Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1929)
Heft: 8

Artikel: Das Werk Hugo von Hofmannsthals
Autor: Schaeder, Hans Heinrich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759823

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Werk Hugo von Hofmannsthals

von Hans Heinrich Schaeder

In dem unvergeßlichen Schlußbild, über das Josef Nadler, am Ende seiner Literaturgeschichte, den Vorhang fallen läßt, steht Wien da, seine jahrhundertalte Theater- und Lebenskultur zum Bewußtsein gebracht im Werke Hugo von Hofmannsthals. Mit ihm spricht Wien sein letztes Wort. « Dann stand die Stadt auf abgeräumter Bühne wieder einsam wie am ersten Tage. »

Ergriffen uns diese Worte schon, als wir sie zum erstenmal vernahmen – wie untragbar schwer klingen sie jetzt, da mit dem Heimgang ihres großen Dichters die Stadt selber verstummt erscheint; so wie vor fünfzehn Jahren mit Georg Trakls Tode Salzburg und im vorvergangenen Jahre das deutsche Prag mit Rilkes Ausgang zu verstummen schienen. Aber Hofmannsthals Tod reicht weit über seine Vaterstadt und seine österreichische Heimat hinaus. Er trifft uns alle, die an deutschem Leben, deutschem Geiste, deutscher Sprache Anteil haben. Kein härterer Verlust hätte unser gegenwärtiges geistiges Leben treffen können als dieser.

Der Tod eines Menschen ist der ernsteste Mahnruf zur Besinnung, den das Leben an die Überlebenden richtet. Und der Tod des großen Menschen will nicht das fassungslose Hingrübeln über die Unermeßlichkeit des Verlustes, sondern die Besinnung auf das, was er war und was wir sein sollen. Im ersten Schmerz will es uns erscheinen, als hätte der Tod ein großes, in voller Entfaltung begriffenes Werk, eine zu unabsehbaren Zielen hin wirkende Tätigkeit sinnlos abgebrochen. Aber es ist eine innere Forderung des ordnenden Geistes und es gehört zur Würde des Menschen, daß er in dem, was der Tod zu einem Ganzen im äußeren Sinne zu enden scheint, die immanente Ganzheit, die Vollendung sucht und findet. Der Tod lehrt die tiefere Andacht vor dem, was nun in eine geistigere Form des Daseins übergeht und eben darum umso gegenwärtiger und realer wird.

Ein großer Dichter ist gestorben. Indem wir versuchen, die Anschauung vom Ganzen seines Werkes in unserm Innern zu erwecken, werden wir aufs neue der unüberwindbaren Schwierigkeiten inne, die der Auffassung künstlerischen Schaffens und dem Reden davon entgegenstehen.

