

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 41 (1961-1962)
Heft: 2

Artikel: Zur Essayistik Hugo von Hofmannsthal
Autor: Exner, Richard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161216>

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: 17.04.2026

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

Zur Essayistik Hugo von Hofmannsthals

RICHARD EXNER

I

Die Geschichte des deutschen Essays als einer eigenständigen dichterischen Kunstform ist noch nicht geschrieben. Wer sie schreibt, wird Hugo von Hofmannsthal einen Platz unter den Großen dieser Gattung einräumen müssen. Es geht hier darum, Hofmannsthals essayistisches Werk zu werten, ohne ihn, wie eine ausgedehnte literarhistorische Studie es erfordern würde, innerhalb der Tradition des deutschen Essays als Endpunkt oder Durchgangspunkt zu sehen. Hofmannsthals Werk liegt in seiner ganzen Vielfalt, in seinem ganzen Reichtum vor uns. Ausgezeichnete Kommentare zu den Dramen und zu der dichterischen Gestalt ihres Autors vermögen uns zur Hand zu gehen, tiefer und verständiger in dieses Werk einzudringen. Hier sollen jene für die Essayistik dieses Dichters wichtigen Züge seiner Persönlichkeit angeleuchtet werden. Wir fragen uns, was Hofmannsthal zum Essayisten machte und welche Anlässe den meisten seiner Essays zugrunde lagen. Die Analyse eines Essays über Oscar Wilde wird einen uns vielleicht erstaunenden Einblick in die dichterische Methode und Sprache dieser Essayistik gestatten.

Hofmannsthal war nicht frei von Depressionen. Man überliefert seine Bemerkung: «Es ist kein Moment für Dichter jetzt» als wesentlich tragisch. Vielleicht ist sie es nicht; sie entstand, weil — wie uns C. J. Burckhardt berichtet — Hofmannsthal in eine Gruppe von mächtigen, dicken Schiebern in einem Reisebüro eingepfercht war. Seine tiefen Depressionen treten uns mehr aus den Briefen entgegen, zuweilen aus dem Briefwechsel mit Borchardt, aus dem mit Eberhard von Bodenhausen, wo wir — im letzten Jahre des Weltkrieges — den Satz lesen: «Furchtbar verlassen ist der Geist in dieser Welt. Und nur wenigen, wenigen ist es gegeben, ihm zu dienen. Es kann sich nur im Innigen, Nahen vollziehen — wie wenige sind dessen fähig.» Und in dem Briefwechsel mit C. J. Burckhardt findet man wiederum Hofmannsthals Wissen um die prekäre Lage des Geistigen variiert. Andererseits aber liegt die Lösung nie fern; Hofmannsthal wußte, wie er sich retten konnte, nur gelang es ihm nicht immer. Das Wunder des Austausches vollzog sich im Nahen und Innigen.

Es ist interessant, sich zu vergegenwärtigen, daß Hofmannsthal diese Einsichten nicht erst in seinen letzten Lebensjahren, sondern schon als junger Mensch hatte. Vorausgenommen waren sie in den lyrischen Dramen; und doch

zählt er selbst diese frühen Jahre nur auf eine eigenartige Weise seinem Schaffen zu. Es war die Zeit, in der er «hochmütige und enttäuschte Verse . . . mit manierierter Scheu vor dem Pathos der lauten, heftigen Worte» schrieb¹. Daß sich dieser Zeit eine Epoche der «Reinigung von allen sinnlichen und unvernünftigen Regungen» anschließen mußte, war zu erwarten. An Dora von Bodenhausen schrieb Hofmannsthal im Jahre 1911, seine Gedichte stammten fast alle aus *einer* Zeit seines Lebens, den Jahren zwischen dem achtzehnten und einundzwanzigsten Jahr. Er fügte hinzu, er sei jetzt glücklicher, denn nun sei die Liebe in jenem Raum, den früher Einsamkeit erfüllte, verteilt. Er wußte, und seine Freunde bestätigten es ihm, daß er auch deshalb reifte, weil er geduldig war und ehrlich, weil er sich nach den Jahren der frühen Gedichte und Dramen nicht das Berauschtsein anschminkte; so entging er der «zu scharf getriebenen Blüte» und veranlaßte Bodenhausen zu dem schönen, einfachen Satz: «Es ist eine große Freude, zu wissen . . . daß Sie in Ruhe Ihre Zeit erwarten².» Jener vielbesprochene Chandos-Brief, auf den zurückzukommen sein wird, war ein weiterer Schritt zu Unabhängigkeit und Verantwortung. Die Jugendproduktion Hofmannsthals gab Anlaß zu voneinander abweichenden Urteilen. Obwohl manchmal nur halb wahr, sind sie im Zusammenhang hier nicht unwichtig, weil sie den Abstand markieren, der zum späten Werk noch besteht. Dies sei nicht betont, um die Essayistik des jungen Hofmannsthal beiseitezuschieben; Hofmannsthal schrieb sein ganzes Leben lang Essays; sie entwickelten sich aus dem Feuilleton zur großen Rede. Manche Urteile stützen sich jedoch keineswegs auf die frühreifen Verse und dramatischen Skizzen, sondern oft eben nur auf die kleinen essayistischen Bemühungen, zum größten Teil in dem Band *Loris* vereint. Max Kommerell kennzeichnete in seiner Marburger Antrittsrede die jene Essays einbegreifende frühe Dichtung als «Rausch des Überschwebens und Allbenennens» und qualifizierte diese Feststellung aber dahingehend, der Gesang sei nach so wenig Strophen verhält, weil er Geschenk gewesen, Geschenk «der Jugend, der es allein schön und erlaubt ist, Dichter zu sein, ohne noch ein eigenes Schicksal zu haben³». Hofmannsthals Sprache sagt, die Liebe und die mit ihr erwachsende Verantwortlichkeit seien noch nicht «verteilt».

Die gesamte spätere Dichtung Hofmannsthals, und das begreift seine Essayistik ein, steht gleichsam unter einem Motto, dem Ende des Gedichtes «Welt und Ich»: der Dichter sendet sein Lied zum Riesen Atlas und läßt ihm sagen, Atlas könne nun Ferien machen, denn er, der Dichter, wolle seine Bürde übernehmen: «Tritt hin mein Lied, zum Atlas, sag ihm dies, / Und wenn der Riese Atlas dir nicht glaubt, / Sprich: ‚Wie ertrüg er sie im Arme nicht, / Mein Herr, da er sie lächelnd trägt im Haupt?‘» Nicht umsonst ist dieses Gedicht «Welt und Ich» betitelt. Man kann es nicht wörtlich genug nehmen. Es gibt zahllose Parallelen, zwei aus dem frühen Werk seien erwähnt: «Ich will die Treue lernen, die der Halt / Von allem Leben ist. . . » («Der Tor und der Tod»), sagt

der am Ende seines Lebens um den Preis der *Bindung* lernende Claudio. Im Jahre 1917, also lange nach der Niederschrift dieses Stückes, wies Hofmannsthal in seinem Tagebuch auf diese Zeile hin und bemerkte, hier sei das Entscheidende ausgesprochen. Zunächst war aber festzustellen und auszusprechen, daß sich der Geist in der Verschuldung befindet. Am Beispiel des Franzosen Lamennais exemplifiziert Hofmannsthal das: es sei die Art Lamennais' gewesen, «daß er vieles voraus zu erkennen vermochte, was bestimmt war, sich zu vollziehen», ein Phänomen, das auf Hofmannsthal selbst in dem Maße zutraf, daß auch er vieles voraussah, was geschehen könnte, und vor allem vieles aussprach, was ihn die Erfahrung noch nicht hatte lehren können. «Der poetisch veranlagte Geist», heißt es weiter, «will alles, Verschuldung und Sühne, das Handeln und seine äußerste Wirkung, in den Raum eines Menschenlebens drängen», und schließlich: «Dies ist nun recht eigentlich die poetische Weise, sich das Weltbild zu steigern und zusammenzudrängen. . .⁴.»

