Nachfolge des im neuzeitlichen Prozeß seinerseits "enteigneten" und entmächtigten christlichen Gottes als der "Punkt" fungiert hat, auf den hin die Welt als Ganzes zentriert werden und nach wie vor Zusammenhalt finden konnte.

In der Gegenwart entsprechen sich dezentriertes Subjekt und dezentrierte Welt. Statt des einen, souveränen Ich stellt Hofmannsthal schon 1891 "eine Menagerie von Seelen" fest⁽¹⁰⁹⁾. In den Aufzeichnungen 1894 ist die Rede von der "Auflösung der

Seele in tausend Einzelsensationen"⁽¹¹⁰⁾. Wie es in der Außenwelt nur noch beliebige, zusammenhanglose Einzeldinge gibt ("Dionysos Zagreus"), so im Innern nur noch beliebige, zusammenhanglose Empfindungen:

"Wir haben kein Bewußtsein über den Augenblick hinaus, weil jede unsrer Seelen nur einen Augenblick lebt. [...] Mein Ich von gestern geht mich so wenig an wie das Ich Napoleons oder Goethes."⁽¹¹¹⁾

Darüberhinaus ist durch den Verlust des zentrierenden Punkts auch die Grenze zwischen Innen und Außen und damit die neuzeitspezifische Spaltung von Subjekt und Objekt weggefallen. Natürlich kann nach wie vor empirisch von Innen- und Außenwelt geredet werden, aber "Realität" und "innere Welt" sind "ganz dasselbe", nur auf "unterschiedlichen Stufe[n] der Phänomenalität"⁽¹¹²⁾. Das kann der 19jährige 1893 formulieren, ohne bereits die Philosophie Ernst Machs zu kennen, die "Antimetaphysischen Bemerkungen" von 1885, die das menschliche Ich auf ein mehr oder weniger kontinuierliches, wechselnd gefülltes Bündel von Empfindungen reduzieren⁽¹¹³⁾. Die "Unrettbarkeit des Ichs" war damals wohl von jedem der sensiblen österreichischen Intellektuellen zu spüren - "wir besitzen unser Selbst nicht", heißt es später bei Hofmannsthal⁽¹¹⁴⁾.

Der Wegfall der Grenzen zwischen Innen und Außen führt zu einer bisher nie gekannten Intensität der Empfindungen, zu der von den Zeitgenossen als "Nervosität" bezeichneten Hypersensibilität, die zwar auch genossen, vor allem aber erlitten wird. Denn "Künstlern" mag es zwar eine große Befriedigung sein, "daß alle Dinge, die durch ihre Seele hindurchgehen, [durch sie] einen Sinn und eine Seele empfangen" - "manche Wolken, schwere goldengeballte, haben ihre Seele von Poussin", und "Goethes Seele hat widerspiegelnd tausend Dinge zum Leben erlöst"⁽¹¹⁵⁾. Aber diese Beseelung ist eigentlich ein grausamer und grauenhafter, auf Dauer tödlicher Vorgang:

"Die Dinge des Lebens weben [zunächst] schattenhaft um uns, bis sie unser Blut getrunken haben: dann bekommen sie lebendige Körper."⁽¹¹⁶⁾

Immer wieder begegnet bei Hofmannsthal diese Vorstellung, daß sich alle Dinge, sei es aus dem Bereich der Natur, sei es aus dem der Geschichte und Kunstgeschichte, dem sensiblen Menschen, der sich ihnen gegenüber öffnet, mit "undurchdringlicher Rücksichtslosigkeit"⁽¹¹⁷⁾ aufdrängen, um als "Vampire" sein Blut auszusaugen und auf diese Weise überhaupt erst selber Leben zu erlangen⁽¹¹⁸⁾. Die Realität ist brutal, ihre eigenständige Lebendigkeit besteht offensichtlich nur darin, die wahre Lebendigkeit dem 'Seelenwesen Mensch' zu rauben (ihn zu "enteignen"!). Der Mensch hat seine 'lebendige Seele', den innersten Kern seines Lebens, immer schon gehabt und verloren; nie "hat" er sich selber, ist er bei sich selber zuhause, ist er mit sich selbst identisch. Immer schon ist er der Unterlegene in dem mit den empirisch gegebenen Dingen zu führenden "Kampf ums Dasein"; seine "obere Seele"⁽¹¹⁹⁾ ist nur noch ein toter Restbestand, sie hat kein Eigenleben mehr, nachdem ihr dieses von der "Tierseele" und der vampirischen Außenwelt geraubt worden ist. Ihr bleibt nichts als die bloße Widerspiegelungs-Funktion. Dabei kann sie die Dinge nur deshalb "widerspiegeln", weil deren Leben einmal ihr eigenes gewesen ist. Aber was bringt nun diese "Widerspiegelung" ihr selber?

"Leben" ist offensichtlich ein frei flottierender Stoff, den immer nur der jeweils Stärkere besitzt - nachdem er ihn dem Schwächeren geraubt hat.

Das heißt nun aber auch umgekehrt: Nach den sich ständig wiederholenden "Blutopfern" an die vampirischen Dinge muß sich die "blutleer dahinfrierende" "obere Seele"⁽¹²⁰⁾ genau gleich verhalten wie die toten Dinge: über die Vermittlung ihrer "Tierseele", ihrer Sinnlichkeit muß sie, wenn sie überleben will, ebenfalls fremdes Blut in sich saugen - z.B. "aus dem Leib eines starken Knechts"⁽¹²¹⁾, normalerweise aus den Körpern der im alltäglichen "Wirbel" begegnenden Dinge - gleichgültig, aus welchem, da sie ja alle beliebig bzw. "gleich richtig und groß" sind⁽¹²²⁾. Im "Gespräch über Poesie" von 1903 bedient sich Hofmannsthal des dem "Vampir"-Bild benachbarten "Schlachtopfer"-Bildes, um seine Kunstauffassung zu erläutern:

"Ich meine das Schlachtopfer, das hingeopferte Blut und Leben eines Rindes, eines Widders, einer Taube. [...] Es bedarf einer wunderbaren Sinnlichkeit um dies zu denken, einer bewölkten lebenstrunkenen orphischen Sinnlichkeit." ⁽¹²³⁾

Hofmannsthal stellt sich so "den ersten, der opferte", vor, der in der Situation äußerster Bedrohung und Todesangst bereit ist, sich selber den "Göttern", die offensichtlich sein Leben verlangen, zu opfern, "das Blut aus seiner Kehle rinnen zu lassen"⁽¹²⁴⁾. Hier sind es also "die Götter", "furchtbare Unsichtbare", die sich wie "Vampire" verhalten. In diesem äußersten Augenblick kommt es zu einem Zusammenspiel von Zufall und "Unbewußtem": "der erste, der opferte", nimmt, "halb unbewußt", stellvertretend für sich selber ein Tier, das gerade bei ihm ist, und ersticht es -

"und das warme Blut rieselte zugleich an dem Vlies des Tieres und an der Brust, an den Armen des Menschen hinab: und einen Augenblick lang muß er geglaubt haben, es sei sein eigenes Blut [...], muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben [...]. Das Tier starb hinfort den symbolischen Opfertod. Aber alles ruhte darauf, daß er auch in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang." ⁽¹²⁵⁾

Der moderne Künstler, der sich im Umgang mit den ihm begegnenden Dingen so verhält wie "der erste, der opferte", rettet sein Leben, indem er Dinge aus dem Leben heraus- und in sein Kunstwerk hineinreißt. Obwohl sie offensichtlich in der Wirklichkeit zurückbleiben, nachdem der Künstler sie als Bilder in sein Werk hereingeholt hat, bedeutet dieser Vorgang ihren Tod, da nur ihre Hülse, ihre "konventionelle Bedeutung", ihr "banaler Sinn" zurückbleibt, nicht aber ihr wahres Leben⁽¹²⁶⁾. In dem Aufsatz über den Wiener Maler "Franz Stuck" (1893) erläutert Hofmannsthal seine (Jugendstil-)Kunstauffassung am Beispiel der

"Silhouette einer nackten Frau, mit zurückgeworfenen Armen im Grase schlafend, gegen den Abendhimmel scharf konturiert: für ein ganz unbefangenes, [...] blitzschnell unbewußt kombinierendes und interpretierendes Auge, ist hier nichts, was Knie, Brust und Stirn bedeutet: es ist nichts da als eine geschwungene Linie gegen den Abendhimmel, eine bloße Form, wie sie sich einem unbefangenen Auge vor einer Bergformation darstellt, wo andere so sehr gewöhnt sind, ein Napoleonsprofil oder dergleichen herauszudeuten, daß es ihnen sich jetzt schon von selbst darbietet, gleichsam wirklich vorhanden zu sein scheint" ⁽¹²⁷⁾.

Ob "nackte Frau", "Bergformation" oder gar "Napoleonsprofil" - all diese "Dinge" der Realität laufen auf das gleiche hinaus, der empirische Gehalt ("Knie, Brust und Stirn") ist jeweils gleichgültig, "banal". Entscheidend ist, daß "die künstlerische Eroberung" [!] gelingt, die darin besteht, "die Dinge unbeschadet ihrer konventionellen Bedeutung als Form an sich zu erblicken"⁽¹²⁸⁾. Und "Form" ist hier offensichtlich - jedenfalls "für Kinderaugen und die entbundenen ins Wesen schauenden Augen des Künstlers" - identisch mit "Bewegung" und "Leben".

Aber "Form" ist für Hofmannsthal doch in erster Linie der Versuch, "göttlicher als Gott [zu] sein, der ja, indem er seinen Ideen in der Schöpfung feste Form gab, damit eigentlich in eine Lüge verfiel, denn jedes Gewordene, Feste ist eine Lüge"⁽¹²⁹⁾ und gleichzeitig etwas Totes, Starres - wie vertragen sich die beiden Urteile über "Form"?