Ewig bleibt die Dichtung für sich, als eine in sich ruhende Welt, die der Strom unseres Lebens berühren, aber nicht mit sich fortführen kann. Wir werden hier nicht – wie wäre dies möglich bei der wahrhaften Unerschöpflichkeit des Gegenstandes und in der Erschütterung, in die dieser Tod unser Leben versetzt? – die Welt der Hofmannsthalschen Dichtungen auszuschreiten und diese in ihrem inneren Verhältnis zueinander zu betrachten unternehmen. Aber wovon wir zu reden uns vorsetzen, das ist der Beruf des Dichterischen in unserer Zeit, den dieser Dichter in seiner ganzen Schwere und Würde getragen hat. Wir empfinden die Gefährdungen, von denen unser geistiges Leben umstellt ist. Aber wir wissen, daß es nicht erlaubt ist, von Krisis und Krisen zu reden und sie gleichmütig oder schmerzlich zu konstatieren: wir wissen, daß uns nichts anderes obliegt, als die ewigen ordnenden Kräfte, die in unserer Welt wie in jeder lebendig sind, fest ins Auge zu fassen. Und unter ihnen finden wir, heute wie immer, die ordnende Kraft des Dichters. Er kann und muß uns geben, was weder die Erfahrungswissenschaft in Forschung, Erörterung und Mitteilung, noch die Philosophie in den begrifflichen Formeln ihrer Schulsprachen uns zu geben vermag: die unausschöpfbaren Symbole, die uns das Gemüt erfüllen und besänftigen, die Symbole des Zusammenhangs von allem mit allem. Die Einheit des Lebens, die ewigen und einfachen Verhältnisse von Gott und Welt, von Welt und Ich, von Geselligkeit und Einsamkeit, sie sind es, mit denen es der Dichter zu tun hat und in deren Gestaltung er uns mit dem Absoluten in Beziehung setzt. Aber wir wissen auch, daß die Würde des Dichterischen an dem Punkte beginnt, wo der Dichter sein geistiges Vermögen der Idee seines Berufes unterzuordnen sich anschickt, wo er sich in den Organismus der bildenden Kräfte einbezieht, deren jede Zeit bedarf, und die auch unserer Zeit wie jeder andern von den ewigen Mächten mitgeteilt sind, sodaß es nur an uns liegt, unsere Auffassung für sie zu wecken. Die Funktion des Dichters kann keine andere sein als eine eigentlich sittliche, zwar gewiß nicht als moralisierende Mahnung und Erbauung, aber als ein Weltgefühl, das von der Einsicht in die sittlichen Ordnungen und ihrer entschiedenen Bejahung getragen ist.

Dies ist die Idee, die wir in Hofmannsthals ganzem dichterischem Schaffen wirksam finden und zu der er sich selber in dem Teil seines Werkes, der von der Poesie zur historischen Beschreibung und Kritik die Verbindung herstellt, wieder und wieder bekannt hat – wie eben dieser ganze Bereich seiner Produktion δίδαξις im hohen Sinne ist.

Mehrmals spricht er von der Aufgabe des rechten Schriftstellers, nicht nur sich auszusprechen, sondern den adäquaten Zuhörer und Leser mitzuschaffen: das hohe Verantwortungsgefühl, das aus dieser selbstgestellten Aufgabe entspringt, spricht aus der Prägung jedes Satzes, den Hofmannsthal geschrieben hat, – selbst der raschen brieflichen Mitteilung, wie wir aus dem Briefwechsel mit Richard Strauß ermessen können. Die formend bildende Kraft, die in seinem ganzen Werke lebendig ist und aus ihm in uns hinüberwirken soll, suchen wir im Blickfeld zu behalten – freilich in dem Bewußtsein, daß es heute noch Wolken des Mißverständnisses zu zerstreuen gilt, um das wahre Antlitz der Hofmannsthalschen Dichtung zu enthüllen. Wir können auch an dieser Stelle nicht umhin, von diesem Mißverständnis zu sprechen und seine Wurzel bloßzulegen. Dann betrachten wir das Wirken des Dichters auf drei Linien: im Verhältnis des Lyrischen und des Dramatischen, in der Objektivierung seines Verhältnisses zu Tradition und Geschichte, in der Integrierung des Schaffens seiner letzten Jahre zu einem einheitlichen und ganzheitlichen Bildungskosmos.

*

Während der Arbeit an der *Ariadne* schreibt Hofmannsthal einmal: « Das eigentlich Poetische eines Dichterwerkes, der wirkliche Gehalt wird zunächst niemals verstanden. Verstanden wird nur das, woran nichts zu verstehen ist. Das Höhere, das Wesentliche bleibt unerkannt, ausnahmslos. » Aber das Nichtverstehen wäre zu ertragen, wenn es sich nicht in ein Mißverstehen umsetzte. Es ist nicht zu sagen, in welchem Ausmaß und mit welcher Hartnäckigkeit Hofmannsthals dichterisches Schaffen mißverstanden worden ist – und was jetzt allerorten geschrieben wird, rührt allzu oft nur altes Mißverständnis auf und scheint es verewigen zu wollen. Er war ein Dichter, der die unendliche Erlebens- und Leidensfähigkeit seiner Natur und seiner Generation vom ersten Hervortreten an zu reiner Anschauung objektiviert und in reinen Worten gestaltet hat, dem sich aus einem naturgegebenen Bewußtsein von der Gültigkeit der sittlichen Ordnung der Weg in eine die Mannigfaltigkeit des Menschlichen erschöpfende Gestaltenwelt auftat – ein Weg, den er mit einer in unserer Zeit einzigen Energie der Ausbildung seiner selbst gegangen ist. Einige wenige haben davon gewußt und Zeugnis abgelegt, aber ihr Wort hat nicht ins Breite fruchten können. Man hat sich einen andern Hofmannsthal gedichtet, den es