Hofmannsthals Leben war eine Entwicklung zur Bindung. Von Claudio, welcher die Treue lernen will, geht ein verfolgbarer Weg zu Hofmannsthals Botschaft, Bestand sei nur in einem überindividuellen Dasein zu finden («Die Frau ohne Schatten»). Man kann sich diesen Weg nicht vorstellen ohne intellektuelle Redlichkeit und ohne persönlichen Mut, ohne die wirkliche Begegnung gegenüber der erträumten, die Hofmannsthal im *Andreas* ein «Mehr» nannte. Dies war derselbe Mut, der ihn eine verantwortliche Person seiner Zeit sein ließ. Denn nur so, meinte er, könne das «Geheimnis der Contemporaneität» aufrechterhalten werden, und wäre es nur das Geheimnis jener vereinzelt Suchenden, die Hofmannsthal in seiner Münchener Rede auszeichnet. Im weiteren Sinne umschließt dieses Geheimnis die gesamte Nation. In diesem Glauben jedenfalls sind die Einleitungen zu den «Sammlungen» entstanden. Es spricht sich in diesen selbständigen, kurzen Essays nicht nur ein Glaube an die Gemeinsamkeit der Einzelnen aus, sondern auch an ihr Königtum; ein Gedanke, der uns mit Recht an Novalis erinnert. Es ist das Königtum Sigismunds im *Turm*, das ihn hindert, ein wirklicher König zu werden. Es war auch etwas von dem in der Verbannung sich entfaltenden Königtum Stefan Georges in Hofmannsthal. Es ruhte in der Ganzheit seiner Auffassung. Die Ganzheit ließ ihn an allem Getrennten und Zerrissenen leiden. Aber diese Ganzheit vermochte Hofmannsthal auch jenes hohe Glück zu schaffen; wenn er sich, nach längerem Warten wieder an der Arbeit, wie «im Mittelpunkt einer Kugel» fühlt und an Bodenhausen schreiben kann: «. . .so umgibt mich eine solche Harmonie, es ist als hätte ich dann eine klingende, schwingende Lufthülle um mich, die mich umgibt wie eine rotierende gläserne Halbkugel, durch die hindurch die äußere Welt zwar sichtbar ist, aber nicht hörbar, ihre ganzen Disharmonien aufgesogen von dem Vibrieren des unsichtbaren Stoffes, der schwingt und lebt⁵!»

Auch für Hofmannsthal, bei dem man es viel weniger vermutet als bei

Rilke, war die Heimat ein dauerndes Problem. Gewiß, er hatte seinen festen Wohnsitz, reiste aber viel, und nach seinen frühen Italienreisen überfiel ihn auf Reisen oft eine Heimatlosigkeit, die bei ihm eigenartige Aspekte annahm. Im Nachlaß findet sich folgende Aufzeichnung aus den Tagebüchern: «Es ist die Pflanze in uns, die mit unsäglichem Grauen und Staunen das Mysterium der Ortsveränderung jedesmal durchmacht wie einen Tod.» Man wird sich an C. J. Burckhardts Bericht erinnern, Hofmannsthal habe bei einem Besuch Freiburgs nach ganz kurzer Zeit wieder abreisen müssen, da er unter ungünstigen Schwingungen litt. Es ist ja auch mehr als reine Hypochondrie, daß er der Witterung wie kaum jemand ausgesetzt war. Mit barometrischem Druck schien die Stimmung zu fallen und zu steigen, besonders die Stimmung zur Arbeit. «Das Wetter», schreibt er einmal an Bodenhausen, «für andere Leute ein ennui, ein Soziallärger weiter nichts, ist für mich, wie für den Landmann eine Katastrophe⁶.» Österreich als Heimat war doppelt bedeutsam; es vermochte die Hoch-Stimmungen zur Arbeit wie die Depressionen zu schaffen, denn seine Tradition, sein Erbe war es, «zweier römischer Reiche Nachfolger» zu sein. Wenn Hofmannsthal den Heimatboden heilig und schicksalsvoll nannte, war das kein nationaler Hochmut. Dazu waren ihm Österreich und auch Deutschland viel zu transparent. Er wußte, daß man eine Nation nicht mit Händen greifen konnte und sprach das anlässlich seiner Sammlung deutscher Erzählungen sehr schön aus: «In diesen Erzählungen ist ein Deutschland, das nicht mehr ganz da ist: der Wald steht nicht mehr so uralt und dicht, auf der Landstraße ist ein anderes und geringeres Leben, in den Dörfern sind es nicht bloß die Dächer, die sich verändert haben; es ist alles da und nichts da, es ist dieselbe Heimat und doch eine andere.» Die Landschaft, das engere und greifbarere Bild der Heimat, nimmt in der Essayistik Hofmannsthals großen Raum ein. In manchen Essays und in den essayistischen Reisebeschreibungen wird sie zum Muster und Wasserzeichen der Prosa.

Jeder große Essayist schafft aus der Tradition, wenn nicht gar für sie. Das Schrifttum der Vergangenheit sichtet, sammelte und vererbte Hofmannsthal mit liebevoller Aufmerksamkeit. Aus verhältnismäßig geringem Anlaß (anlässlich einer Übertragung tschechischer und slowakischer Volkslieder) stellt Hofmannsthal fest: «Aber wir haben unsere Stelle gewählt, und wenn wir für den Augenblick allein stehen, so sind wir der Meinung, daß wir mit Anstand allein stehen; überdies aber stehen die großen Toten mit uns, deren Gesellschaft wir für ergötzlicher halten als die der meisten Lebenden⁷.» Die Schwierigkeit, eine geistige Tradition aufrechtzuerhalten, wurzelt in der Tatsache, daß im deutschen Sprachgebiet die politischen und sozialen Umwälzungen starken und meist negativen Einfluß auf die geistigen Verhältnisse einer Nation ausüben. Dies, meinte Hofmannsthal, sei in den romanischen und angelsächsischen Ländern nicht der Fall. Denn wie er Lessings *Nathan* als Lustspiel verstanden und aufgeführt wissen wollte, so wurde ihm das «Sociale», zu dem

der Weg durch die oft genannten «Taten» führte, Stoff zu seinen Lustspielen. Lessings Gestalten seien undeutsch, bemerkt er noch, denn Denken und Handeln sei ihnen eins: sie genossen das Denken und grübelten nicht⁸. So war auch der Weg zum Sozialen und Politischen ein Weg zu der bewunderten Addison'schen Maxime: *The whole man must move at once.*