Hofmannsthal geht von der grundsätzlichen Ambivalenz zwischen Leben und Tod aus und davon, daß der Alltagsblick die Dinge nur als tot erscheinen läßt, sei es ein Baum in der Natur, sei es das gerade erst entstandene Gedicht oder Bild. Wie "der erste, der opferte", nur "einen Augenblick lang", aber "einen Augenblick lang" die Umdeutung, Umwertung der "Zuckung des Todes" in "die Wollust gesteigerten Daseins" erlebt, so ist "Leben" grundsätzlich nur in Augenblicken erfahrbar. Immer wieder finden sich in Hofmannsthals Aufzeichnungen Berichte von solchen Augenblicken, die aus einer Todeserfahrung plötzlich hervorgehen. Hofmannsthal spricht mehrfach von den "starken Stimmungen der Übergänge, die wir gewöhnlich ersticken, weil wir sie für krank halten"⁽¹³⁰⁾. Derjenige, der sie nicht unterdrückt, sich ihnen öffnet, erlebt z.B.:

"Sehr große Depression. Abends Spaziergang im Wald, Birken, schwarzes Wasser, Sumpfgäser, alles tot, ich mir selber so nichts, so unheimlich. Alles Leben von mir gefallen."

Und einige Tage später:

"Plötzlich unter einer großen Pappel stehengeblieben und hin- ausgeschaut. Das Haltlose in mir, dieser Wirbel, eine ganze durcheinanderfliegende 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." ⁽¹³¹⁾

Eine solche mystische Erfahrung an sich ist noch formlos, folgenlos und flüchtig, sie bedeutet noch nicht "Leben" als Besitz, wie es vielleicht in der Kindheit möglich war, als "in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit" erlebt werden konnte - "durch die ganze Breite des Lebens, rechter und linker Hand", "überall war ich mitten drinnen, wurde nie ein Scheinhaftes gewahrt", so erinnert sich der Lord Chandos⁽¹³²⁾. Dieser Dauerzustand ist unwiederbringlich verloren, für den jungen "nervösen" Dichter oder Künstler ist die nächste "sehr große Depression" wohl unvermeidlich. Entscheidend ist für Hofmannsthal, daß der Dichter dann - die mystische Erfahrung als "Bild" wahrnimmt ("Ich bin ein Dichter, weil ich bildlich erlebe", heißt es in den Aufzeichnungen 1894⁽¹³³⁾),

- ihr in dem und mit dem "Bild" als lebendiger Form die Lebensessenz entnimmt

- und diese dann in einen eigenständigen Wirklichkeitsbereich, der dem "Leben" reserviert ist, hinüberträgt: in den Bereich der Kunst, der lebendigen Formen. Wie das "Symbol" des geopferten Widders, das gesamte mit der erstmaligen Opferung verbundene "Bild", später im Ritus faßbar und wiederholbar ist (s.o.), so das Pappel-Symbol aus den Aufzeichnungen und das mit ihm verbundene "Bild" in einem Gedicht oder einer Erzählung. In der "Soldatengeschichte" kehrt die mystische Situation vom "14. Juni 1895 abends" wieder, allerdings als "Alpdruck"-Vision⁽¹³⁴⁾, das "Schwarzes-Wasser/Sumpfgäser"-Bild in der ersten Strophe des Gedichts "Brief an Richard Dehmel", die mit ihm verbundene Erfahrung "Alles tot, ich mir selber so nichts" dort in der 3./4. Strophe⁽¹³⁵⁾. Hier wie auch sonst ist der empirische Gehalt der Bilder belanglos, sie sind austauschbar, es handelt sich nicht um "Symbole", die "etwas anderes" bedeuten; wichtig ist nur, daß sich in ihnen 'irgendwie' "die ganze Gluth und verhaltene Kraft des Lebens in irgend ein Einzelnes zusammen[drängt]"⁽¹³⁶⁾. In dem "Gespräch über Gedichte" spricht Hofmannsthal von "Chiffren":

"Es sind Chiffren, welche aufzulösen die Sprache ohnmächtig ist. [...] Jener herbstliche Park, diese von der Nacht umhüllten Schwäne - du wirst keine Gedankenworte, keine Gefühlsworte finden, in welchen sich die Seele jener, gerade jener Regungen entladen könnte, deren hier ein Bild sie entbindet." ⁽¹³⁷⁾

Im Extremfall kann ein solches "Bild" aus einem Wort bestehen. Das ist der Fall in der "Ballade des äußeren Lebens"⁽¹³⁸⁾: Das eine Wort "Abend", die durch dieses Wort evozierte komplexe Bildwelt gilt als unendlich "vielsagend" - "Abend" ist "Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt / Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben."

Hofmannsthals vielberedete "Sprachmagie" ist Bildmagie, denn

"Sprache ist überhaupt nur Bild. Manche [sc. Wörter], erstarrt wie Hieroglyphen, haben nur Münzwert, manche lebendig, wirken direkt auf die Nerven" ⁽¹³⁹⁾.

In Gedichten als Bild-Kompositionen kann sich dann beides ausdrücken:

"daß alle Dinge für sich sind und doch voll Beziehung aufeinander" ⁽¹⁴⁰⁾.

Damit wirklich alles zu allem in freie Beziehung treten kann, ist es Hofmannsthals Bestreben, jede feste Form zu vermeiden oder - falls sie ihm unvermeidlich scheint - sie gleichzeitig mit ihrer Anwendung wieder zu überspielen, so daß der Eindruck "scheinbarer Formlosigkeit" entsteht⁽¹⁴¹⁾. "Leben" ist die Bewegung, die sich zwischen den Formen abspielt, z.B. "die geschwungene Linie gegen den Abendhimmel" in einem Bild. Erfahrbar ist sie nur "einen Augenblick" lang - aber dieser Augenblick ist wiederholbar. Und dies bedeutet für das Ich des Künstlers - wie labil auch immer - "Besitz" und "Herrschaft".

Die so formulierte ästhetizistische Position ist allerdings nicht Hofmannsthals letztes Wort. Sein Bild des stellvertretenden "Schlachtopfers" läuft nämlich nicht auf die klassische Theorie der Sündenbock-Stellvertretung hinaus, die den Opfernden gerade nicht in dem Geopferten mitsterben, sondern eben ausschließlich das Opfer an seine Stelle treten läßt. Hofmannsthal dagegen läßt sein Sprachrohr "Gabriel" im "Gespräch über Gedichte" sagen:

"Aber alles ruhte darauf, daß er [der Opfernde] auch in dem Tier gestorben war, einen Augenblick lang. Daß sich sein Dasein, für die Dauer eines Atemzugs, in dem fremden Dasein aufgelöst hatte. - Das ist die Wurzel aller Poesie [...]" ⁽¹⁴²⁾

Das heißt: Kunst/Poesie - das Verfahren des Künstlers, in "Symbolen", "Bildern" andere Wesen und Dinge stellvertretend für sich selber sterben zu lassen - bringt dem Künstler nur dann wirklich "Leben", wenn er auch sich selber (das, was von seinem Ich noch übriggeblieben ist,) völlig preisgibt. Der Weg zur "Wollust gesteigerten Daseins" geht nur über die Erfahrung zumindest der "ersten Zuckung des [eigenen] Todes".

In dem lyrischen Drama "Der Tod des Tizian" (1892) ([Auszug: s. Texte](#)) stellt Hofmannsthal diese Idee zweifach dar: einmal in der Todesbereitschaft des greisen Tizian, dem vor seinem Tod "ein unerhört Verstehen" kommt, daß und warum er bisher in aller großen Kunst "ein matter Stümper" gewesen ist⁽¹⁴³⁾: "Ein Auge, ein harmonisch Element, / In dem die Schönheit erst sich selbst erkennt - / Das fand Natur in seines Wesens Strahl."⁽¹⁴⁴⁾ Die Dinge der Welt haben ihn - wie Poussin, wie Goethe (s.o.) - als Lebensspender benutzt, wie "Vampire" haben sie ihn ausgesaugt. Das war möglich, weil aus dem Vollen schöpfen konnte, auf ihn traf zu, was "Gabriel" im "Gespräch über Gedichte" sagt: "In unserem Leib [!] ist das All dumpf zusammengedrückt: wie selig, sich tausendfach der furchtbaren Wucht zu entladen."⁽¹⁴⁵⁾ So ist es für ihn etwas nie Dagewesenes, eine neue Kunst, wenn er zum Schluß seinem Sterben Bilder abringt und sich dem Tode preisgibt. Paris, einer seiner 'Jünger', hat von ihm erfahren: "Er will im Unbewußten untersinken, / Und wir, wir sollen seine Seele trinken / In des lebendigen Lebens lichtigem Wein."⁽¹⁴⁶⁾

In der Konsequenz dieser lebenspendenden Selbstopferung des Künstlers liegt es, wenn nach dessen Tod die 'Jünger' aus ihrem weltabgewandten Garten in die von der Pest heimgesuchte Stadt hinabsteigen und dann "mit der Lebenserhöhung, welche durch den Tod, die Pest, die ganze Stadt ergreift, in Berührung gebracht werden". Das lyrische Drama, das nach Hofmannsthals eigenem späteren Bekunden "auf eine Todesorgie hinaus" laufen sollte, ist Fragment geblieben⁽¹⁴⁷⁾. Aber der 16jährige Gianino, Lieblingsschüler des Meisters, benennt bereits, in der Nachfolge des Meisters, das Ziel (V 165 ff.):

*"Das Leben, das lebendige, allmächtige -
Man kann es haben und doch sein' vergessen!"*

Wer das Leben "hat", besitzt es nicht. Nur der wird es besitzen, der es aufgibt - das hört sich nach Bourgets "atavistischer Christlichkeit" an, die Hofmannsthal ablehnt⁽¹⁴⁸⁾. Aber der Weg zum "lebendigen, allmächtigen Leben" geht nur über die Selbstpreisgabe an "Rausch", "Qual", "Haß", "Geist", "*Blut*", "des roten Bluts bacchantisch

wilden Reigen" - das ist dann doch der "Heilsweg" des nachchristlichen "Materialismus", den Hofmannsthal im Gegensatz zu Bourget empfiehlt.