nie gegeben hat: den weltmüden und weltfernen Ästheten, den vielwissenden und mit dem Erbe aller Kulturen spielenden Artisten, den bildungssatten Décadent, den Symbolisten und – sinnloseste Vokabel der Literaturforschung – den Neuromantiker.

Wie hat es zu all dem kommen können? Wie hat dieser ganze schlechte Mythos sich bilden können und sich nicht angesichts der Wirklichkeit wieder zerstreuen lassen? Die Antwort kann nur in dem gesucht werden, was wir von dem Hervortreten des Dichters und seines frühen Ruhmes hören. Es ist ja so, daß auch heute noch das allgemeinere Urteil über ihn durchaus von der vagen Kenntnis bestimmt wird, die man von den beiden Dramen des achtzehn- und neunzehnjährigen Dichters hat: vom *Tod des Tizian* und von *Der Tor und der Tod*, dazu von einigen Gedichten. Man hat sich an ihrer sinnlichen Schönheit berauscht, an der Klangfülle und Biegsamkeit ihrer Verse, an der Erlesenheit ihrer Bilder, an der Weite und Musikalität des Gefühls, das in ihnen ist. Alles das ist viel und es ist nichts. Es ist viel, wenn man die dichterische Idee, den geistigen Gehalt aufzufassen unternimmt, wenn man die Dichtung und ihren Dichter ernst und eindringlich zu sich reden läßt – es ist nichts, wenn man sein Wort als bloßen Reiz aufnimmt, um ihn schwärmend zu genießen. Gewiß haben alle die jungen Menschen – keinem von uns ist es anders gegangen – recht, wenn sie in diesen Dichtungen ein ihnen unmittelbar Verwandtes, den Spiegel ihrer Seele und ihrer Sehnsucht finden, wenn sie in dem jugendlichen Dichter ihren Sprecher erkennen und lieben. Aber sie setzen sich rasch ins Unrecht, wenn sie die Absicht des Dichters mit ihren eigenen gestaltlos unfruchtbaren Träumen in eins setzen, wenn sie ihn für ihresgleichen erachten und nicht einsehen wollen, daß er bei seinem Hervortreten schon die Seelenlage derer innerlich überwunden hatte, « die zwanzig Jahre alt sind und denen die ganze Welt ein Geflirre und ein Traum ist », – daß sie ihn so zu sehen und von ihm zu *lernen* haben. Hofmannsthal hat nie eine Zeile geschrieben, aus der nicht der Wille zu bildender Einwirkung auf den Leser spräche; schon seine frühesten Versuche sind nichts als Äußerungen dieses Willens. Das haben die meisten unter denen, die sich von seinen Versen die Seele bewegen ließen, nicht verstanden oder nicht verstehen wollen. Und was schlimmer ist: sie haben den flüchtigen und wenig ernsten Eindruck, den sie in jungen Jahren von Hofmannsthals Dichtung erfahren hatten, in die späteren Jahre hinübergenommen; sie haben den Dichter noch immer dort verharrend geglaubt, wo ihr Irrtum ihn vor Jahren gesucht hatte.