II

Hofmannsthals Gedanke, ein Blick von hoch genug vereine alles Getrennte, kann im Hinblick auf seine Essayistik nicht ernst genug genommen werden. Er vermag die Aufgabe dieser Essayistik zu umreißen: ein Blick von oben um der Vereinigung willen. Er vermag uns aber auch davor zu bewahren, Sigismunds Worte am Ende des *Turms* rein pessimistisch zu deuten, denn auch in den letzten Essays ist die Gebärde des Verzichtes und die Bitte um das Zeugnis-Geben zu spüren. Vielleicht war Hofmannsthals Verhältnis zur Umwelt und zur Zeit schon genügend Anlaß zu essayistischer Betätigung. Obwohl mir eine unangebrachte Parallele fernliegt, scheinen die Worte, mit denen Hofmannsthal dieses Eingreifen ins praktische Leben bei Victor Hugo beschreibt, für ihn selbst von Bedeutung. Hier spricht er seine oft dokumentierte Überzeugung aus, daß nichts vom Schriftsteller Gespürtes der Beziehungsreichheit seines eigenen Lebens und dem der Epoche entgehe und schließt daraus: «...und wer seiner Zeit mit Anstand und Wahrheit gegenüberzustehen verlangt, den treibt es unerbittlich in die Tiefe der Probleme⁹.» Für Hofmannsthal bedeutete das: nicht in den Problemen bohren, sie aber ausloten und in ihrer ganzen Schwere durchdenken. So will auch der oft gebrauchte Begriff «das Ganze» nicht als Kunstwort verstanden sein. Das «Ganze» war alles das, was der offene und ernstlich auf Wahrheit bedachte Geist umfassen konnte. Das Ganze schloß die Heimsuchung ein, auch die Heimsuchung des ganzen Volkes. Es schloß den Reichtum an innerer Kraft ein, den Hofmannsthal in den von ihm gesammelten Erzählungen spürte, und die moderne Armut, der diese Sammlung entgegenwirken sollte. Aber das Ganze gab auch in anderer Weise Grund zur schriftlichen Auseinandersetzung. Hofmannsthal schrieb die meisten seiner Werke — und das gilt vor allem für seine Essays — nicht aus Lebensleere und Einsamkeit, sondern aus Lebensfülle, die sich mitunter in seinen Worten geradezu hymnisch Bahn brach, etwa in den Zeilen an Bodenhausen: «Manchmal finde ich es erschütternd und beängstigend, wie reich unsereiner ist¹⁰.»

Zusammen mit Rudolf Borchardt wäre Hofmannsthal eine geistige Instanz der Nation geworden, hätte er es gewollt; die Ansätze waren da, und Borchardt war willens. Beiden lag die Verantwortung vor der Qualität im Blut, beide hatten scharfe Augen, denen sich enthüllte, was zu bleiben bestimmt war und was nicht. Das Essay-Schreiben war die äußere Manifestation jener Eigen-

schaften. Voraussetzung dazu und wiederum Anlaß zu immer neuer Beschäftigung war die später besonders von Max Kommerell proklamierte *Betroffenheit*. Vielleicht genügte zu dieser Betroffenheit das sich in den Gedichten ausprechende Erschrecken vor dem Wunder alles Geschaffenen, vor dem Mysterium des Lebens («Weltgeheimnis», «Lebenslied»). Die Betroffenheit wurde zu einem dauernden Zustand, als Hofmannsthal in der «Tat», im «Socialen» verwurzelt war. Vielleicht war auch die Betroffenheit — die übrigens streng von einem Begriff wie dem des Thomas Mannschen «Interesses» zu scheiden ist, weil sie zunächst nicht im Intellektuellen wurzelt — daran schuld, daß Hofmannsthal, im Gegensatz zu Thomas Mann, überall nach Übereinstimmung suchte und sehr selten Kontraste, die er wahrnahm, darstellte, geschweige sich schöpferisch von ihnen anregen ließ. Vielleicht tut man dieser «Betroffenheit» aber unrecht, wenn man in ihr wie im «Interesse» einen literarischen Affekt sieht. Man kommt weiter, wenn man bedenkt, wie sehr Hofmannsthal durch das Literarische (und vielleicht verschwindet der Widerspruch, wenn statt Literatur das Wort Schrifttum gewählt wird) betroffen wurde. Beispiele seien seine Sammlungen, das deutlichste Beispiel vielleicht sein «Deutsches Lesebuch», dem er Folgendes voranstellte: «Nur in der Literatur finden wir unsere Physiognomie, da blickt hinter jedem einzelnen Gesicht, das uns bedeutend und aufrichtig ansieht, noch aus dunklem Spiegelgrund das rätselhafte Nationalgesicht hervor.»

Wie ernst es Hofmannsthal mit dem «aufrichtig» ist, erkennen wir an der emphatischen Unterstreichung des Verlangens, in der Literatur Weltstoff mitzuteilen. Ein Teil der Lustspiele stützt sich dramatisch auf das Phänomen des Mißverständnisses, das nicht aus Verstocktheit oder bösem Willen erwächst, sondern weil jeder Mensch eine andere Sprache spricht. Eine vielleicht gewollt modern erscheinende Bemerkung sei erlaubt: Hofmannsthal wußte sehr wohl, daß der Mensch durch sein Sprechen *da ist*. Aber ohne Betroffenheit kann er nichts aussagen. Noch eine weitere Auslegung der Schlußworte des *Turm* sei gestattet. Der Prinz fordert die Seinen auf, Zeugnis zu geben. Das heißt doch, zu bekennen. Der einmal Betroffene muß bekennen. Bei Hofmannsthal ist der Essay beinahe ausschließlich Bekenntnis, und zwar ist der Entstehung mancher Essays der Wunsch, zu bekennen, in einer Weise vorausgegangen, die uns von der Lyrik fremd ist. Hofmannsthal will im Essay unverschlüsselt bekennen. Er will gehört werden, und zwar nicht nur von dem auserlesenen Publikum eines Lesezirkels, sondern von der Nation. Hermann Broch wendet den Begriff Bekenntnis-Prosa vor allem auf den Aufsatz «Die Farben» (aus den «Briefen des Zurückgekehrten») an¹¹. Dieser Aufsatz ist dazu noch ein Beweis, wie wenig der Dichter vom Essayisten geschieden werden darf. Der Essay ist aus dem Werk nicht herauszulösen. Hofmannsthal spricht hier als liebender und zürnender Kritiker der Nation. Das Bekennen wurzelt im Betroffensein, im Ergriffensein, also in einem zutiefst dichterischen Zustand.

Vergleicht man Hofmannsthals Werk mit dem Thomas Manns, so ist man versucht zu sagen, keiner der beiden Autoren habe sein Werk mit den berühmten essayistischen Schöpfungen begonnen. Man müßte die frühen Essays Hofmannsthals übersehen, was nicht allzuschwer fiele, da sie meistens Gelegenheitsstücke sind und nur in seltenen Fällen einer Definition des Essays als Kunstform genügen. Man könnte auch sagen wollen, erst ein einschneidendes Ereignis habe die Essayistik auf den Plan gerufen. Aber so sehr der Vergleich vom Chandos-Brief und den *Betrachtungen eines Unpolitischen* im Hinblick auf die Genese der Essayistik auf der Hand zu liegen scheint, er ist trotzdem unmöglich. Bei Hofmannsthal war der Einschnitt gleichbedeutend mit einem möglichen Aufhören aller dichterischen Produktion. Was uns aber an diesem unmöglichen Vergleich klar werden kann, ist, warum er logisch und psychologisch unmöglich und unhaltbar ist. Man entzöge nämlich dem Essay-Schreiben die dichterische Qualität und erniedrigte es zu gelegentlichen, wirtschaftlich bedingten Absolvierungen. Nach einem Studium der Anlässe und Entstehungsgeschichten manches Hofmannsthal-Essays möchte ich behaupten: ein Essay wie «Sebastian Melmoth», eine essayistische Betrachtung wie «Augenblicke in Griechenland», die Essay-Rede «Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation» sind die Gedichte des mittleren und späten Hofmannsthal; ihre Schönheit ist das Lächeln des Dichters, der sein Lied zum Riesen Atlas sendet, um ihm anzubieten, seinem Herrn die Last der Welt aufzuerlegen.

