

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 46 (1966-1967)
Heft: 11

Artikel: Problemkreise der Hofmannsthal-Forschung
Autor: Exner, Richard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161919>

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: 17.01.2026

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

Problemkreise der Hofmannsthal-Forschung

RICHARD EXNER

«Wer aber war er, und wer war er nicht?»

Am 11. September 1911 schrieb Hugo von Hofmannsthal an Arthur Schnitzler, das Schaffen von dichterischen Gebilden müsse uns für die Qual mancher Tage entschädigen. «Daß man auf diese Weise, ebenso wie in den Kindern, irgend etwas von sich weitergibt, gleichsam ans Unendliche weitergibt, ist für mich eine von den Compensationen. Es gibt noch geheimnisvollere, wenn man in das Mysterium des Lebens eindringt, wie es manchmal gestattet, aber nicht mitteilbar ist. In den Tiefen der Arbeit liegen sie und auch in den Tiefen des aufnehmenden Lebens, und sind Ihnen bekannt wie mir¹.» In einer verwandten, ganz eigentümlichen Weise muß der Kritiker und Forscher in seinen Gegenstand eintreten, abwechselnd mit ihm eins werden und sich wieder, auf daß er ihn kritisch erkenne, von ihm trennen. Im Sinne dieses schöpferisch-kritischen Atem-Prozesses möchte das Folgende aufgenommen werden.

Das Thema ist so gewählt, daß seine Problematik von mehreren Seiten beleuchtet und dadurch im Detail sowohl wie in ihrem ganzen Umfang verdeutlicht werden kann. Nach einer ganz kurzen Skizzierung der Untersuchung sollen mehrere größere Themen, zu welchen sich die Hofmannsthal-Forschung auch weiterhin wird äußern müssen, zur Sprache kommen. Den Schluß bilden Überlegungen, die zum alleinigen Thema des Aufsatzes hätten erhoben werden dürfen, weil sie, das Ganze zusammenfassend, überschrieben werden könnten: Gedanken über die Schwierigkeiten beim Schreiben eines summarischen Buches über Hugo von Hofmannsthal.

*

Wer die recht umfangreiche Hofmannsthal-Literatur der letzten Jahre aufmerksam liest, kann sich dem Eindruck nicht entziehen, daß wir uns langsam einem Gesamtbild der Gestalt und des Werkes von Hugo von Hofmannsthal zu nähern scheinen und daß sicher sehr bald der Versuch gemacht werden wird, dieses Gesamtbild in Form eines längeren Werkes über den Dichter vorzulegen. An klugen und interessanten Einzelurteilen und treffenden Charakterisierungen einzelner Werke ist kein Mangel. Das wesentliche Paradox für die Forschung aber liegt darin, daß dieses Gesamtbild in eben dem Maße, in dem es auf uns zuzukommen scheint, sich uns auch wieder

entzieht und es nicht wirklich verwunderlich ist, warum ein so ausgezeichneter Kenner Hofmannsthals wie Richard Alewyn *das Hofmannsthal-Buch* bis jetzt nicht geschrieben hat. Je allgemeiner man das Thema faßt, desto leichter wird es sich zur allgemeinen Aussage eignen. Ich denke an die verdienstvolle und von Verehrung getragene kleine Gesamt-Darstellung Otto Heuscheles; an die als Ganzes nicht glückte, Einzelnes aber deutlich herausstellende von Willy Haas — es ist also immer wieder versucht worden, zu sagen, wer er war und wer er nicht war, und ständig bemüht sich die Forschung, dem Werke und der Person Hofmannsthals das Geheimnis abzulauschen oder zu entreißen, wie es ihr im geistigen Sinn zu leben möglich gewesen ist.