Die Figuren in seinen Dramen und Erzählungen erreichen (in einzelnen Fällen) "*Lebenserhöhung durch den Tod*". Das trifft, auf paradoxe Weise, z.B. auf den Kaufmannssohn im "Märchen der 672. Nacht" (1895) zu wie auch auf den Wachtmeister Anton Lerch in der "Reitergeschichte" (1898), wohl auch auf den "Wahnsinnigen" im "Kleinen Welttheater", der "nicht für lange" von seinem Diener und seinem Arzt am Suizid gehindert wird. Aber diese Figuren sind - im Sinne von

Hofmannsthals eigener Poetik - "Symbole", d.h. an die Stelle des "Künstlers", also des Autors, eintretende Opfer.

Welche Konsequenzen aber hat für den Autor selber, in der Lyrik, dort, wo das "lyrische Ich" nicht weit von ihm entfernt oder gar stellenweise mit ihm identisch ist, seine Überzeugung von der "Lebenserhöhung" durch die Erfahrung des eigenen, wenigstens "einen Augenblick lang" währenden "Todes" in "Rausch, Qual, Haß, Geist" und vor allem immer wieder "Blut"?

Das [Gedicht "Brief an Richard Dehmel"](#), eines von Hofmannsthals bedeutendsten Gedichten (1895),⁽¹⁴⁹⁾ ist in der Zeit seines Militärdienstes, der für ihn neuen Konfrontation mit dem ungeschminkt häßlichen, gewöhnlichen und brutalen, einerseits langweiligen und andererseits schrecklich belastenden Leben entstanden. In diesem Gedicht reiht Hofmannsthal (bzw. der "ich" sagende Sprecher) ungeordnet Bild an Bild, Schön-und-gut- und Schwarz-und-tot-Alltägliches aneinander. Jedenfalls wird die Zufälligkeit dessen, was dem auf seinem "Fuchs" reitenden Offizier in der freien Landschaft begegnet, hervorgehoben:

Ich reite viele Stunden jeden Tag,
Durch tiefen toten Sand, durch hohes Gras,
Durch gutes helles Wasser und durch schwarzes
Im Wald, das quillt und gurgelt unterm Huf.
Zuweilen reit ich auf die Sonne zu,
Die Kupferscheibe in den schwarzen Büschen,
Zuweilen gegen feuchten Wind, manchmal
Auf einem heillen steilen Weg, manchmal
Auf einem Damm in heller stiller Luft,
Daß ich die krummen Äste zählen kann
Der Apfelbäume auf der fernen Straße
Und einen Tümpel leuchten seh, weit weit!
Und meinen Fuchs und meine rote Kappe
Und weiße Handschuh sieht man auch weit weit
Und meine dunklen Hüften, Arm und Schultern
Am gelben Damm bei dieser hellen Luft
Wie fliegend Glas, das überm Feuer flirrt.

Die 'Tiefenschärfe' des Blicks kann plötzlich, unbegründet wechseln, von der Nähe der "Apfelbäume", deren Äste zu zählen sind, zur "Weit-weit"-Entfernung des "Tümpels". Auch die Perspektive kann sich verändern, zuerst kann "ich" Apfelbäume und Tümpel sehen, dann sieht "man" "meinen Fuchs und meine rote Kappe" (ebenfalls "weit weit"). In der zweiten Strophe erweist sich "mein" Blick als unscharf: das sehende und sprechende Ich hat "feuchte Augen von dem starken Wind", so daß nur noch "Knäuel", "nur weiße Flecken", "Gedränge" wahrnehmbar sind und sich schließlich die Wahrnehmung militärisch relevanter Einzelheiten durch einen poetisch-verklärenden Vergleich ("Helme" und "Klingen" als "ein Netz von Adern / Lebendgen Wassers [...] im stärksten Mond") im Phantastischen verliert - dem allerdings durchaus Natürlich-Vernehmbares ("Schreien" von "Unken") beigemischt ist.

Das ist eine höchst artistische Unordnung, ein "Wirbel" von dezentrierten Sinneseindrücken, die auf der zeitlichen Ebene durch die Wiederholung der Angabe "zuweilen" (Beginn 2./3. Str.) zusätzlich relativiert werden. In der 3. Strophe wird

zunächst eine naturlyrische Zentrierung auf "[m]ich ganz allein" versucht ("Mücken" - "Nebelkrähe" - "Fasanenhähnchen"), aber der militärische Geschehenszusammenhang bringt sich ständig in Erinnerung, wenn vom "Fuchs", technisch-funktional vom "Absitzen" und "Grasenlassen" ("mit nachgelaßnen Gurten") die Rede ist. Schließlich wird ein äußerst komplexes, stimmungshaltiges Bild entworfen, indem gerade durch die traditionell vermiedene, aber besonders intensive Sinneswahrnehmung des Riechens die eigentlich unvereinbaren Wirklichkeitsbereiche "Militär" und "Natur" (und die Bereiche "Natur/Militär draußen" - "privates Zuhause drinnen") miteinander vermischt werden:

"[...]
Und riech dann noch, wenn ich zu Haus den
Handschuh
Abstreif, gemengt mit dem Geruch vom Pferd
Den Duft von wildem kühlem Thymian..."

Alle angewandten Kunstmittel laufen darauf hinaus, in den Zwischenräumen zwischen den scharf-unscharfen Bildern und hinter den Bildern einen Tiefenraum entstehen zu lassen, in dem die Bewegtheit des "lebendigen Lebens" erfahrbar wird. Diese Erfahrung müßte sich spätestens durch die gewagte Sinnlichkeit der Pferdegeruch- und Thymianduft-Mischung einstellen - aber das Erwartete tritt nicht ein. An der Stelle, an der die drei Pünktchen stehen, bricht die hochgesteigerte Erwartung einer Vision in sich zusammen, statt "wunderbarer Fülle" wird "tiefste Beklommenheit" erfahren⁽¹⁵⁰⁾: "Und fühl in alledem so nichts vom Leben!" Die vierte Strophe füllt nun den freien Raum, den die drei Pünktchen offenlassen, dadurch aus, daß sie noch einmal alle Bilder der ersten Strophe in einem schnellen Film am inneren Auge vorüberlaufen läßt - sie alle nun als "nichts", als unverbundene Teilchen, tot und leer. Hier spielt sich also ein vielfacher "symbolischer Opfertod" ab: die Bilder, die zuvor Leben enthielten, erscheinen nun als tot, und das Ich des Sprechers gehört in die tote Bilderwelt hinein:

"[...] das Wasser,
Der Wind, das schnelle Reiten in dem Wind,
Das Atmen und das Liegen in der Nacht,
Das Dunkelwerden und die Sonne selbst,
Das große Untergehn der großen Sonne
Wie nichts, die Worte nichts, das Denken nichts!
[...]"

"Einen Augenblick lang", eine Strophe lang, macht das Ich die Erfahrung des Todes der Welt Dinge und darin seines eigenen Todes. Über neun Verse hinweg "löst es sich auf"

- in der Anonymität des "man",
- in "dem Reiten, Atmen, Liegen", neben "dem Dunkelwerden, Untergehn" in der Natur
- in "den Worten, dem Denken".

Aber - und das ist nun entscheidend - gerade in dieser Erfahrung der "ersten Zuckung des Todes" liegt "die Wollust gesteigerten Daseins" "einen Augenblick lang", am ehesten im Zwischenraum zwischen der vierten und fünften Strophe oder in dem zusammenfassenden, erschütterten "Gleichviel es ist" zu Beginn der fünften, letzten Strophe. Explizit aussprechbar ist diese Erfahrung nicht - "du wirst keine Gedankenworte, keine Gefühlsworte finden, in welchen sich die Seele jener, gerade jener Regungen entladen könnte" (s.o.). Die dichterische Sprache muß nicht nur für

die Bilder, sondern auch für die Zwischenräume zwischen ihnen sorgen; an dieser Stelle haben dann auch die traditionellen Formen ihren Platz (z.B. Zäsuren wie Vers- und Strophenwechsel).

Dort, wo - überraschenderweise - die Worte zur Verfügung zu stehen scheinen, um vom "enthüllten" Leben zu sprechen, im gelesenen Buch des Briefgedicht-Adressaten und in den Versen der fünften Strophe von Hofmannsthals eigenem Gedicht, findet nur ein "Reden über..." statt, wird nur sechs Verse lang behauptend beschrieben, was unaussprechbar ist, bis schließlich die bloße Nennung der vier "Symbole" "Pfaue, Träume, Narzissen, Puppen" die Geschwätzigkeit unterbricht und in dem "Wirbel" dieser isoliert nebeneinandergestellten Bilder an den Stellen, an denen die Ausrufezeichen stehen, die Zwischenräume geschaffen werden, in denen sich die Bewegung des unaussprechlichen "Lebens" entfalten kann.

Im Sommer 1895 hat Hofmannsthal erfahren, was er später z.B. in dem Brief an Alfred Heymel vom 6. Juni 1902 (s.o.) und im dritten Teil seines Chandos-Briefs von 1902⁽¹⁵¹⁾ ausführlich darstellt: "etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares, das in solchen Augenblicken, irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäß erfüllend, mir sich ankündigt". Die "Erscheinungen der alltäglichen Umgebung" können positive Natureindrücke sein ("ein reifes Ährenfeld mit glühenden Mohnblüten"), positive und negative Eindrücke von Menschen (ein "Gesicht aus der Mannschaft, voll Dumpfheit, Güte oder Heimtücke"), aber auch - wie im "Brief an Richard Dehmel" - Leseindrücke (eine "Zeile eines Buches, in halbschläfrigem Lesen bis zu einer unendlichen Tiefe erfasst") oder auch ein "Traumbild". Die Liste im Brief an Heymel betont die Gleich-Gültigkeit der zufälligen, "Leben enthüllenden" Eindrücke. Die Beispiele des Lord Chandos ("eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus" und dann der "Todeskampf dieses Volkes von Ratten") laufen allesamt darauf hinaus, daß ausgerechnet im Banalsten, Häßlichsten, Ärmlichsten, Kleinsten, dort also, wo "Leben" wenn überhaupt, dann nur minimal erwartet wird (jedenfalls von einem Feudalherrn wie dem Lord Chandos), daß gerade dort "jene sanft und jäh steigende Flut göttlichen Gefühles" möglich ist.