III

Die im Auditorium Maximum der Münchener Universität verlesene Essay-Rede «Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation» rührt an alle Themen Hofmannsthals, verarbeitet sie und bedient sich zugleich einer voll entwickelten essayistischen Technik. Diese Schrift ist ein grandioses Beispiel der synthetischen Methode Hofmannsthals; sie endet in die Formulierung: «Ich spreche von einem Prozeß, in dem wir mitten inne stehen, einer Synthese, so langsam und großartig — wenn man sie von außen zu sehen vermöchte — als finster und prüfend, wenn man in ihr steht.» Von nichts anderem als der — neuerlich in Verruf gekommenen — konservativen Revolution spricht Hofmannsthal auch schon in früheren Schriften, die sich in dem von Hermann Broch für Hofmannsthal als eigenst erkannten visuellen Landschaftsrahmen bewegen, einem «mythischen» Rahmen, dessen innerer Kreis Österreich ist¹². Denn es ist wichtig, sich an dieser Stelle vor Augen zu führen, wieviel beschränkter Hofmannsthals essayistische Thematik war, als etwa die Thomas Manns. Wenn wir in dem Aufsatz «Österreichische Bibliothek» lesen, es gebe im Bereich des ganzen Menschenlebens nichts, wovon nicht eine geistige Spur und ein geistiges Licht bliebe, möchten wir annehmen, Hofmannsthal habe

diese geistige Spur überall aufgegriffen und verfolgt. Ganz im Gegenteil zeigte er eine merkwürdige Exklusivität. Er las nicht sehr viel und war kaum so «belesen» wie Ortega y Gasset. In den Briefwechseln teilen ihm die Freunde mitunter ihre neuesten Lese-Erlebnisse mit, auf die er in den Antworten oft nicht eingeht. Hofmannsthal nahm in seine Essayistik und zunächst in sich selbst nur auf, was er *erinnern* wollte und konnte. Trotzdem kannte er die Namen, die zur Literatur gehörten. An Bodenhausen schreibt er 1916 einmal: «Däubler und Werfel sind mir wohlbekannt — aber siehst Du, ich habe nicht, in Jahren nicht, das Bedürfnis, Dir von einem von beiden zu sprechen. . . Ich bin noch nicht so weit, daß ich mir Stefan George, Borchardt, manches Andere, das mir nahe, genug zu eigen gemacht hätte. So viel Materie soll der Stein der Weisen in sich aufnehmen, als er zu sublimieren (im Geiste aufzulösen) die Kraft hat, heißt es in dem alchemistischen Präzept, und das ist zu beherzigen¹³.» Dieses Zitat hilft auch zu verstehen, was Hofmannsthal mit der Bemerkung meinte, er habe sich «neben seiner Bildung» entwickelt.

Einen Teil der frühen Essayistik Hofmannsthals habe ich als Gelegenheitsessayistik bezeichnet. Hofmannsthal schrieb — von seinem siebzehnten Jahre an — mehrere Stücke für das Feuilleton der *Modernen Rundschau*, später der *Deutschen Zeitung*, der *Frankfurter Zeitung* und der *Zeit*, die teilweise rein feuilletonistisch waren, aber um ihres Platzes im Werk und ihrer Anschauungen willen interessant sind. Außerdem finden sich mitunter schon Passagen, die auf spätere Arbeiten weisen (etwa in «Walter Pater»); es sind aber erst Passagen, nicht ganze Stücke, deren Vollkommenheit überzeugt. Wir wissen, wie sehr sich Hofmannsthal dank seiner «Lebenszugewandtheit» und seines «Feuilletonismus» der scharfen Kritik Stefan Georges aussetzte. Das Problem des «Feuilletonismus» bei Hofmannsthal ist ein echtes Problem. Wie umfassend es gesehen werden kann, zeigt Paul Requadt in einem Hofmannsthal-Aufsatz, worin der Brief des Lord Chandos nicht so sehr seines Tones als des Veröffentlichungsmodus wegen in diesem Zusammenhang zur Sprache gebracht wird. Requadt meint, es sei «unverständlich», daß Hofmannsthal «ein so intimes Dokument wie den Chandos-Brief» in einer Berliner Tageszeitung publiziert habe, zumal der Brief ja doch mehr oder weniger offen an George gerichtet gewesen sei. Die einzige Erklärung sieht Requadt in der «Auswahlkraft seiner Sprache¹⁴». Nun ist aber dieser Brief nicht gerade in einer allzu verschlüsselten Sprache (obwohl Requadt dies behauptet) geschrieben, und zudem bestanden andere Möglichkeiten für seine Veröffentlichung. Hier und nur hier erblicke ich eine schon berührte Parallele zu den *Betrachtungen eines Unpolitischen* Thomas Manns. Beide Dichter ließen sich ihr In-die-Öffentlichkeit-Gehen etwas kosten. Hofmannsthal nahm von dem Schaffen seiner Jugend Abschied, Mann exponierte sich kulturpolitisch. Beide Autoren hatten abgerechnet und bezeugten es in aller Öffentlichkeit. Und vor die Öffentlichkeit kamen auch die Stellen, die wohl nur für George oder den Bruder Heinrich geschrieben waren. Dazu kam

bei Hofmannsthal das Bestreben, die Exklusivität solcher bibliophilen Veröffentlichungen wie der *Blätter für die Kunst* zu durchbrechen. Was der Chandos-Brief im Raum des Gedichtes und des lyrischen Dramas war, das wurden später die *Welttheater* und der *Jedermann* innerhalb des zunächst exklusiven eigenen Dramas und der Zeit überhaupt.

Requads Verwunderung über die Art der Veröffentlichung des Chandos-Briefes ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, wie genau er das Abwenden von George als «eine Entscheidung für das eigene Chaos» sah und schrieb, ein weiterer Punkt zur Trennung sei Hofmannsthals «Neigung zum höheren Journalismus» gewesen. Dies ist nicht bedeutend, weil Hofmannsthal sich leichter gemein machte als Stefan George, sondern weil ein fundamentaler Unterschied zwischen ihrer Haltung zum Publikum bestand. Was den Journalismus anbetrifft, bemerkt Hofmannsthal mit Befriedigung, wir hätten «eine spezifisch deutsche, unendlich abgenützte und auf die Dauer fast unerträgliche Manier des Journalismus» jetzt endlich überwunden, die Manier Heinrich Heines. Diese Attacke auf Heine ist anders motiviert als jene berühmte von Karl Kraus. Hofmannsthal bedauert, daß Heine die deutsche Zeitungsprosa auf Jahre hinaus dadurch «depraviert» habe, daß alle prosaschreibenden jungen Deutschen ihn imitierten und dabei dachten, sie produzierten sich selbst¹⁵. In einem Referat über Felix Salten übernimmt Hofmannsthal die bittere Definition, die dieser Journalist sich selbst schrieb: der Journalist ist ein Mensch, ein «Künstler, der sein Werk täglich erneuern muß, weil jeder Tag dies Werk wieder zerstört. . . » und kommentiert, diese Definition verliere ihre Bitterkeit, machte man sich klar, was denn ein Tag, eine Woche, ein Jahr sei. Hofmannsthal verkleidete sich selbst in seinen frühen Prosa-Stücken für die Feuilletons namhafter Blätter nicht, und man kann wohl kaum mit Ernst Bertram sagen, er habe nur sich selber gespielt¹⁶. Er hat immer das schauende Publikum im Auge behalten. Was er über das Kino zu sagen hatte, ist an dieser Stelle von großem Interesse. Das Kino schien ihm die einzige Atmosphäre, in der die Menschen unserer Zeit zu einem — zwar wunderbarlich zugerichteten — geistigen Erbe kommen und — hier liegt der Akzent! — «in ein ganz unmittelbares, ganz hemmungsloses Verhältnis» zu ihm treten. So ernst nahm er das; der halbdunkle Raum wurde ihm zu einer verehrungswürdigen Stätte, wo die Menschen «in einem dunklen Selbsterhaltungsdrang hinflüchten, von der Ziffer zur Vision¹⁷».