Dabei sollte es doch vielleicht kaum Schwierigkeiten bereiten, diesen «writer of the daylight world» (wie ihn Stephen Spender einmal nannte) um sein Lebensgeheimnis zu befragen. Es liegt doch alles offen im Werke, und selbst der Nachlaß wird wesentliche Akzentverschiebungen kaum bringen, abgerechnet die, welche bereits bestehen und es zulassen, von einer Unstimmigkeit der Hofmannsthal-Forschung zu sprechen. Denkt man an die poetische Produktion des späten Rilke, so fällt doch sogleich auf, wie viel esoterischer, wie viel privater, wie viel mehr mit sich beschäftigt das Werk Rilkes ist. Innerhalb der *Duineser Elegien* und der *Sonette an Orpheus* und der zeitlich und thematisch um sie gelagerten Gedichte ist das Gewebe mitunter unentwirrbar dicht und kaum aufzulösen. Die Methode des hermeneutischen Zirkels, so fruchtbar sie sich bei der Interpretation der *Duineser Elegien* erweist, stößt auf formidable technische Probleme; sie müßte nämlich die Interpretation in Form einer Symphonie-Partitur präsentieren, um *alle* inneren Linien des Werkes aufzuzeigen. Im Vergleich damit scheinen wir es mit Hofmannsthal doch einfach zu haben. Das Werk scheint übersehbar, und was noch an Briefwechseln dem Druck zu übergeben sein wird (besonders jene mit Leopold Andrian, Edgar Karg von Bebenburg und vornehmlich Rudolf Alexander Schröder), wird es weiter erhellen, ohne zu einer wesentlichen Umdeutung Anlaß zu geben². Hofmannsthal hat die Interpretation seines Werkes eigentlich eher abgelehnt, hat sich auch, anlässlich der *Ägyptischen Helena*, als Interpret disqualifiziert; er konnte zwar, wenn Strauss nicht zu verstehen schien, in einem Brief die Deutung eines Werkes (*Ariadne*) treffend und bündig formulieren. Letztlich war er aber doch dem literarischen Treiben um sein Werk eher abgeneigt.

Daß nun um diesen Dichter, der den stummen Künsten, dem Mimus und dem Tanz stets den Vorzug gegeben hat und der überzeugt war, wenn man den Mund auftue, gerate man in Mißverständnisse, daß nun gerade um ihn so viel Schreiberei entstanden ist, muß verwundern und berührt uns manchmal als Ironie. Freilich, diese Ironie ist doppelter Art: sie schlägt auf den Kritiker zurück — und ist damit *ein* großes Problem der Hofmannsthal-

Forschung: Wenn immer der Kritiker meint, er habe nun eine Formel gefunden, die auf Hofmannsthal passen müsse, er habe einen Begriff entdeckt, dem sich das Werk ausnahmslos unterordnen lasse, ist er sehr bald getäuscht. Ich kenne kein Werk und keine Gestalt in der modernen Dichtung, die sich so dem definierenden Zugriff und der endgültigen Formulierung entziehen. Je mehr man um ihn weiß und von ihm liest, desto unmöglicherer erscheint es einem, je ein Schlußwort sprechen zu können. Und das kann nicht nur daran liegen, daß der Dichter schon in seinem fünften Jahrzehnt sterben mußte. Es liegt letzten Endes an der Überzeugung Hofmannsthals, die Schaffenskraft des Dichters und die Gebilde, die er dieser Schaffenskraft verdankt, wachsen aus mehreren Quellen und seien nicht rein darzustellen. Wer sähe das nicht ein, spürte aber nicht zugleich auch die «formidable Einheit» des Werkes? Eins scheint das andere auszuschließen.

Zur Biographie

«Sein Wesen war atemlos und gedämpft zugleich, freundlich und voller Begehr, hoffnungslos (so österreichisch!) und voll Ehrgeiz, liebend, betastend, fühlend, wissend und in Angst ...»

Es entspricht Hofmannsthals ausgesprochener Ablehnung eines jeglichen Biographismus, daß dem Leser außer der knappen und gut komponierten Lebens- und Werkszusammenfassung Helmut Fiechtner heute nur eine «Hofmannsthal-Chronik» zur Verfügung steht. In ihrem Vorwort führt diese Chronik überzeugende Gründe an, warum wir hoffen sollten, es bleibe für Hofmannsthals Leben und Werk bei einer solchen, freilich immer weiter zu vervollständigenden Chronik. Vielleicht weicht die Forschung bewußt vor dem Problem einer Biographie aus. Das «furchtbar Biographische» des Werkes verlangt nicht nach der Biographie mit ihrem unvermeidlichen «läppischen Biographismus». Es verlangt nach der ihrem Gegenstand völlig gewachsenen Studie, die so geschrieben ist, daß der Leser spürt: dieser Autor weiß alles Biographische, das zu wissen ist, sagt aber nicht alles. Details sind oft nur peinlich und vergänglich. Selbst die eingangs zu diesem Abschnitt zitierte Stelle aus einem Brief Karl Wolfskehls an Albert Verwey, wenige Tage nach Hofmannsthals Tod in Achtung und Liebe geschrieben, zeigt Vorzüge und Grenzen aller persönlichen Erinnerung, ohne die eine Biographie undenkbar ist.