*"[...] aber es war mehr, es war göttlicher, tierischer
[...]."*

Je extremer die Bilder auseinanderliegen, je größer der Zwischenraum zwischen ihnen ist, für die Sprache unüberbrückbar, desto "mehr" spielt sich zwischen ihnen "Leben" ab.

4. KURZINTERPRETATIONEN EINZELNER GEDICHTE

Zum *Prolog des Pagen* in "*Der Tod des Tizian*"
(1892)

Die Grundvorstellung der in der Gegenwart mehr und mehr zunehmenden Zentrifugalität alles Seienden impliziert unausgesprochen, daß mitten in der spezifisch modernen unaufhaltsam vorwärtswirbelnden Fluchtbewegung vom

Zentrum weg dieses Zentrum ex negativo noch spürbar, das völlig Abwesende noch anwesend ist. Es wird vorausgesetzt, daß es so etwas wie eine "Anamnese" gibt, eine Erinnerung, die dem gegenwärtig nur in flüchtiger Inkonsistenz existierenden Ich die Gewißheit vermittelt, "damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit" erlebt zu haben - so erinnert sich der Lord Chandos. Diese Erinnerung ist es wohl, die das labile Ich dazu bringt, sich aus der gegenwärtigen Ich-Schwäche und -Inkonsistenz heraus auf die Suche nach der ehemaligen Ich-Stärke und -Identität zu machen. Das konkrete Ziel der Suche sind einzelne Spiegel und Spiegelbilder, die dem Ich das eigene Ganzsein und die universale Weltverbundenheit als Schönheit darbieten. Diese narzißtische Ich-Suche wird vielleicht am präzisesten deutlich in dem Pagen-Prolog zum "Tod des Tizian"⁽¹⁵²⁾, der von der Handlung völlig abgehoben ist:

Ich stieg einmal die Treppe nieder
In unserm Schloß, da hängen alte Bilder [...]
Da blieb ich stehn bei des Infanten Bild -
Er ist sehr jung und blaß und früh verstorben...
Ich seh ihm ähnlich - sagen sie - und drum
Lieb ich ihn auch und bleib dort immer stehn
Und ziehe meinen Dolch und seh ihn an
Und lächle trüb: denn so ist er gemalt:
Traurig und lächelnd und mit einem Dolch...
Und wenn es ringsum still und dämmrig ist,
So träum ich dann, ich wäre der Infant,
Der längst verstorbne, traurige Infant...[...]

Die eigene zerrissene, traurige Existenz kann "geliebt" werden, wenn sie von einem Bild, in einem Rahmen, der das Bild von der Alltagsrealität abhebt, als Ganzes und Schönes zurückgespiegelt wird. Aber diese Projektion ist nur der erste Schritt: ein Bild bleibt ein *bloßes* Bild. So muß die Identität auch mit dem Abgebildeten, dem lebendig-realen, allerdings abwesenden Infanten hergestellt werden. Diese zweite Spiegelung ist nur im "Traum" möglich. Sie führt dann jedoch zu einem dritten, radikalen Schritt über die Grenzen von äußerer Realität und Traumrealität hinaus, indem sie zur Traum-Identifikation mit dem "verstorbenen traurigen Infanten" wird. Dadurch, daß in diesem "Traumtod"⁽¹⁵³⁾ die Abwesenheit des Spiegelbild-Inhalts ins Äußerste gesteigert wird, scheint paradoxerweise die lebendige Schönheit und damit die Vorspiegelung einer runden, ganzen Identität am größten zu sein.

Im "Prolog" schließt sich dann noch eine zweite, diesmal verrückte Spiegelungs-Reihe an: Der Page erzählt,

1. der Dichter des "Tod des Tizian" habe ihn als seinen "Zwillingsbruder", also als seine Spiegelung bezeichnet, und
2. gefalle ihm, dem Pagen, dessen Theaterstück, soweit es ihm, dem Pagen, ähnlich sei, ihn also spiegele, im übrigen spiegele das Theaterstück
3. "das Leben" - so wie
- 4., spiegelähnlich, ein von ihm, dem Pagen, phantasiertes Traumbild einer schönen Frau in einer "hübschen weißen Sänfte" das Leben spiegele - allerdings sei dieses Spiegelbild gegenüber der Realität der Frau "vielleicht ganz falsch, was tuts...die Seele wills".

Die disparatesten Dinge werden hier in Spiegel-Relation zueinander gebracht und durcheinandergeschüttelt - wo bleibt da noch eine wirkliche Ich-Identität? Höchstens

in dem Selbstbewußtsein, die Instanz zu sein, die alles durcheinanderwirbelt. Und der erstrebte Weltzusammenhang ist der völlig offene Beziehungsreichtum im Wirbel, nicht die Wiederherstellung des ursprünglichen, nur noch in der Erinnerung gegenwärtigen Zustands.

Zu: [Für mich \(1890\)](#)

Der junge Hofmannsthal geht von der modernen Grunderfahrung aus, daß die Welt in isolierte Dinge zerrissen ist ("Dionysos Zagreus"). Er sieht aber auch gerade in der universellen Beliebigkeit der Dinge für das nicht-klassisch, sondern modern-offene Kunstwerk die Chance, alles mit allem in Beziehung zu setzen. Eine Zusammenschau des Disparaten, die die empirisch-funktionalen Zusammenhänge unterläuft, kann im Netz der frei hin- und hergehenden Bezüge oder hinter diesem Netz das lebendige Leben erahnen lassen.

Mit diesem spezifisch modern verstandenen Programm setzt schon eines der frühesten Gedichte aus dem Jahr 1890 ein.

Das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche,
Mein Auge adelt mirs zum Zauberreiche:

So beginnt das Gedicht "Für mich"⁽¹⁵⁴⁾. Der Titel enthält das narzißtische Programm: "Mein Auge" sucht schöne Spiegelungen des Ich "für mich". Allerdings werden gegenüber dem Narzißmus des Pagen zwei andere Akzente gesetzt: "das längst Gewohnte, das alltäglich Gleiche" und nicht das bereits Schöne oder Interessante - wie die "alten Bilder" im Schoß - soll das Ich spiegeln. Und "das Auge" nimmt die Bilder nicht einfach passiv hin, sondern verwandelt aktiv empirisch Vorgefundenes in Schönes - "adelt" es zum schönen "Zauberreiche". In diesem Gedicht wird auch das Trauma des von der "schrackenlosen Empirie" "enteigneten" Ich deutlich. Es heißt: "Was ich erkenne, ist mein Eigentum." Um Wiederaneignung geht es also. Der souverän "ich" und "mein" sagende "Kaiser" des Zauberreichs China als Folie!

Bei näherem Hinsehen zeigt sich allerdings, daß das neue Programm nicht realisiert ist. Das angeblich Alltägliche und Langweilig-Gewohnte, das "geadelt" werden soll, ist "grollender Sturm", "erglühende Rose", "rauschende Eiche", "Sonne", "Mondlicht" und "stiller Teich", "stummer Blick" und "bleiche Stirn", also bereits poetisiert vorgefundene Realität, die nicht mehr "geadelt" werden muß.

Oder sollte gerade darin das "längst Gewohnte, alltäglich Gleiche" liegen, daß hier "erstarrte Formeln" bewußt als solche zitiert werden - die kulturelle Produktion der Jahrhunderte, die einem vom eifrig angeeigneten Bildungsgut fast erschlagenen jungen Menschen wie Hofmannsthal⁽¹⁵⁵⁾ als isolierte, tote, beliebige Gegenstände ebenso empirisch gegeben sind und zum Funktionieren zur Verfügung stehen wie eine Maschine oder eine geschäftliche Kalkulation? Diese zweite, nicht erst in der Gegenwart entstandene, sondern in sie hineintransportierte Welt von Bruchstücken, die kein Ganzes mehr ausmachen, ist für Hofmannsthals Selbst- und Weltverständnis ungeheuer wichtig.

Wenn Hofmannsthal wirklich beabsichtigte, durch das Zitieren verbrauchter literarischer Motive und durch deren Verwandlung in einer unverbraucht-frischen, pointenreichen Ghasel-Technik das Verbrauchte "für mich" zu "adeln", verlorenes

Eigentum zurückzugewinnen, dann hätte er hier ein Stück seines Programms doch realisiert.

Kann man das Gedicht so interpretieren?

Zu: [Mein Garten \(1891\)](#)

Ein Gegenstück zum narzißtischen "Für mich" von 1890 ist das Gedicht "Mein Garten"⁽¹⁵⁶⁾, das am 22. Dezember 1891 unter dem unmittelbaren Eindruck der Gespräche mit Stefan George über die neue Kunst und poetische Technik, den "Symbolismus", entstanden ist. Es wurde ein halbes Jahr später von Hermann Bahr als eines der beiden "handlichen Schulbeispiele" für deutschsprachige symbolistische Lyrik in dem bekannten Symbolisten-Aufsatz Bahrs abgedruckt⁽¹⁵⁷⁾. Wo noch 14 Monate zuvor noch krampfhaft häufig "Für mich" gesagt worden ist, steht jetzt von Anfang an fest:

Mein Garten

Schön ist mein Garten mit den goldnen Bäumen
[...]