Es spricht von Hofmannsthals hoher schriftstellerischer Verantwortlichkeit, daß er trotz dieser Ansichten nach den ersten paar Jahren nur über Dinge schrieb, die er absorbiert hatte. Er schrieb nicht über Gott und die Welt. Trotz aller Sympathie nahm Hofmannsthal dem Leser nichts ab und dezimierte dadurch seine Leserschaft. Er war überzeugt, man solle nicht popularisieren und etwas Komplexes nicht versimpeln: «Ein Kunstwerk kann auf den ersten Blick schwer faßlich erscheinen, . . . nicht durch allegorische Geheimnisse oder son-

stige Dunkelheiten, sondern durch die Dichtigkeit des Gewebes, welche eben seine hohe Qualität ausmacht. . .¹⁸. »

Der Essay als dichterische Kunstform erreicht bei Hofmannsthal eine ungeahnte Höhe. Der Dichter tritt in die Erscheinung dessen, was er beschreibt und bespricht. Er verwandelt sich mit ihr. Auch hier ein bedeutender Unterschied zu Thomas Mann: Thomas Mann mißt die Sujets an sich, bleibt vor ihnen und vermag sich so das Sujet stets unterzuordnen. Thomas Mann hätte nie die «Augenblicke in Griechenland» schreiben können. Hier wird die Verwandlungsgabe Hofmannsthals zur künstlerischen Methode; auch ihr liegt das Ergriffensein zugrunde, dessen essayistischen Wert wir erörterten. Die Landschaft offenbart sich nur einem erschütterten Herzen («Augenblicke in Griechenland» II). Der Stil intensiviert sich während des Schauens. Derselbe Stil begegnet uns aber auch in Essays, in denen es nicht um visionäre Einblicke in eine Landschaft geht, etwa in dem Essay über Goethes *West-östlichen Divan*. Die Dichtung wird nicht analytisch dargestellt und lange Zitate fehlen. Hofmannsthal bleibt zunächst im Allgemeinen, dem durch den lapidaren Eingangssatz: «Dieses Buch ist völlig Geist» alles Triviale genommen wird. Diesen Geist versucht Hofmannsthal wieder erstehen zu lassen. Deshalb finden wir hier dieselbe Art des Schauens wie in den Landschafts-Essays. Der Dichter ist mitten im Buche, nicht als Leser und Betrachter, sondern als Ergriffener. Als solcher versucht er zum Beispiel transparent zu machen, wie viel schwieriger die Liebe des Mannes zu erfassen sei als die des Jünglings. Und der Geist des besprochenen Buches wird *anschaulich* durch die Intensität des Stiles: «So ist die Beschwerde groß, ein Mann zu sein: dafür nimmt er den größten Lohn dahin, der höchsten allseitigen Bewußtheit. Der Jüngling trägt sein Herz in Händen, aber sein Sinn ist dumpf; dem Greis geht alles dahin wie in einem Spiegel, der Mann allein ist wahrhaft im Spiel, und wie er ganz im Spiel ist, so ist er sichs ganz bewußt¹⁹. » Man könnte meinen, solche Ansichten paßten auf irgendein Werk. Das hieße die Plastizität der Aussage übersehen, die Art des Schauens verkennen. Der intensive, plastische Stil kommt mit den bescheidensten Wortmitteln aus. Aus solchem Material werden Sätze gemacht, wie der Eingangssatz der Münchener Rede, der beinahe alle früheren Ansätze übertrifft: «Nicht durch unser Wohnen auf dem Heimatboden, nicht durch unsere leibliche Berührung in Handel und Wandel, sondern durch ein geistiges Anhängen vor allem sind wir zur Gemeinschaft verbunden. »

Aber nicht nur plastische Sätze verdanken wir Hofmannsthals Schauen. Die spätere Essayistik weist vollkommen nahtlose Stücke auf. Eine Diskussion der essayistischen Methode muß sich besonders bei Hofmannsthal einem diesem Thema untergeordneten Punkt zuwenden, der essayistischen Struktur. Kritische Betrachtungen sind ihr nicht gewidmet worden, das Thema wurde von mehreren Forschern berührt, besonders von Herbert Steiner, Ernst Bertram und Rudolf Borchardt. Borchardt hebt Hofmannsthals Äußerung «wenn ich

schon ausstreichen muß, habe ich gewiß in einem sehr schlechten Augenblicke etwas gemacht» hervor und interpretiert sie: «Von selber tat er nicht das mindeste außen dazu, innen ständig alles²⁰.» Der sogenannte mystische Moment harmonisiert und orchestriert das karge prosaische Grundschema.

Wie wirkt sich das in der Praxis aus? Als Beispiel wähle ich den 1905 geschriebenen Essay «Sebastian Melmoth». Es ist einer der kompaktesten Essays Hofmannsthal's, geradezu ein Schulbeispiel dessen, was seine Essayistik zu leisten vermochte. Der erste Satz schließt sich an den Titel an und integriert ihn sofort in den Essay:

Dieser Name war die Maske, mit der Oscar Wilde sein vom Zuchthaus zerstörtes und von den Anzeichen des nahen Todes starrendes Gesicht bedeckte, um noch einige Jahre im Dunkel dahinzuleben.

Damit ist das Thema des Essays gegeben, zunächst zweistimmig (die Maske, die letzten Jahre), und nun entwickelt sich der Essay dreifach, zunächst ein- dann zwei- und schließlich dreidimensional, aber immer dreifach. Die drei Elemente sind: «Oscar Wilde» (vor der Aburteilung), «C 3 3» (im Zuchthaus zu Reading; die Chiffre ist Wildes Erkennungsmarke) und «Sebastian Melmoth» (nach dem Zuchthaus). Viermal wird im ersten Abschnitt des Essays jeder der drei Namen charakterisiert: als Name, als Klang des Namens, als Maske des Namens, als Tat des Namens, so daß sich, «Oscar Wilde» als Beispiel herausgenommen, folgende perspektivische Sicht ergibt:

Oscar Wilde... der Klang des ersten [Namens] nichts als Glanz, Hochmut, Verführung... eine [Maske] mit wundervoller Stirn, üppigen Lippen, feuchten, herrlichen, frechen Augen: eine Bacchusmaske... Oskar Wilde glänzte, entzückte, verletzte, verführte, verriet und wurde verraten, stach ins Herz und wurde ins Herz gestochen. Oscar Wilde schrieb die Betrachtung über den Verfall des Lügens, schrieb «Der Fächer der Lady Windermere», schrieb «Salome»...