Die Erscheinung des jungen Hofmannsthal schildert Hermann Bahr: « Er war von einer leichten, huldvoll zur Schau getragenen, bezaubernden Anmut, Freiheit und Würde des Geistes, die mir unvergeßlich ist. » Keine andere ist die Haltung seiner frühesten Dichtung. Das erste Werk des siebzehnjährigen Dichters, *Gestern*, trägt virtuell in sich den ganzen geistigen Gehalt, den das spätere Schaffen des Dichters ausgebreitet hat. Es geht um den Sinn dieses Wortes Gestern, in dem zweierlei rätselhaft in eins gefügt ist: das unwiederbringlich Vergangene und das immer Fortwirkende. Andrea tritt uns entgegen als der leidenschaftliche Bejaher des Hier und Jetzt, dem in der unbedingten Hingabe an das Heute das Gestern wesenlos und verhaßt wird. Aus diesem Lebensgefühl weckt ihn die jähe Erkenntnis der Untreue seiner Gattin. Er erkennt den Sinn und die Würde des Gestern in dem gleichen Augenblick, da ihm beides zerstört wird – während er zugleich dessen inne wird, daß dieses zerstörte Gestern dennoch fortdauert und das Heute und Morgen regiert, – er gewinnt, was in der Sprache des antiken Dramas φρόνησις heißt. Dem steht das Nicht-lernen-können der ungetreuen Gattin gegenüber: für sie ist das schuldbeladene Gestern abgestreift und fremd geworden, sie kann nicht anders als « ein jedes Gestern für jedes Heut begraben ». Eine schlichte Lebenstatsache ist in die unmittelbare Anschauung eines sittlichen Grundverhältnisses übergeführt. Dem Betrachter, der sich dies nicht gegenwärtig hält, muß all die Pracht der Renaissance-Szenerie, die unvergleichliche Vergegenwärtigung eines oberitalienischen Sommertages, der Glanz des noch nicht zur Vollendung des *Tizian* durchgereiften, aber eben dadurch, daß er die Reife vorempfinden läßt, unvergleichlich reizvollen Verses zum nichtigen Spiel zerrinnen.

Die wahre und unsterbliche innere Kraft der ersten Dichtungen Hofmannsthals liegt in dem, daß sie aus der Welt eines kaum dem Knabenalter entwachsenen Jünglings aufsteigen, daß in ihnen all die Verwirrung, all das Seelenchaos dieses Alters aufgenommen ist, in dem die Seele noch nicht um Gestaltung, sondern um die bloße Orientierung in der Welt, um einen festen Punkt im Wirbel der Dinge ringt – wie Hofmannsthal es an sich selber wundervoll in dem Erinnerungsblatt für Raoul Richter dargetan hat –, daß aber dieser Zustand der Seele nicht leichthin in klingende Verse gesetzt, in vorhandene Formen hinausgespiegelt, sondern ins Objektive gestaltet und so überwunden wird. Hofmannsthals dichterische Persönlichkeit, wie sie in seinen frühen Werken sichtbar wird, unterscheidet sich durchaus von

den andern Jünglingsgestalten in unserer Literatur, in denen die Seelenlage des Jünglings sich selber absolut setzt: kein anderes Gesetz als das des Reifens, des organischen Zunehmens durch die Lebensalter steht seit seinen Anfängen über ihm. Dies hat man nicht verstehen wollen. Die Schönheit seiner Dichtung hat seinen Ruhm und zugleich seine Verkennung im Gefolge gehabt: eine Generation verspielter Formkultur hat sich der Form seiner Dichtung als eines bloßen Reizes unter vielen andern bemächtigt und ihren Gehalt vergessen. Und diese Haltung ist mit unheimlicher Schnelle zur festen Konvention geworden; sie hat durch Jahrzehnte die gerechte und würdige Rezeption des Dichters gehemmt. Wird ihn die Besinnung, die uns sein Hingang auferlegt, endlich richtig verstehen lehren?