Von der Anstrengung, aus Alltäglichem und Gewöhnlichem "Gold" zu spinnen, Verlorenes wiederzugewinnen, ist hier nichts mehr zu spüren. Es scheint so, als habe es niemals den Vorgang der "Enteignung" des Menschen "im Sitz seiner seelischen Herrschaft über das Dasein" gegeben, sondern immer schon den kalten Besitz eines künstlich erzeugten Paradieses, mit "goldnen Bäumen", "Blättern mit Silbersäuseln", "Diamantentau der Wappengitter", "ehernen Löwen", das so "schön" ist, daß "ich", der Besitzer, mich befriedigt darin spiegeln kann und nur "mein", aber nicht "ich" sagen muß. Darüberhinaus besitzt "mein Garten", das läßt sich erahnen, nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Tiefendimension: er mag sich vom ursprünglich "goldnen" oder "diamantenen" zum gegenwärtigen "ehernen" Zeitalter der Geschichte, also fast ewig, erstrecken. Was gibt es dann außer ihm noch?

Und dann, wie immer wieder bei Hofmannsthal, die unvermittelte Wende: Mit dem Mittel einer zeitlichen Entgrenzung wird "mein" geschlossener, in sich vollkommener Garten - der mich nicht braucht, den ich nicht brauche, nur besitze - geöffnet auf "jenen andern" Garten hin, "wo ich früher war. / Ich weiß nicht wo..." - auch eigentlich nur kaum geöffnet, aber dieser schmale zeitliche Spalt reicht aus, um den ganzen besessenen Garten beiseitezuschieben und das nun doch im Entscheidenden nichtbesitzende Ich 7mal in 7 Versen in den Vordergrund zu rücken, fixiert vollkommen auf Vergangenes, Diffuses, Flüchtiges wie "Tau" und "Duft". Und der schöne Garten, Besitz und Herrschaft?

Die eigentliche Pointe des Gedichts liegt wohl weder im ersten noch im zweiten Gartenbild, sondern im Gesamtbild, in der Zusammenschau von Vordergrund und Hintergrund. Nach der aufblitzenden Erinnerung an den "andern Garten" ist "mein Garten" sogar noch schöner geworden, der abwesende ist in den anwesenden integriert, der künstliche spiegelt sich im natürlichen und hat so erst eine lebendige Tiefendimension bekommen.

Eine wirkliche Synthese des Unvereinbaren? Wenn nicht auf der Ebene der Bilder, dann vielleicht auf der der Musik in den Reimen: Die in diesen 14 Versen abwesende Reimordnung des Sonetts, die von Hofmannsthal als ursprünglich organisch, naturhaft verstanden wird, ist in der neugeschaffenen künstlichen Reimordnung dieses Gedichts durchaus noch anwesend, sie scheint hindurch. Die "erstarre Formel" des Sonetts ist auf diese Weise zum Leben erweckt worden.

Zu: *Desiderio an der Rampe* (aus: "Der Tod des Tizian")

An einer Stelle des Frühwerks macht Hofmannsthal auf erschreckende Weise deutlich, welche Einstellung hinter der Ausgrenzung schöner Gärten aus der lebendigen, gegenwärtigen Lebenswelt steht - in der Mitte des lyrischen Dramas "Der Tod des Tizian" in der Äußerung Desiderios dem jungen Gianino gegenüber, der zuvor von seiner "panischen" Vision der Alleinheit des Lebens erzählt hat⁽¹⁵⁸⁾. Im Unterschied zu Gianino, der das Leben in "der Stadt" nicht nur in seiner Schönheit, sondern auch und gerade in "des roten Bluts bacchantisch wildem Reigen", in "Rausch, Qual, Haß, Geist, Blut" bejaht, distanziert sich Desiderio heftig von all dem. Für ihn wohnt in der Stadt "die Häßlichkeit und die Gemeinheit".

Und was die Ferne weise dir verhüllt,
Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen
Und ihre Welt mit unsren Worten nennen...
Denn unsre Wonne oder unsre Pein
Hat mit der ihren nur das Wort gemein...

Die anderen Tizian-Schüler distanzieren sich im weiteren Verlauf des Dialogs nicht von Desiderios Ansicht, sondern zeigen, orientiert an der Malkunst ihres Meisters Tizian, welche ästhetizistisch-poetische Technik durch die Ausgrenzung der Kunst aus der Welt möglich wird. Antonio und die anderen sagen:

Darum umgeben Gitter, hohe, schlanke,
Den Garten, den der Meister ließ erbauen,
Darum durch üppig blumendes Geranke
Soll man das Außen ahnen mehr als schauen.

Das ist die Lehre der verschlungenen Gänge.

Das ist die große Kunst des Hintergrundes
Und das Geheimnis zweifelhafter Lichter.

Das macht so schön die halbverwehten Klänge,
So schön die dunklen Worte toter Dichter
Und alle Dinge, denen wir entsagen.

Das ist der Zauber auf versunkenen Tagen
Und ist der Quell des grenzenlosen Schönen,
Denn wir ersticken, wo wir uns gewöhnen.

Das Programm des Ästhetizismus! Da ist wieder "mein Garten", und zwar der, in den der Erinnerungs- und Traum-Garten, der einmal real gewesen ist, integriert ist. Statt der goldenen Bäume und silbernen Blätter gehören in diesen Garten Gitter, Geranke, Gänge, Lichter und Klänge - und alle nicht in purer Faktizität und Funktionalität,

sondern "verschlungen", "zweifelhaft", "halbverweht", "dunkel", "tot", "versunken", also durch "die große Kunst des Hintergrundes" behutsam geöffnet in die Tiefe des Raumes und der Zeit, letztlich in Richtung auf die ausgegrenzte Stadt hin.

Das genau ist der Blick der Tizian-Schüler von der Terrasse im Garten außerhalb der Stadt, über und gegenüber der Stadt. *Das Ausgegrenzte im Hintergrund ist notwendig als Folie für das Eingegrenzte, damit dieses seine pure, tote Existenz überschreiten und sich entgrenzen kann.* Die empirische Welt der Gegenwart - "die Stadt" - muß abwesend sein, sonst "erstickt" man; sie muß aber genauso sehr als abwesende noch anwesend sein, weil auch das bloß anwesende Schöne tot ist.

Zu: [Erlebnis \(1892\)](#) und: [Ich ging hernieder... \(1893\)](#)

Es mag schwierig sein, die Mehrfachbedeutung der Begriffe "Leben" und "Tod" bei Hofmannsthal auseinanderzuhalten.

Leben kann heißen:

- 1.1 das *faktisch gelebte Leben*, noch ohne Wertung,
- 1.2 das "große", *panvitalistisch verstandene Leben*, das in mystischen Augenblicken aufscheint, das aber
- 1.3 auch dem *gewöhnlichen Leben* zugrundeliegt.

Tod ist

- 2.1 das *"tote" Leben* in der ausgegrenzten Welt der Stadt, der *bürgerlichen oder proletarischen Gesellschaft*,
- 2.2 aber auch das *"tote" Leben* in der *eingegrenzten "Garten"-Welt*,
- 2.3 aber auch ein Wort für den *mystischen Augenblick*, für das Dem-Leben-Abgestorbensein,
- 2.4 und zuletzt bedeutet "Tod" den *realen Tod*, den z.B. Tizian im Drama stirbt, der dann
- 2.5 allerdings auch wieder als realer Tod umdefiniert werden kann als *endgültiges Eingehen in das Große Leben*.

Mit silbergrauem Dufte war das Tal
Der Dämmerung erfüllt, wie wenn der Mond
Durch Wolken sickert. Doch es war nicht Nacht.
Mit silbergrauem Duft des dunklen Tales
Verschwammen meine dämmernden Gedanken,
Und still versank ich in dem webenden,
Durchsichtigen Meere und verließ das Leben.
[...] Und dieses wußt ich,
Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wußt es :
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,
Gewaltig sehrend, süß und dunkelglühend,
Verwandt der tiefsten Schwermut. [...]

Wir verstehen: Das Gedicht "Erlebnis" vom Juli 1892⁽¹⁵⁹⁾ erzählt von dem Tod der dritten Art, von einem mystischen Augenblick, nachdem zunächst in den ersten sieben Versen durch die "große Kunst des Hintergrundes" die vorhandene Realität sowie das labile Ich entgrenzt worden sind. Der Weg geht, ähnlich wie beim Pagen, von der Phantasie ("dämmernden Gedanken") über den Traum in einen Tiefraum-

Zustand. Dieser ruft keine grundsätzlich anderen Bilder hervor, als es ein Jahr früher die "meines" erträumten Gartens gewesen sind. Auch hier wird, nach den ersten sieben Versen noch einmal fünfeinhalb Verse lang, nicht "ich" gesagt. Das "Ich", das dann doch redet, ist dann nicht das aufgeregte Ich des Gedichts von 1891, das auf der Suche nach noch größerer Schönheit die Ruhe des Gartens stört, sondern ein in seiner Welt souveränes, in seinem Fühlen und Wissen unbegreiflich in sich ruhendes Ich (dreimal in anderthalb Versen genannt: "Und dieses wußt ich...").

Auch in diesem Gedicht ereignet sich dann aber wieder eine Wende in der Mitte: "Aber seltsam...". Die schönen Bilder werden - nun scheinbar doch parallel zu "Mein Garten" - durch "Heimweh" "in meiner Seele" gestört und diesmal nicht nur auf die Vergangenheit, sondern auf "das Leben" verwiesen. Paradoxaerweise handelt es sich um das gewöhnliche, alltägliche Leben, dessen völlige Ausgrenzung erst überhaupt den Tieftraum, die zunächst in sich ruhende Vision, ermöglicht hat - das Leben der abwesenden "Stadt", allerdings in dem Zustand, in dem es nur der Erinnerung gegenwärtig ist: in dem "einer", wie auch der Lord Chandos ursprünglich (in seiner Kindheit, seiner "Präexistenz") wie im großen *Hen kai pan* hat leben können.