Die dritte Dimension ergibt sich, wenn eine Einheit — nehmen wir die zweite Stufe der vier, die des «Klanges des Namens» — separat gegen die gerade angeführte Längsentwicklung gelesen wird:

Der Klang des ersten nichts als Glanz, Hochmut, Verführung. Der zweite fürchterlich, eines jener Zeichen, welche die Gesellschaft mit glühendem Eisen in eine nackte menschliche Schulter einbrennt. Der dritte der Name eines Gespenstes, einer halbvergessenen Balzac'schen Gestalt.

Nach diesem ersten Abschnitt werden mehrere Nebenthemen, scheinbar ohne unmittelbaren Bezug auf das Hauptthema angeschlagen; gegen Ende des zweiten Absatzes sagt Hofmannsthal, dies seien Details einer Legende, «die wundervoll ist, wie immer etwas Wundervolles entsteht, wenn das Leben sich die Mühe nimmt, ein Schicksal dichterisch zu behandeln». Von diesem Punkt an wird der Essay «dialogisch» weitergeführt, es kommen Zwischensätze. Der Leser wird konkretisiert. In einer Reihe von Sätzen, die wirklich nichts sind

als Vorurteile, gibt Hofmannsthal eine Antwort, das heißt, er entfernt das Vorurteil, behält sich aber die Lösung des anerkannten Zwiespaltes vor. Zum Beispiel «sagt. . . man», Oscar Wildes Schicksal und sein Wesen seien zweierlei und spricht deshalb von einer großen Wesenswandlung, die einsetzte, als Wildes äußeres Leben sich radikal wandelte:

Es hat gar keinen Sinn, so zu sprechen, als ob Oscar Wildes Schicksal und Oscar Wildes Wesen zweierlei gewesen wären und als ob das Schicksal ihn so angefallen hätte wie ein bissiger Kötter ein ahnungsloses Bauernkind, das einen Korb mit Eiern auf dem Kopf trägt.

Soweit sagt Hofmannsthal, wie man *nicht* sprechen soll. Zunächst wird das Abstrakte ausgesagt, die Beziehung (nicht Antithetik) von Schicksal und Wesen, dann dieselbe geistige Erfahrung mit Hilfe eines Bildes konkretisiert, das vor allem Böartigkeit und Unschuld kontrastiert. Nun sagt Hofmannsthal daran anschließend aber noch nicht: *so* muß man sprechen, sondern lediglich: «Man sollte nicht immer das Abgegriffenste sagen und denken.» Diese Rede und Gegenrede wiederholen sich siebenmal. Die einzelnen Fälle sind untereinander wiederum auch sprachlich und metaphorisch verbunden. Die Metapher vom bissigen Hunde, der das unschuldige Bauernkind anspringt, kehrt wieder, nachdem Hofmannsthal sich gegen das Zudeckende des Wortes «Ästhet» (Oscar Wilde anstatt sorgfältigen Studiums einfach angehängt), gewandt hat: «Und er [Wilde] fühlte, wie das Leben sich duckte, ihn aus dem Dunkel anzuspringen.» Jetzt ist aber die Unschuld nicht mehr eindeutig; denn Hofmannsthal gelang es inzwischen, den Glanz des Ästheten zu verdüstern, indem er dem Wort Zucht, zunächst als Wortspiel, dann als Weiterführung des Gedankens den Begriff der Un-Zucht (der Leser merkt, wie in der Diskussion der Bindestrich langsam herausgenommen wird) gegenüberstellt. In der fünften Rede-Gegenrede erreicht Hofmannsthal den Höhepunkt seiner eingeschobenen Aussage: Wilde verklagt Queensberry und zieht damit das Schicksal auf sich. So muß man ihn sehen, meint Hofmannsthal, mit der Binde des tragischen Geschickes um die Stirn. Man muß, fährt er fort, das Leben nicht schaler machen als es ist und nicht banalisieren (sechstes und siebentes Argument) und zieht nun alle Argumente zusammen, alle «Anklagen» gegen den Leser: «Man darf nicht alles sondern» und antwortet, alle bisherigen Antworten wie in einer Coda zusammenfassend: «Es ist alles überall.» Dies ist nicht nur der Mittelpunkt des «Sebastian-Melmoth»-Essays, sondern ein Kernpunkt des gesamten Werkes. «Es ist alles überall» wird erst noch kurz variiert,

Es ist Tragisches in den oberflächlichen Dingen und Albernes in den tragischen. Es ist etwas würgend Unheimliches in dem, was man Vergnügen nennt. Es ist Dichterisches in den Kleidern der Kokotten und Spießbürgerliches in den Emotionen der Lyriker. . .

dann erneut zusammengefaßt, diesmal wieder im Hinblick auf Oscar Wilde: «Es ist alles im Menschen drin.» Um dieser Erkenntnis willen wurde der Essay geschrieben. Diese Erkenntnis wählt sich zur Darstellung Gestalten wie

Oscar Wilde, allgemein als gespalten und uneins mit sich selbst verschrien. Diese Erkenntnis sagt aber auch: Es ist des Menschen Glück und Tod in ihm selbst. Und noch einmal weicht Hofmannsthal scheinbar vom Thema ab und gibt diesmal, nicht wie an der Stelle «unschuldiges Bauernkind/bissiger Köter», zuerst die Metapher als Faktum (als vollkommen abseitiges Faktum, weil es erst später vom Dichter zur Metapher ernannt wird): «Es gibt auf gewissen Inseln Wilde, die ihre Pfeile in den Leib ihrer toten Verwandten stecken, um sie unfehlbar tödlich zu vergiften.» Dann zieht Hofmannsthal dieses Faktum in den Text des Essays: «Das ist eine geniale Art, einen tiefen Gedanken metaphorisch auszudrücken. . . denn wirklich, die langsam tötenden Gifte und die Elixiere der sanft schwebenden Seligkeiten, alles liegt in unserem lebendigen Leib beisammen.» Noch einmal wird die Erkenntnis beinahe wörtlich zitiert (lediglich eine geringfügige Umstellung findet statt): «Es ist überall alles.» Und das bedeutet nicht, wie Hofmannsthal ausdrücklich betont: Auch das gehört zum Leben.

Der letzte Satz des vorletzten Absatzes heißt: «Alles ist im Reigen.» Der Leser wird hier wohl absichtlich aus der «Stimmung» gerissen, eigentlich aber erst in eine Stimmung versetzt, denn nun ist die Abhandlung, so dichterisch sie war, zu Ende, und das Gedicht, dessen komplexen Aufbau wir bewunderten, hat das letzte Wort. Der mystische Moment wird durch das Wort «Reigen» angedeutet, das als Überleitung zu einem Zitat aus den Schriften Dschellaledin Rumis, eines persischen Mystikers aus dem dreizehnten Jahrhundert, fungiert, zu einem Zitat, das «tiefer als alles» ist: «Wer die Gewalt des Reigenes kennt, fürchtet nicht den Tod. Denn er weiß, daß Liebe tötet.» Auch hier noch die Verbindung mit den Argumenten. Wilde spürte die Gewalt des Reigenes, als der Prozeß dank seiner eignen Handlung umschlug. Der gesamte Essay ist angelegt wie ein Gedicht und verdient deshalb die eingehende Analyse seiner Struktur. Eine Analyse des Sprachmaterials zeigt, daß nicht nur die Struktur dichterisch ist. In «Sebastian Melmoth» ist der Essay als dichterische Kunstform auf seiner klarsten und sichtbarsten Höhe.