*

Unter der Bezeichnung « lyrische Dramen » steht der größte Teil von Hofmannsthals Produktion in den neunziger Jahren. Aber auch die *Ariadne* von 1910 und die *Ägyptische Helena* von 1928 sind darunter einbegriffen. Diese Bezeichnung ist dahin mißverstanden worden, als meinte sie eine Abweichung von der reineren dramatischen Form, etwas wie eine Dekomposition des Dramatischen zugunsten des Lyrischen. Der Dichter selber hat neuerdings die richtige Deutung angeben müssen, indem er auf das französische Äquivalent verwies: « Die Franzosen nennen eine Oper un drame lyrique, und vielleicht waren sie darin instinktiv der Antike immer näher als wir; sie vergaßen nie ganz, daß die antike Tragödie eine gesungene Tragödie war ». Der Bezug auf das Musikalische, auf die Erfüllung des dichterischen Gebildes dadurch, daß es ins musikalische Element aufgenommen wird, herrscht von Anfang an in Hofmannsthals Dichtung. Hiermit bejaht der Dichter die zwiefache Tradition, in der sein Schaffen steht, die der Wiener Spielbühne und die der Wiener Musik.

Aber dies ist nur die eine Seite eines zusammengesetzten Verhältnisses. Was bewog den Dichter einer heute bereits kanonisch gewordenen Sammlung lyrischer Gedichte, deren jedes klassisch ist, bereits in seinen Anfängen über die lyrische Form hinauszugehen und sich in dramatischen Gestaltungen zu erproben? Die Antwort gibt sein tiefes und schönes Wort: «Was man in der dichterischen Darstellung das Plastische nennt, hat seine Wurzel in der Gerechtigkeit.» Es ist der Wille zum Plastischen, zur menschlich konturierten, ganzen und an ihrem eigenen Ort in den Zusammenhang der Welt geordneten Gestalt,

zur Personalität, der ihn zum Drama geführt hat. Diese Tendenz aber ist Funktion eines sittlichen Entschlusses, des Willens zur Gerechtigkeit: der seelische Gehalt, der sich im Lyrischen raumlos und unpersönlich verströmt, wird distanziert, wird objektiviert, indem er sich auf das Neben-, Mit- und Gegeneinander von Personen verteilt. In Ibsens Bestimmung des Dichtens: « Gerichtstag halten über das eigene Ich » könnte man das Gesetz dieser Produktion ausgedrückt finden.

Es gibt einen Aufsatz des zwanzigjährigen Dichters, der die Erkenntnis enthält, daß die Hauptfiguren der Ibsenschen Dramen eine kontinuierliche Folge von Hinausspiegelungen « pathologischer » Züge in der Seele des Dichters sind. Da heißt es: « In *Peer Gynt* ist eine rührende Szene, wo den alten Mann sein ganzes ungelebtes Leben, die ungedachten Gedanken, die ungesprochenen Worte, die ungeweinten Tränen, die versäumten Werke vorwurfsvoll und traurig umschweben. » Dieser Satz ist ein Jahr nach *Der Tor und der Tod* geschrieben, also nach der Dichtung, in der Hofmannsthal fast das gleiche Motiv entfaltet hat. Im Toren ist die Unzulänglichkeit dessen gerichtet, der sein Leben verloren hat, da er es eigensüchtig für sich selber zu behalten suchte. Ein Schritt sittlicher Überwindung ist in dem Gedicht gestaltet, aber eben nicht als einsam bleibende lyrische Reflexion des Ich, sondern in dem Menschen einer bestimmten Zeit, der in einem Schicksal steht und dessen Schicksal mit dem anderer Menschen verbunden ist. Der Weg zum Drama: für Hofmannsthal bedeutete er den Weg des ständigen und organischen Weiterschreitens, der unendlichen produktiven Selbstüberwindung. Er hat einmal die Worte des sterbenden Pater Cristoforo in Manzonis großem Roman: Dite loro che perdonino sempre, sempre! tutto! tutto! das Vermächtnis dieses Dichters an sein Volk genannt und ihnen als das Vermächtnis, das den Deutschen ihr größter Dichter hinterlassen hat, die Worte gegenübergestellt: Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen. Von Anfang an ist sein eigenes Schaffen getreueste Verwaltung dieses Vermächtnisses. In dem Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Purgstall sieht der erstere einen späteren Zustand prophetisch voraus: « Um 1890 werden die geistigen Erkrankungen der Dichter, ihre übermäßig gesteigerte Empfindsamkeit, die namenlose Bangigkeit ihrer herabgestimmten Stunden, ihre Disposition, der symbolischen Gewalt auch unscheinbarer Dinge zu erliegen, ihre Unfähigkeit, sich mit dem existierenden Worte beim Ausdruck ihrer Gefühle zu beruhigen, das alles wird eine allgemeine Krankheit unter den jungen Männern und Frauen der oberen Stände