Der bereits im "Tod" (!) Träumende sinkt durch das "Heimweh" auf zwei noch tiefere Ebenen des Träumens, zunächst auf die des "Heimweh"-*Träumers* auf dem Schiff und dann auf die von dessen *Trauminhalt*. Der Heimweh"-Traum wird nur indirekt in einem Vergleich vorgestellt und damit unendlich weit in die Ferne gerückt. Von hier aus wird die Ebene der vorigen Tod-Traum-Vision völlig entwertet, so daß sich sogar der Tod der dritten Art (s.o.), der mystische Tod, als Tod der zweiten Art, als künstlich-totes Leben, herausstellt. Während die Tizian-Schüler auf der Terrasse außerhalb, über und gegenüber der Stadt immer noch die Möglichkeit haben, in die Stadt hinunterzugehen, drückt das Bild der Schifffahrt aus, daß die Chance, das wahre Leben zu leben, endgültig vorbei ist.

Das Gedicht "Erlebnis" bietet ein ästhetisches Spiel auf mehreren Traumebenen, die sich gegenseitig relativieren und in dem Wirbel der Verwirrung die paradoxe Einheit von "Leben" und "Tod" aufscheinen lassen. Gegenüber dem Gedicht "Mein Garten" hat sich die Grundstimmung geändert: das Abwesende wird nicht mehr spielerisch-eitel als Folie benutzt, sondern als weit Abwesendes tief erlebt und tief beklagt.

"Erlebnis" ist nicht Hofmannsthals letztes Wort zur Problematik der Traumpoesie abseits vom Leben. So stellt das kurze Gedicht aus dem Jahr 1893 "Ich ging hernieder..."⁽¹⁶⁰⁾ ein mystisches Erlebnis dar, das völlig in sich ruht, durch nichts relativiert zu werden scheint. Was in "Erlebnis" erlitten wird, die mehrfachen Übergänge zwischen Leben, Traum, Tod und wieder Leben, wird hier mystisch als Alleinheit erfahren:

Im Leben lag mein Herz, in Tod und Traum.

Die Spuren der Traumkomposition sind fast ganz getilgt. Nur das Wort "Lebenstraum" weist auf den Traumcharakter hin, ebenso der letzte Vers, der in der kürzelhaft-paradoxen Formulierung ohne den Hintergrund anderer, bereits interpretierter Gedichte kaum verstehbar ist.

Zu [Gianinos Monolog in "Der Tod des Tizian" \(1892\)](#)

Etwas vom Großartigsten in Hofmannsthals Lyrik ist das "Gedicht" in der Rolle Gianinos im "Tod des Tizian"⁽¹⁶¹⁾. Der szenisch eingebettete Monolog läuft zunächst hinaus auf die gelungene, durch nichts in Frage gestellte Epiphanie des dionysischen Gottes Pan ("Faun"; von "Pan" hat Tizian Gianino gegenüber geredet, V. 90). Diese Vision läßt für wenige Augenblicke die Utopie des "wiedervereinigten Dionysos Zagreus" aufleuchten, ausgelöst durch die Marmorstatue des Faun, "der da im schwarzen Lorbeer steht / Gleich nebenan, beim Nachtviolenbeet". Die in diesem Text virtuos, mit den Mitteln der poetischen Bilder und der Musik hergestellte Verschmelzung zwischen Innen und Außen, zwischen allen Bereichen der sinnlichen Wahrnehmung, zwischen Sein und Schein, zwischen anwesendem Realem und im Abwesen anwesenden Dionysos- und Pan-Mythos - dies alles ergibt ein wahres "Bacchanal" von Vereinigungen, das durch die Musik der Verse zu einer lebendigen Einheit zusammenwächst. Der Visionär kann zum Schluß nur sagen:

Und was da war, ist mir in eins verflochten:
In eine überstarke, schwere Pracht,
Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht.

Von der Leben-Tod-Dialektik scheint Gianino hier ganz verschont - aber die Erwähnung der "Granat"-Frucht, genau im mittleren Vers, deutet bereits - wie sonst bei Hofmannsthal - in diese Richtung: durch den doppelten Bezug auf den Persephone- und den Dionysos-Mythos. Und dann ereignet sich auch in diesem Gedicht die - abgesehen von den mythologischen, assoziativen Andeutungen - unerwartete Wende: Im zweiten Teil des Monologs ist Gianino nicht nur in der Lage, in einer Vision Pan und Dionysos, die beiden *gestorbenen Götter*, wiederzubeleben (V. 128 - 138), nach denen (in V. 114, entsprechend dem Dionysos- und dem Pan-Mythos) in der Nacht gerufen worden ist - er ist bereit, auch "*der [toten und tödlichen] Stadt*" die gleiche Verlebendigung zukommen zu lassen. Die Verse 157 ff. stellen eine dionysische Stadt-Vision dar:

Und schwindelnd überkams mich auf einmal:
Wohl schlief die Stadt: es wacht der Rausch, die
Qual,
Der Haß, der Geist, das Blut: das Leben wacht.
Das Leben, das lebendige, allmächtige - [...]

Beide Visionen vom "lebendigen Leben" halten sich hier die Waage - während in dem Gedicht "Erlebnis" die eine die andere entwertet.

Hofmannsthal hat die Handlung des lyrischen Dramas "Der Tod des Tizian", über das Ende des vorliegenden Bruchstücks hinaus, so geplant, daß die Tizian-Schüler in der Konsequenz der zweiten Vision Gianinos sich nach dem Tod ihres Meisters in die pestverseuchte Stadt hinunterbegeben und dort in einer "Todesorgie" sterben⁽¹⁶²⁾. Hier deutet sich also, wenn auch noch in einer etwas phantastischen Form ("Todesorgie!"), schon der Schluß der Hofmannsthalschen *Erzählungen* an, des "Märchens der 672. Nacht", der "Reitergeschichte" und der "Bassompierre"-Erzählung, in denen endlich der reale, häßliche und schreckliche Tod die verschiedenen metaphorischen Tode (s.o.) ablöst, aber so, daß erst hier, in der absoluten Abwesenheit des Lebens jeder Art, die Anwesenheit des "lebendigen, allmächtigen Lebens" deutlich wird.

Zu: "Terzinen"

Das Erlebnis des realen Todes findet erst 1894 seinen Ausdruck in Hofmannsthals Lyrik, und zwar nach dem Tod der von Hofmannsthal so sehr verehrten Greisin Josephine von Wertheimstein im Juli 1894, der ihn zutiefst getroffen hat. Die *Terzinen I* "Über Vergänglichkeit" aus dem Juli 1894 bezeugen das und bedeuten den entscheidenden Einschnitt in der Entwicklung der Hofmannsthalschen Lyrik.

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dieser "Atem auf den Wangen" ist - vom poetischen Motiv her - das gleiche wie das "Weinen", das "zerrüttete Haar" und die "blassen Schatten", die der Frühlingswind in dem zwei Jahre früheren Gedicht "Vorfrühling" "in seinem Wehn" mit sich trägt und z.B. dort "seit gestern Nacht" bis jetzt vor dem Vergehen bewahren kann. Dieser "Atem", in dem - "große Kunst des Hintergrundes"! - das Abwesende anwesend ist, ist nach bisheriger Regel ein ästhetisches Phänomen, das darauf basiert, daß trotz allen mystischen Todesmotiv-Spiels das Abwesende lebt oder aber den Ästheteten letztlich nichts angeht, wie der Infant den Pagen. Aber nun, in den "Terzinen", geht es um den noch lebendig gespürten Atem eines geliebten Menschen, dessen Tod vor wenigen Tagen aus großer Nähe erlebt worden ist⁽¹⁶³⁾. Das ästhetische Spiel mit dem Abwesenden stößt hier an die Grenze des Erträglichen, und Hofmannsthal verzichtet auch auf traumhaft-schöne Spiegelungen, ihm bleibt nur noch die Klage..

Von jetzt an ist Hofmannsthals Lyrik weitgehend Gedankenlyrik, Lyrik der leisen, staunenden und immer noch nicht begreifen könnenden Klage über den äußeren "Weltzustand" (so in "Weltgeheimnis"), vor allem in der "Ballade des äußeren Lebens", nicht ganz so deutlich in "Manche freilich...". Allerdings lebt diese Gedankenlyrik nach wie vor von dem im Traum der mystischen Vision Erfahrenen. Ja, ausgerechnet 1894/95, im Jahr der ersten wirklich ungeschützten, vom "Garten" "weit weit" entfernten Konfrontation mit dem brutalen Leben, in der Zeit seines Militärdienstes, steigert sich in einer Gegenreaktion die immer vorhandene mystische Fähigkeit der Zusammenschau zu einem (labilen) Selbstverständnis, das sich in Beziehung zum "Ersten Großen Magier" setzt, so im "Traum von großer Magie"⁽¹⁶⁴⁾ und in dem Rollengedicht "Der Kaiser von China spricht"⁽¹⁶⁵⁾:

Cherub und hoher Herr ist unser Geist -
aber welcher Abstand zum Narzißmus des Pagen liegt in diesem
Grandiositätsgefühl: Von diesem "hohen Herrn", der als solcher den säkularen
Enteignungsprozeß im "Sitz der seelischen Herrschaft über das Dasein" rückgängig
machen kann, heißt es: er

Wohnt nicht in uns, und in die obern Sterne
Setzt er den Stuhl und läßt uns viel verwaist .