IV

Man lasse uns Künstler in Worten sein, wie andere in den weißen und farbigen Steinen, in getriebenem Erz, in den gereinigten Tönen oder im Tanz. Man preise uns für unsere Kunst, die Rhetoren aber für ihre Gesinnung und ihre Wucht, die Weisheitslehrer für ihre Weisheit, die Mystiker für ihre Erleuchtungen.

Diese Sätze stammen aus dem Essay «Poesie und Leben», der das viel diskutierte Wort enthält: «Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie²¹.» Ich glaube, dieses Wort erhält seine richtige Interpretation durch die beiden vorangestellten Sätze. Hofmannsthal

hat in späteren Jahren wohl eingesehen, daß Wucht, Gesinnung, Weisheit und Erleuchtung in des Dichters Worten sein müssen. Es schien ihm aber falsch, um dieser Qualitäten willen zu schreiben. Das hätte er als Mißbrauch der Sprache empfunden. Auch will der Satz historisch verstanden sein. Hofmannsthal konnte ihn 1907 seinen Hörern vorsetzen, weil er mit Recht annahm, ihnen sei «unter all dem ermüdenden Geschwätz von Individualität, Stil, Gesinnung, Stimmung und so fort» das Bewußtsein dafür abhanden gekommen, «daß das Material der Poesie die Worte sind . . . ». In späteren Jahren — besonders in den Sammlungen — mehren sich die Zeugnisse, wie viel schwieriger für Hofmannsthal der Begriff der Sprache wurde, bis er als unmittelbarer Ursprung des «Schrifttums» in der großen Münchener Rede seine größte Ausdehnung erlangte. Nicht umsonst hatte schon der ganz junge Hofmannsthal jede Nuance — und eben gerade die Nuance als Stilmittel — auskosten und untersucht. Carl Burckhardt berichtet uns, Hofmannsthal habe anlässlich des Wortes «Aberwitz» über den Ursprung von Worten und ihren Bedeutungswandel nachgedacht und geäußert: «Der Faden der Ariadne, der aus dem Labyrinth zurückführt, ist doch die Sprache. Sie zeichnet alles auf, jede rettende Erkenntnis und jeden Irrtum . . . Wo wir vergessen, erinnert sich die Sprache für uns²².» Im Vorwort zu «Wert und Ehre deutscher Sprache» ist sie ein großes, unauslotbar tiefes Totenreich, und so sehr sie ein ganzes Volk in einer Gebärde zusammenzunehmen vermöchte, isoliere sie auch, wie alles Große, alles Poetische isoliert. Im «Deutschen Lesebuch» ging es um Autoren, deren Sprache so klar war, daß dem Leser — wie Goethe es aussprach — zumute ist, als trete er in ein helles Zimmer. In diesen Sammlungen gewinnt Hofmannsthal wieder das rechte Gleichgewicht zwischen Wort und Gedanke. Hofmannsthal findet den Stil jener Männer geistreich *und* herzlich und sagt: «Sie haben gut geschrieben, weil sie gut gedacht und rein gefühlt haben²³.» Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang an den Rat, den Hofmannsthal seinem Freunde Bodenhausen zur Abfassung einer wissenschaftlichen Schrift gab. Es sei undankbar und eine unmenschliche Plage, wissenschaftlichen Ausführungen ein eigenes Gepräge zu geben. Deshalb rät er: «Laß es geschrieben sein in jedermanns Weise, einfach, klar, objektiv, anständig, deutsch, das ist alles²⁴.» Hofmannsthal verlangte augenscheinlich nach einer Prosa, wie sie Alexander von Humboldt und der alte Goethe zu schreiben imstande waren. Vergessen wir nicht, daß er deshalb Hegel beinahe nicht in das *Deutsche Lesebuch* aufnehmen wollte, weil bei Hegel «nur ein großer, seltener Verstand» geschrieben habe²⁵. Also nicht so sehr auf den eigenen Ton kommt es an, als auf die restlos bewältigte Materie. Das Bewältigen geschieht durch den Einsatz des ganzen Menschen. Hofmannsthal fand dafür eine schöne Metapher: «Schiller glaubte, was er schrieb, und er warf sein ganzes Ich wie eine Fahne weit von sich ins Getümmel einer ewigen geistigen Schlacht . . .²⁶.»

Hofmannsthals Sprachgebrauch in den Essays ist zunächst durch eine starke

Tendenz zum Veranschaulichen gekennzeichnet, in Verben und Adjektiven wie in Vergleichen und Metaphern. Sein Verlangen, das noch werdende zu beschreiben, weil uns das schon Auskristallisierte nicht mehr helfen kann, kommt in seiner späten Prosa besonders zum Ausdruck. War der junge Hofmannsthal mit allen Sinnen gleichmäßig an der Erfassung der ihn umgebenden Reize beteiligt, hat man im späten Hofmannsthal einen Augenkünstler, im späten Werk Schau und träumerische Vision sehen wollen. Das Auge maß die Distanz. Hofmannsthal verfuhr sehr vorsichtig und zart mit der Materie, die er ausschrieb, wenn auch die allgemeine Weichheit des Tones in den späten Essays fehlt. Sensitivität und Klugheit des Hofmannsthalschen Schauens sind verantwortlich für den zuweilen orientalistisch transparenten und zeichenhaften Stil der mittleren und späten Arbeiten. Die ihm eigenste Art der Beschreibung ist die synthetisch-dichterische, die ich nur deshalb von der metaphorischen trenne, um die letztere ihrer zentralen Bedeutung wegen gesondert darzustellen. In der Münchener Rede ist gewissermaßen die Maxime dieses synthetischen Beschreibens gegeben, obwohl es an lyrischen und essayistischen Umschreibungen nicht mangelt: «Alle Zweiteilungen, in die der Geist das Leben polarisiert hatte, sind im Geiste zu überwinden und in geistige Einheit überzuführen; alles im Äußeren Zerklüftete muß hineingerissen werden ins eigene Innere und dort in eines gedichtet werden, damit außen Einheit werde, denn nur dem in sich Ganzen wird die Welt zur Einheit²⁷.»

Bei keinem deutschen Dichter hat Metaphorik so viel mit Essayistik zu tun wie bei Hofmannsthal. Das erklärt sich nicht durch Hofmannsthals sublimes Dichtertum. Der metaphorische Prozeß ist bei Hofmannsthal nicht aus dem Werke, nicht aus der Methode des Werkes herauszulösen. Zahllos sind seine Äußerungen über die Bedeutung des Metaphorischen. Die Worte selbst, die «zauberhaft und furchtbar gleichsam aus dem Herzen der Dinge her austönen²⁸», waren bereits metaphorisch, weshalb man gut tut, bei Hofmannsthal nicht nach zitierbaren Metaphern zu suchen. Es gibt im Gedicht keinen eigentlichen Sinn hinter den Worten. Die ihn suchen, sind wie die Affen, «die auch immer mit den Händen hinter einen Spiegel fahren, als müsse *dort* ein Körper zu fassen sein²⁹». Hofmannsthals Sprache ist bildlicher Ausdruck. Deshalb schloß er sich — und wir kehren nur scheinbar zur Trennung von Leben und Poesie zurück — den Worten Georges an, das Bedeutende an der Form sei nichts Äußerliches, sondern jenes tief Erregende in Maß und Klang. Dieses wiederum darf sich nicht auf glückliche stilistische Funde in der Prosa beschränken; die Metaphorik will gewissermaßen bis ans Ende eines Essays durchgehalten und «durchkomponiert» sein. Hofmannsthal nannte das zuweilen lediglich poetische Sprache. Das Wort als solches wird hier nicht übermäßig eingeschätzt. Hofmannsthal sagte einmal, eine Dichtung sei zunächst durch und durch ein Gebilde aus uneigentlichen Ausdrücken, denen das Bildliche eingeboren sein muß, nicht umgehängt wie ein Schmuck³⁰.