sein.» Hier hat Hofmannsthal den Seelenzustand bezeichnet, aus dem er selber sich erhoben hat, der in seinem Werke aufgehoben und in die gültige Produktivität eines erneuerten Geistes verwandelt ist.

*

Der Entschluß zum dramatischen Schaffen bedeutet Bejahung einer großen Tradition. Mag der Lyriker und der Erzähler sich seine eigene Formenwelt aufbauen, so unterwirft sich der Dramatiker einer Jahrhunderte und Jahrtausende alten Konvention des Theaters, mit dem Willen, sie zu erneuern und seiner eigenen künstlerischen Absicht dienstbar zu machen. Schließt er sich an diese Tradition nicht an, so läuft er Gefahr, einer Modernität zu verfallen, die keine Vergangenheit und keine Zukunft und nur die scheinbarste Gegenwart hat. Die Geschichte des europäischen Theaters ist von einer Ausdehnung und innern Geschlossenheit wie die keiner andern dichterischen Form; sie ist es darum, weil jede ihrer großen Erscheinungen unsterblich ist und jedem Zeitalter gegenwärtig. Das antike, das spanische, das elisabethanische, das klassisch-französische Drama, aber auch die urwüchsig deutsche Linie, die von den mittelalterlichen geistlichen Spielen über das Barock- und das Jesuitentheater bis zur Wiener Vorstadtbühne führt, das alles hat aufhören, aber nicht untergehen können. Wie es in Goethe bewußt war, so ist es in Hofmannsthal bewußt geworden und aus seiner Phantasie in neuen Gestalten an den Tag getreten. Das Hofmannsthalsche Theater ist das Theater aller Welt und aller Geschichte; es rechnet nicht mit dem unachtsamen Theaterbesucher von gestern, heute und morgen, sondern mit der idealen Szene, auf der alles Form gewordene Theater fort und fort lebendig bleibt.

Indem Hofmannsthal die Tradition des Theaters in sich aufnahm und bewußt werden ließ, eröffnete sich ihm auch wesensnotwendig der Weg zur Oper, – die freilich in unsern Tagen des «Musikdramas» kaum mehr realisierbar erscheint und erst wieder aus einer neuen Vermählung deutschen und italienischen Musizierens neu geboren werden muß. Die Oper: «Man macht sich kaum eine Vorstellung, wie notwendig ich zu dieser Form komme.» Aus dieser Notwendigkeit hat der Dichter das unvergleichliche Gebilde der *Ariadne* gefunden, dieses Werkes, in dem man die äußersten geistigen Möglichkeiten seiner Kunst erreicht glaubt: die Oper hineingestellt in das klassisch-bürgerliche Lustspiel und in ihr selber *opera seria* und *opera buffa* verbunden, doch so, daß dies Zusammen, im Spiele selber als Laune eines hohen Herrn motiviert,

zum Ausdruck eines allgemeinsten geistigen und menschlichen Phänomens wird, zum Ausdruck des seit *Gestern* die Dichtung Hofmannsthals leitenden Themas von der Dialektik der Treue, die einmal Selbstbehauptung als unbeirrbares Festhalten und Festbleiben ist, einmal Selbstbehauptung als Fortschreiten, Überwinden, Verwandlung.