Im Juni 1895, vor der Abfassung dieses großen Gedichts, notiert Hofmannsthal in sein Tagebuch, in Berufung auf Paracelsus:

"unser Geist, der nicht in uns wohnt und seinen Stuhl in die oberen Sterne setzt'. / Die wirklichen Vorgänge des transzendenten Weltlaufs sind über unsere Phantasie hinausgehend und werden durch die kühnsten Bilder in ein unzulänglich banales Medium hinuntergezogen."⁽¹⁶⁶⁾

Wer sich so äußert, wird nicht mehr lange Zeit Gedichte schreiben. Aber er wird Dichter bleiben, weil er - wie Hofmannsthal den Redeentwurf "Vom dichterischen Dasein" 1907 abschließt - in einer Welt lebt,

"in welcher [...] keinem wohl sein kann, als wer die unheimliche Kraft hätte, das ganze Weltbild in sich aufzulösen in Beziehungen und mit dem Begriff, daß alles schwebt und schwebend sich trage, hauszuhalten". ⁽¹⁶⁷⁾

[H. v. Hofmannsthal-Homepage](#)

[eMail](#)

[Zur Homepage Dieter Schrey](#)

[Zurück zum Textanfang "Die Lyrik des jungen Hofmannsthal"](#)

© Dieter Schrey 2006

- (1) Gerhard Kaiser, Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan, Insel Taschenbuch 978, Frankfurt 1987, S. 15. / Emil Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich 1939/1953, S. 11
- (2) G. Kaiser, aaO. S. 13
- (3) G. Kaiser, aaO. S. 14
- (4) Zitiert nach: Hermann Rudolph, Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext, Tübingen 1971, S. 19
- (5) HvH, RuA I, S. 72: hier wie auch sonst = Hugo von Hofmannsthal, Reden und Aufsätze I; Ges. Werke, Fischer-Taschenbuch-Ausgabe (fitabu 2166), Frankfurt/M. 1979 ff.
- (6) HvH, G/D S. 17: hier wie auch sonst = Hugo von Hofmannsthal, Gedichte/Dramen 1891-1998, Ges. Werke, Fischer-Taschenbuch-Ausgabe (fitabu 2159), Frankfurt/M. 1979
- (7) Lawrence Ryan, Kapitel "Jahrhundertwende", in: Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1983, S. 387 ff; Zitat: S. 399
- (8) HvH, RuA III, S. 359
- (9) Besonders in: Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne", Frankfurt 1985; stw 749, 1988
- (10) "Dionysos"/"Bacchus" tritt immer wieder an entscheidender Stelle im Werk Hofmannsthals auf, so z.B. in "Der Tor und der Tod", GD I, S. 288, in der Selbstvorstellung des Todes: "Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe! / Aus des Dionysos, der Venus Sippe, / Ein großer Gott der Seele steht vor dir." Und das "Kleine Welttheater", GD I, S. 387, endet mit den Worten des Wahnsinnigen: "Bacchus, Bacchus, auch dich fing einer ein / Und band dich fest, doch nicht für lange!" Vgl. auch später in der Oper "Ariadne auf Naxos" die Figur des Bacchus. Im "Tod des Tizian" steht an der Stelle des Dionysos der dionysische Gott Pan/Faunus.
Zu Dionysos Zagreus und Dionysos Iakchos im vorliegenden Zusammenhang: Manfred Frank, Gott im Exil. Vorlesungen über die Neue Mythologie, II. Teil, es 1506, Frankfurt 1988; dort das Nietzsche-/Dionysos-Kapitel S. 9 ff.
- (11) J. Habermas, aaO. S. 116
- (12) J. Habermas, aaO. S. 117
- (13) Zur Moderne-Postmoderne-Diskussion seien - außer dem grundlegenden Werk von Habermas - drei Titel aus den 80er Jahren genannt: - Manfred Frank, Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer 'postmodernen' Toterklärung (Tübinger Ernst-Bloch-Vorlesungen), es 1377, Frankfurt 1986
- Peter Sloterdijk, Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch, es 1375, Frankfurt 1987
- Manfred Frank u.a. (Hg.), Die Frage nach dem Subjekt, es 1430, Frankfurt 1988; darin u.a.: Willem van Reijen, Das unrettbare Ich, S. 395 ff.

- (14) Vgl. den Titel des Buchs von H. Rudolph, s. Anm. 4
- (15) HvH, RuA I, S. 95
- (16) "Zur Physiologie der modernen Liebe", RuA I, S. 93 ff.
- (17) aaO. S. 95
- (18) aaO. S. 94
- (19) aaO. S. 94
- (20) aaO. S. 95
- (21) aaO. S. 95 f.
- (22) aaO. S. 95
- (23) Zur politischen und wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Entwicklung des "Fin-de-siècle"-Jahrzehnts 1890-1900 im literaturgeschichtlichen Zusammenhang sei auf die folgenden Darstellungen verwiesen:
- Viktor Zmegac (Hg.), Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart, Bd. II (1848-1918), Königstein/Ts. (Athenäum) 1980; darin: Viktor Zmegac, Die Wiener Moderne, S. 256-302
 - H.A. Glaser (Hg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 8, hg. v. Frank Trommler, Reinbek (=rororo 6257) 1982; darin bes.: *Claudio Magris*/Anton Reininger, Jung Wien, S. 224-246
 - Wolfram Mauser, Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psychosozilogische Interpretation, München (Fink) 1977; darin Kap. 2: Die Konfliktfaktoren der Zeit und das 'Junge Wien', S. 69-98
 - Jens Malte Fischer, Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, München (Winkler) 1978 (Einleitung: S. 9-99)
 - Dominik Jost, Literarischer Jugendstil, Stuttgart (Sammlung Metzler 81), 2., erg. Aufl. 1980
 - Gotthart Wunberg (Hg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910 (ausführlich kommentierte Textauswahl), Stuttgart (= Reclam 7742) 1981
 - Hermann Glaser (Hg.), Soviel Anfang war noch nie. Deutscher Geist im 19. Jh. Ein Lesebuch (kommentiert), Frankfurt a.M. (= fitabu 5387) 1984
 - Hartmut Scheible, Literarischer Jugendstil in Wien. Eine Einführung (= Artemis Einführungen Bd. 12), München/ Zürich 1984
 - Dieter Borchmeyer/Viktor Zmegac (Hg.), Moderne Literatur in Grundbegriffen, Frankfurt/M. 1987
 - Helmut Scheuer, Der Beginn der 'Moderne', in: Der Deutschunterricht 2/88, "Naturalismus", Stuttgart 1988, S. 3 ff. (Einführung in das Heft)
- (24) RuA III, Hugo von Hofmannsthal, Reden und Aufsätze III, Ges. Werke, Fischer-Taschenbuch-Ausgabe (fitabu 2168), Frankfurt/M. 1979 ff., S. 359
- (25) Vgl. Victor Zmegac (Hrsg.), Geschichte der deutschen Literatur, Bd. II, Königstein 1980 (Athenäum), darin: V. Zmegac, Die Wiener Moderne, S. 256/259 f./Horst Albert Glaser (Hrsg.), Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, Bd. 8 (Jahrhundertwende), Hamburg 1982 (=rororo 6257), darin: Claudio Magris/Anton Reininger, Jung Wien, S. 227 f.
- (26) S. Anm. 25/Zmegac)
- (27) Gotthart Wunberg (Hg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 1981 (= Reclam 7742), S. 189 ff.
- (28) RuA I, S. 107, "Die Leiden..."
- (29) RuA III, S. 403
- (30) aaO.
- (31) Hartmut Scheible, Literarischer Jugendstil in Wien, Artemis Einführungen Bd. 12, München/Zürich 1984, S. 24 ff.
- (32) RuA I, S. 479
- (33) aaO.
- (34) RuA III, S. 321
- (35) aaO.
- (36) RuA III, S. 330
- (37) RvA III, S. 321
- (38) AW II (hier wie auch sonst = Hugo von Hofmannsthal, Ausgewählte Werke in zwei Bänden, Bd. II, Frankfurt/M. 1957), S. 341
- (39) HvH, Aufsatz über "Algernon Charles Swinburne", RuA I, S. 144
- (40) RuA I, S. 85 ff.
- (41) RuA I, S. 85, kursiv: D.S.
- (42) RuA I, S. 86 f.
- (43) RuA I, S. 100
- (44) aaO.
- (45) AW II, S. 456
- (46) Vgl. die Konzeption der Textsammlung "Soviel Anfang war noch nie". Deutscher Geist im 19. Jahrhundert. Ein Lesebuch, hg. v. H. Glaser, 1984