Beispiele metaphorischer Prosa aufzureihen wäre schwierig und leicht; schwierig, weil man versucht ist, immer wieder ein anderes, vielleicht «schöneres» vorzuziehen, leicht, weil der Vorrat schier unerschöpflich ist. Im Schiller-Essay gelingt der bildliche Ausdruck sogar durch eine längere Aufzählung hindurch; die Gegenüberstellung Schillers und Goethes ist, selbst wenn sie falsch wäre, aus der Sprache heraus vollkommen überzeugend:

Wenn man in ihm ist, ist man im Freien: im gewaltigen Feld, wo geistige Ströme sich kreuzen. Mit Goethe ist man zuweilen im Herzen der Dinge. Goethe und er stehen zueinander wie der Gärtner und der Schiffer. Aber in großen Nächten reckte der stille Gärtner seine Hand zu den Sternen empor und war mit ihnen vertraut wie mit den Blumen seines Gartens, und der Schiffer hatte nichts als sein mutvolles Herz und sein Schiff, mit dem die Winde spielten³¹.

Die zentrale Metapher in Hofmannsthals Werk verdient am Ende dieses Versuchs noch gesonderte Erwähnung. Es ist das fließende Wasser, das im Gebirge aus der Brunnenröhre fließende Wasser, oft Metapher für sich allein. Oft erreicht Hofmannsthal durch das «Zitieren» dieses fließenden Wassers größte Dichtigkeit. Ehe er von ihm enttäuscht wurde, sagt Hofmannsthal einmal von d'Annunzio: «Ich weiß für ganz große Dichter, wie er einer werden kann, keinen anderen Vergleich als die Kraft hochheiliger Ströme, des Nils oder jenes, der als ‚plurimus Ganges‘ eine große Gottheit war³².» In der «Sommerreise» findet sich eine herrliche Stelle, die dieses Dichters schicksalhafte Verbundenheit mit dem fließenden Wasser bezeugt:

An der Straße stehen schöne Brunnen; aus einer steinernen Säule springen vier Wasserstrahlen in die schönen uralten steinernen Tröge; jeder Strahl grüßt einen Gebirgsstock, dessen Gipfel Schnee und Sonne zum Trank mischt. Und es steigen Frauen, alte und junge, aus den Dörfern herauf und aus den Dörfern herab, langsam die mühseligen schmalen Pfade; jede trägt auf der Schulter das antike Joch mit zwei bauchigen, blitzenden, kupfernen Becken. Und wie sie die Becken unter dem Brunnen füllen und tönend das Wasser hineinfällt, so kommen die beiden wieder zusammen, die beieinander im dunkelsten Schoß des Berges schliefen, das Wasser und das Erz³³.

Wir erinnern uns ähnlicher Stellen aus den «Briefen des Zurückgekehrten». Gegen Ende des ersten, vollendeten Teiles des *Andreas*, als der junge Herr von Ferschengelder den Finazzerhof verlassen hat, kommt der Abend, schießen «verdunkelte Wasserfälle» in den Schluchten hernieder, beengen ihm aber die Seele nicht, sondern machen sie frei, denn «oben war alles frei, kahl, kühn emporsteigend... zuoberst der beschneite Gipfel, unsagbar leuchtend und rein». Und so schließt sich der Kreis. Furchtbar verlassen ist der Geist in dieser Welt, und nur, wenn der Zauber des fließenden Wassers nicht versagt, versagt auch die Verständigung im Nahen und Innigen nicht zwischen denen, die dem Geiste dienen. Das fließende Wasser verleiht dem Gebirgstal, der Landschaft, der Umwelt Wirklichkeit. Max Rychner hat dies für Hofmannsthal gültig formuliert. Der strömende Krug «ist das Sinnbild eines heimlichen Stromes, der durch die Welt, durch das Ganze geht³⁴».

In Hofmannsthals großen Essays verdichtet sich die Vision zur beinahe greifbaren Gestalt. Wir haben das Recht, die Verbindung zu Goethe herzustellen. Dem Reinen, dem Schauenden ballt sich das Wasser in der Hand. Mitunter ist es dem Leser Hugo von Hofmannsthals gegeben, eine solche dichte Vision in den Essays mitzuerleben, deren Vollkommenheit zu entzücken und zu beruhigen vermag wie der Blick in einen reinen Kristall.

¹ Loris, die Prosa des jungen Hugo von Hofmannsthal (Berlin 1930), S. 16. ² H. v. H. und Eberhard von Bodenhausen, Briefe der Freundschaft (Düsseldorf 1953), S. 128. ³ Hugo von Hofmannsthal (Frankfurt 1930), S. 11. ⁴ Versuch über Victor Hugo (München 1925), S. 43. ⁵ Briefe der Freundschaft, a. a. O., S. 44. ⁶ Ebenda, S. 151. ⁷ Berührung der Sphären (Berlin 1931), S. 386. ⁸ Ebenda, S. 406. ⁹ Versuch über Victor Hugo, a. a. O., S. 39. ¹⁰ Berührung der Sphären, a. a. O., S. 52. ¹¹ «Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften», in: Die Neue Rundschau LXII (1951), S. 26. ¹² Ebenda, S. 28f. ¹³ Briefe der Freundschaft, a. a. O., S. 214. ¹⁴ «Hugo von Hofmannsthal» in: Deutsche Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert (Heidelberg 1954), S. 39. ¹⁵ Berührung der Sphären, a. a. O., S. 96f. ¹⁶ «Über Hugo von Hofmannsthal», Mitteilungen der literarischen Gesellschaft Bonn, II (1907), S. 365. ¹⁷ Berührung der Sphären, a. a. O., S. 268. ¹⁸ Ebenda, S. 173. ¹⁹ Prosa III (Frankfurt 1952), S. 161f. ²⁰ «Hofmannsthal», Die Neue Rundschau, LXV (1954), S. 585. ²¹ Loris, a. a. O., S. 263. ²² «Begegnungen mit Hugo von Hofmannsthal», Die Neue Rundschau LXV (1954), S. 355. ²³ Deutsches Lesebuch: Eine Auswahl deutscher Prosastücke aus dem Jahrhundert 1750—1850 (München 1926), I, S. VIII. ²⁴ Berührung der Sphären, a. a. O., S. 51. ²⁵ Deutsches Lesebuch, a. a. O., I, S. XII. ²⁶ Berührung der Sphären, a. a. O., S. 322. ²⁷ Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation (München 1927), S. 30. ²⁸ Loris, a. a. O., S. 207. ²⁹ Ebenda, S. 258. ³⁰ Ebenda. ³¹ Berührung der Sphären, a. a. O., S. 118. ³² Loris, a. a. O., S. 111. ³³ Berührung der Sphären, a. a. O., S. 19. ³⁴ Sphären der Bücherwelt: Aufsätze zur Literatur (Zürich 1952), S. 109.