Die Bejahung der Tradition bedeutete für Hofmannsthal auch Hinwendung zur Geschichte. Der sittliche Gehalt, der sich in seinem dramatischen Schaffen als Menschlichkeit entfaltet, wächst zugleich in die geschichtliche Welt hinein und individualisiert sich in ihr. Nacheinander hat Hofmannsthal der Substanz seiner Dichtung den ganzen Bestand historischer Erinnerung und Überlieferung assimiliert, der den nährenden Stoff unserer Bildung ausmacht. Italien und die italienische Renaissance haben ihn zuerst angezogen; Venedig hat dreimal die bedeutungsvolle Szenerie seiner Dichtung hergegeben, im *Abenteurer*, in der Neuformung der Otway'schen Tragödie, am zauberhaftesten und suggestivsten im ersten Akt der *Cristina*. Das Altertum hat Hofmannsthal aufgesucht, um aus dem griechischen Mythos zu schöpfen und in seiner Gestaltenwelt die menschlichen Grundideen der eigenen Dramatik sinnenfällig werden zu lassen: die unfruchtbare Not des vom tätigen Leben Abgeschnittenen in Elektra und Kreon, die geheiligte Lebenssicherheit in Chrysothemis und Iokaste, die Höhe des *amor fati* in Oedipus und Orest. Man schneidet sich das Verständnis seiner Griechendramen ab, wenn man in ihnen eine «Modernisierung des antiken Dramas», den Versuch einer Erfassung des vorklassischen, archaischen Griechentums und seiner Deutung, etwa im Gefolge der durch Burckhardt und Nietzsche in Gang gebrachten «Hysterisierung» der Griechen, finden will. Die Anschauung des antiken Dramas wirkte sich unmittelbar im Schaffen des Dichters aus, dem sie den unerschöpflichen Gehalt des Mythos vermittelte, an dem alle Zeiten weiterdichten; der antike Mythos stand für ihn neben den ewigen Gehalten des Spiels vom Sterben des reichen Mannes und des Calderonschen Welttheaters, die er so erneuerte wie jenen.

Seit Goethes Tod ist Hofmannsthal der erste deutsche Dichter, der vom Standort der abendländischen Bildungswelt den Orient als geistige Einheit und als plastische Gestalt aufgefaßt hat. Schon das Byzanz in *Der Kaiser und die Hexe* ist eine Welt, die mehr dem christlichen Orient als dem abendländischen Westen zugeordnet ist. Zu wiederholten Malen hat das einzigartige Ineinander von kräftiger Sinnlichkeit und ehrwürdiger Geistigkeit in den Märchen von *1001 Nacht* die Phantasie des

Dichters befruchtet. Die Erzählung vom Kaufmannssohn und seinen Dienern ist daraus geboren, ebenso die Szenerie der *Sobeide* und der *Frau ohne Schatten*. Hofmannsthals Aufsatz über *1001 Nacht* enthält das Schönste und Wahrste, was über diesen Weltenspiegel islamisch-orientalischen Lebens gesagt worden ist; und in seiner Deutung der geistigen Einheit des *Westöstlichen Diwans* setzt er sich zu der größten abendländischen Urkunde einer Begegnung mit dem Orient in das Verhältnis reiner Verehrung und Hingabe.

*

Die Not der Kriegsjahre hat den Dichter dazu geführt, « tiefer in Vergangen-Gegenwärtiges, das ist, in das eigentliche Leben der Nation einzudringen. » Das untergehende alte Österreich hat in ihm den lautersten Verkünder seiner geschichtlich-sittlichen Kräfte gefunden. Wie Schutzhelfer hat er die großen Gestalten beschworen, den Prinzen Eugen und Maria Theresia, Beethoven und Grillparzer und Stifter – besonders Grillparzer, dessen Dichtung in ihrer wahrhaften Fülle des Dramatischen und in ihrer Menschlichkeit er zu bewundern nicht müde wurde, dessen politisches Vermächtnis an sein Volk er ans Licht brachte, und an dessen Vergegenwärtigung er zu mehreren Malen seine ganze Meisterschaft gesetzt hat.