- (47) RuA III, S. 338
(48) aaO. S. 338 f.
(49) aaO. S. 339
(50) aaO.
(51) RuA I, S. 95 f. ("Zur Physiologie der modernen Liebe")
(52) RuA I, S. 118 f. ("Das Tagebuch eines Willenskranken")
(53) aaO.
(54) s. Anm. 51
(55) Vgl. Anm. 16
(56) RuA I, S. 85. ff. ("Vom dichterischen Dasein", Schluß)
(57) aaO.
(58) RuA III, S. 401 (1895)
(59) Hugo von Hofmannsthal und Richard Beer-Hofmann, Briefwechsel. Hrsg. von Eugene Weber, Frankfurt (Fischer) 1972
(60) aaO.
(61) aaO.
(62) HvH, RuA I, S. 119; kursiv, auch im folgenden: D.S.
(63) aaO. S. 221
(64) aaO. S. 218
(65) s. Anm. 59
(66) s. Anm. 59 - "Abhängigkeit" wohl aufgrund der Einsicht in die von Hegel beschriebene Dialektik des Herr-Knecht-Verhältnisses, dazu s.u.
(67) s. Anm. 40 ("Vom dichterischen Dasein")
(68) aaO.
(69) s. Anm. 59
(70) Vgl. H. Scheible, 1984, S. 28 ff.
(71) HvH, G/D (s. Anm. 6), S. 50 f.
(72) Vgl. die Interpretation von Gerhard Kaiser, Augenblicke deutscher Lyrik, s. Anm. 1, S. 360 ff.
(73) s. Anm. 40
(74) Vgl. Stefan Georges Gedicht "Herr der Insel", und Gerhard Kaisers Interpretation der beiden Gedichte [Hofmannsthal/George] in G. Kaiser, s. Anm. 1, S. 353 ff.
(75) S.o. zu Anm. 39
(76) s.u. zu Anm. 83 - 86
(77) Jens Malte Fischer, Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche, München (Winkler) 1978, S. 13
(78) HvH, G/D S. 59 ff. ("Prolog zu dem Buch 'Anatol!': "Hohe Gitter, Taxushecken, / Wappen, nimmermehr vergoldet, / Sphinx, durch das Dickicht schimmernd...")
(79) Hugo von Hofmannsthal, "Internationale Kunst-Ausstellung 1894": "Und doch sind diese Menschen und doch ist diese Stadt so sehr besonders! Die wundervolle, unerschöpflich zauberhafte Stadt mit dieser rätselhaften, weichen, lichtdurchsogenen Luft! Und unterm traumhaft hellen Frühlingshimmel diese schwarzgrauen Barockpaläste mit eisernen Gittertoren und geschnörkelten Moucharabys, mit Wappenlöwen und Windhunden, großen, grauen, steinernen! Diese alten Höfe, angefüllt mit Plätschern von kühlen Brunnen, mit Sonnenflecken, Efeu und Amoretten! [...] Und dann, später abends, die Dämmerung der Wienufer: über der schwarzen Leere des Flußbettes das schwarze Gewirre der Büsche und Bäume, von zahllosen kleinen Laternen durchsetzt, auf einen wesenlosen transparenten Fond graugelben Dunstes aufgespannt und darüber, beherrschend, die drei dunklen harmonischen Kuppeln der Karlskirche! Und alles das, soviel Größe und soviel Reiz, soviel liebliche Anmut, so sehnsüchtige Durchblicke, so konzentrierte sinnreiche Schönheit, alles das, so wahr, so wirklich, so gegenwärtig und so tiefsinnig, Stoff genug, die komplizierten Seelen einer ganzen Generation damit auszudrücken, soll keiner sehen, keiner spüren?" HvH, RuA I, S. 542 f.
(80) RuA I, S. 174 f. ("Gabriele d'Annunzio", 1893).
(81) aaO: "Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Großväter, die Zeitgenossen Leopardis, und alle die unzähligen Generationen vor ihnen, als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven. Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige."
(82) s. Anm. 78
(83) H. Bahr, in: Gotthart Wunberg (Hg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 1981 (= Reclam 7742), S. 106 ff.
(84) Vgl. H. Scheible, 1984, S. 14 ff.
(85) s. Anm. 83
(86) J.M.Fischer, 1978, S. 16 f.
(87) V. Zmegac, 1980, S. 262 (im Brief an E.K. von Bebenburg)

- (88) aaO. s. 261
- (89) Vgl. H. Scheible, s. Anm. 84
- (90) HvH, G/D S. 253 f.; vgl. dazu Peter Szondi, Sprachmagie und Schweigen, in: Peter Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle. Herausgegeben von Henriette Beese, Frankfurt (Suhrkamp) 1975, S. 245 ff.
- (91) Vgl. Anm. 90
- (92) RuA I, S. 94
- (93) s.o. zu Anm. 16 8 ff. zu M 1
- (94) s.o. zu Anm. 80/81
- (95) Gedicht vom 1. Mai 1890, s.o. zu Anm. 88
- (96) "Manche freilich", 1895, HvH, G/D S. 26
- (97) s. Anm. 87
- (98) RuA I, S. 94 f.
- (99) aaO. S. 95
- (100) HvH, AW II, S. 7 ff.
- (101) HvH, AW II, S. 11
- (102) aaO. S. 23 f.
- (103) HvH, G/D S. 381
- (104) RuA III, S. 383
- (105) = abgehärteten
- (106) RuA III, S. 383
- (107) Zur Geschichte des Antisemitismus in Österreich: Jens Malte Fischer, Die Gesinnung der Canaille. Zur Genese des österreichischen Antisemitismus. Chronik, in: MERKUR 468, 42. Jg. H. 2, Stuttgart 1988, S. 110 ff. Als Gegenstück empfiehlt sich Joseph Roths Darstellung der Situation der Juden, speziell der Ostjuden in der ihrem Ende entgegengehenden Donaumonarchie in: "Juden auf Wanderschaft" (Köln [= KiWi 81] 1976/1985), darin die Reportagen: "Ostjuden im Westen" (S. 11 ff.) und v.a. "Die westlichen Gettos" (S. 39 ff.). Das erste Kapitel dieses zweiten Textes bezieht sich unmittelbar auf die Situation der Ostjuden in Wien.
- (108) Vgl. Hartmut Scheible, 1984, S. 21 ff.
- (109) HvH, RuA II, S. 332
- (110) aaO. S. 379
- (111) 17.6.1891, aaO. S. 333
- (112) aaO. S. 369
- (113) Vgl. Ernst Mach, Antimetaphysische Bemerkungen, in: Gotthart Wunberg (Hg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 1981 (= Reclam 7742), S. 137 ff.
- (114) AW II, S. 367
- (115) Eleonora Duse. Die Legende einer Wiener Woche, 1892, RuA I, S. 478
- (116) Aufzeichnungen Nov. 1892, RuA III, S. 352, kursiv/Klammer: D.S.
- (117) RuA III, S. 361
- (118) Vgl. RuA I, S. 174 ff. ("Gabriele d'Annunzio"). n der "Ansprache gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Karl Lanckoron'ski" (RuA I, S. 20 ff.) spricht Hofmannsthal über die zahlreichen, erlesenen Kunstgegenstände dieses Hauses: Diese "schönen Gebilde" "sind wie die Schatten, die den Odysseus umlagern und alle vom Blut trinken wollen, lautlos, gierig aneinandergedrängt, ihren dunklen hohlen Blick auf den Lebenden gerichtet. Sie wollen ihren Anteil haben am Leben." (S. 20) "Sie kennen ein jedes seinen Augenblick, sich auf uns zu werfen. Einmal hat sich ein jedes von ihnen unserer innersten Aufmerksamkeit bemächtigt, und dann leben sie in uns, sind in uns als unsre Träume, lange verborgen, oft vergessen, und doch fähig, in irgendeiner Stunde aus unsrem Inneren heraus so stark zu leben, daß wir nur mehr wie der hohle Baum sind, und sie wie die Dryade, die im Baume haust." (S. 21)
- (119) s. Anm. 18
- (120) aaO. S. 94
- (121) aaO.
- (122) Brief vom 13.5.1895, in: Hugo von Hofmannsthal und Richard Beer-Hofmann, Briefwechsel. Hrsg. von Eugene Weber, Frankfurt (Fischer) 1972, S. 47 f.
- (123) AW II, S. 371
- (124) aaO. S. 372
- (125) aaO., kursiv: D.S.
- (126) RuA I, S. 530
- (127) RuA I, S. 530
- (128) aaO.
- (129) Aufzeichnungen 1891, RuA III, S. 321

- (130) RuA III, S. 335 f.
- (131) Aufzeichnungen Juni 1895, RuA III, S. 401
- (132) HvH, AW II, S. 337 ff.
- (133) RuA III, S. 382
- (134) "Soldatengeschichte", in: G. Wunberg [Hg.], Die Wiener Moderne, S. 390
- (135) HvH, G/D S. 170 ff.
- (136) Paul Gerhard Klessmann, Hugo von Hofmannsthals "Lebenslied", in: S. Bauer (Hg.), Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung Bd. 183, Darmstadt 1988, S. 236 ff.
- (137) AW II, S. 37; kursiv: D.S.
- (138) HvH, G/D S. 23
- (139) RuA III, S. 360
- (140) RuA III, S. 396
- (141) RuA III, S. 361
- (142) AW II, S. 372; kursiv: D.S.
- (143) HvH, G/D S. 250, V. 80 ff.
- (144) HvH, G/D S. 256, V. 271 ff.
- (145) AW II, S. 373
- (146) HvH, G/D S. 258, V. 320 ff.
- (147) HvH, Brief an Walther Brecht, 20.2.1929, in: Karl Pestalozzi, Sprachskepsis und Sprachmagie im Werk des jungen Hofmannsthal, Zürich 1958, S. 19
- (148) RuA I, S. 95, s.o.
- (149) HvH, G/D S. 170 ff.
- (150) Brief an Alfred Heymel, 6.6.1902 aus Rodaun, in: Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, veranst.v. Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. v. H.O. Burger (u.a.), Frankfurt (Fischer) 1975 ff. Bd 1: Gedichte, hrsg. v. Eugene Weber, 1984, S. 251 ff.
- (151) HvH, AW II, S. 337 ff.
- (152) HvH, G/D S. 245 ff.
- (153) HvH, RuA III, S. 352
- (154) HvH, G/D S. 91
- (155) "Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war / Und meine Ahnen, die im Totenhemd, / Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar": Terzinen I Über Vergänglichkeit, Str. IV, HvH, G/D S. 21
- (156) HvH, G/D S. 122
- (157) G. Wunberg [Hg.], Die Wiener Moderne, Reclam 1982, S. 248
- (158) Zu Gianino: s.u.; zu Desiderio: s.o. zu Anm. 90
- (159) HvH, G/D S. 19
- (160) HvH, G/D S. 150
- (161) HvH, G/D S. 251 f.
- (162) s.o. Anm. 147
- (163) Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, veranst.v. Freien Deutschen Hochstift. Hrsg. v. H.O. Burger (u.a.), Frankfurt (Fischer) 1975 ff. Bd 1: Gedichte, hrsg. v. Eugene Weber, 1984, 226 f. / Walter Hinderer (Hg.), Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1983; darin: Lawrence Ryan, Jahrhundert-wende, S. 402 f.
- (164) HvH, G/D S. 24 f.
- (165) HvH, G/D S. 50 f.
- (166) HvH, RuA III, S. 400
- (167) HvH, RuA I, S. 87