Der Ausgang des Krieges und der Zusammenbruch finden ihn innerlichst unerschüttert. Am Weihnachtstage 1918 schreibt er an Richard Strauß: « Zu den Feiertagen gedenken wir herzlich Ihrer und der Ihren. Möge uns das nächste Jahr allmählich Freundliches bringen, die Umrisse einer neuen, wenn auch bescheidenen Existenz, die Möglichkeit zu arbeiten und auf Menschen zu wirken. » Und wie großartig breitet sich nun seine Arbeit aus, an wie vielen Punkten und mit welcher Energie eines ganz seiner selbst sicheren Geistes setzt sein bildnerischer Wille ein! Ein Wesenszug in der Geistesart, die nun sein Schaffen leitet, kann nicht schöner zum Ausdruck kommen als in dem Zeugnis eines seiner Jugendfreunde: « Er blieb unter allen den Dichtern, die ich je gekannt habe, der einzige, der wirklich regen und fördernden Anteil am Arbeiten eines andern nahm. » Nun gelingt ihm das vollkommene Lustspiel, *Der Schwierige*. Die alte deutsche Spielbühne, in *Jedermann* bereits neu beseelt, erfährt ihre Auferstehung im *Salzburger Großen Welttheater*, mit dessen Hervortreten man vielleicht einmal eine Epoche in der Geschichte des Theaters beginnen lassen wird. Ein neues Stück bodenständig österreichischer Geistestradition, das aus dem Herzen des

österreichischen Wesens gespeist ist: die Poesie des Barock wird aufgenommen und erfährt im *Turm* ihre Auferstehung als großes deutsches Trauerspiel. Der griechische Mythos wird aufs neue beschworen, damit in ihm die Idee der Gattentreue Form gewinne: in der *Ägyptischen Helena* gelangt die mythologische Oper zur Reife. Die umfassende geistesgeschichtliche Besinnung des Dichters kristallisiert sich in Formen, die von der Poesie zur Historie die Brücken schlagen: die große Entdeckung des « deutschen Jahrhunderts », des Jahrhunderts der klassischen deutschen Prosa von 1750—1850, tritt im *Deutschen Lesebuch* unvergeßlich in Erscheinung, die Stufen der Selbstbewußtwerdung des deutschen Sprachgeistes werden in der herrlichen Anthologie *Wert und Ehre deutscher Sprache* sinnenfällig, neue Produktionen, die der geschichtlichen Besinnung und bildnerischen Tendenz des Dichters gemäß sind, werden in den *Neuen deutschen Beiträgen* vereinigt. Und als Krönung von allem die Münchener Rede von 1927, *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* : die polemische Kulturkritik und Gegenwartskritik der Nietzsche-Epigonen abgelöst durch einen ganz neuen und überzeugenden Typus positiver Gegenwartsauffassung, Deutung ihrer anarchischen wie ihrer restaurierenden Tendenzen, aus einer überlegenen und freien Haltung des Geistes, mit allem verbunden und doch über allem frei, die immer vor uns aufstehen wird, « wenn wir uns zu einem höheren Begriff unseres Selbst erheben. »

Blicken wir auf das alles hin, suchen wir es in seinem Gefüge zu verstehen und in seiner unabsehbaren Fruchtbarkeit zu ermessen, so wiegt sich gegen den Schmerz, der uns erfüllt und noch lange erfüllen wird, der Stolz auf, daß in unserem Volk inmitten von Wirrnis und Trübung ein so mächtiges geistiges Werk, eine so reine geistige Gestalt sich erhoben und vollendet hat. Und mit dem Dank an ein Geschick, das uns das Wirken dieses großen und unsterblichen Dichters gewährt hat, verbindet sich das Bewußtsein der Aufgabe, seines Geistes würdig zu werden. Sein Tod läßt uns aufs neue der Gleichnishaftigkeit alles Vergänglichen inne werden – « was bleibet aber, stiften die Dichter. »