Hier wird nicht wissenschaftlicher Ungenauigkeit das Wort geredet. Was letztlich zählt, ist der Gesamteindruck, den ein Buch wie das von Helmut Fiechtner herausgegebene vermittelt. Dieser Gesamteindruck wird unsere

Einstellung zu Hofmannsthal ändern oder erstmalig bestimmen können. Das gleiche gilt für die Briefwechsel, die, wie Richard Alewyn das vor Jahren erkannte, immer wieder als Ganzes verstanden sein wollen. Die Mannigfaltigkeit der Korrespondenz ist ihr ordnendes Prinzip. Es wäre eine Studie fällig, welche die über ein Dutzend Korrespondenzen verschiedenen Umfangs zusammenfaßt, von Alewyns Aufsatz ausgehend. Dadurch erhielten wir *einen* wichtigen Schlüssel zur Erschließung des Werkes, und zwar besonders deshalb, weil Hofmannsthal an die aus menschlichen Beziehungen geborene geistige Kombinatorik glaubte: «Jede wirkliche Beziehung hat diese Kraft, gewisse Gruppen von Gedanken des Anderen so zu regieren — oder vielleicht existieren diese Gedanken nur durch diese Beziehung, jedenfalls ruft sie sie hervor, sie schafft das geistige Klima, in dem sie existieren können. So besitzt der Eine in dem Anderen Ländereien, Landschaften, Gärten, Abhänge, deren Leben nur die Strahlen dieses einzigen Sternes speisen und tränken, wie auch nur sie dieses Leben erweckt haben³.»

Dieser Gedanke ist besonders wichtig für die briefliche Beziehung zwischen Hofmannsthal und Stefan George. Auch hier besteht mehr Anteilnahme und geistige Verbindung als gemeinhin angenommen wird. Besonders gut drückt sich in diesem Briefwechsel nicht nur die Angst vor der Herrschsüchtigkeit aus und, viel wichtiger, vor dem stark maskulinen persönlichen Willen Stefan Georges, sondern eine Angst vor dem eigenen Zustand der Präexistenz. Hierzu wird einiges im Zusammenhang mit der Prosa «Gerechtigkeit» zu sagen sein. Die Verbindung ist, wie oft bei Hofmannsthal, zugleich subtil und offenbar.

Ein besonderes biographisches und zugleich geistiges Problem für Hofmannsthal kann man mit einem Wort umschreiben: Salzburg. Damit röhrt man an den sich in beinahe jedes Werk Hofmannsthals verästelnden Fragenkomplex von Bühne, Theater, Adaptionen, sogar Kulturpolitik. Hierzu ist viel geschrieben worden und immer weiter wird an diesen Themen herumgerätselt werden. Ein Teil von Hofmannsthals essayistischem Werk, das bekenntnishafteren Charakter hat als man gemeinhin annimmt, befaßt sich damit. Da sind zunächst die kulturellen und konventionellen Gegebenheiten, Theaterbesuche, Schauspieler-Gedichte. Dann taucht die Frage der Bühne und des Theaters auf, an der jede vereinfachende Schilderung scheitert. Es war eine Existenzfrage für Hofmannsthal. Er selbst scheint nicht immer gleichbleibend zu deuten. Ein paar Wochen vor seinem Tode schreibt er an Karl Wolfskehl, sein persönliches Verhältnis zu Stefan George habe seine Unvollziehbarkeit vor allem dadurch erfahren, «daß er [George] eine Institution so hart negierte, die mir so viel zu bedeuten nie aufgehört hat⁴». Der Briefwechsel mit George beweist hingegen, daß sich George nicht gegen die Bühne und das Theater als Institution wandte, sondern gegen das damals dort Geleistete. «Das große Bühnenwerk ist noch nicht getan. Von einem

anderen als von Ihnen wüßten wir es nicht zu erwarten⁵.» Hier stehen sich nicht Wahrheit und Unwahrheit gegenüber, sondern bei Hofmannsthal eine äußerst komplizierte Reaktion, die beweist, wie wenig er zeit seines Lebens mit George in sich Frieden schließen konnte. So wurde ihm zum «von der Wurzel her Unvollziehbaren», was als Hindernis zwischen beiden Dichtern leicht hätte fallen können.

Die Bühne also als Kompromiß nach der Chandos-Erfahrung, wohl aber zurückreichend in die früheste Dichtung; die Bühne als Symbol des Gescheitertseins und des späteren Scheiterns (*Turm*), also die Bühne als Nessushemd (Kurt Singer)⁶ oder aber die Bühne als Erfüllung und Erlösung, als Medium, wo sich Sprechen und Nicht-Sprechen die Waage halten, schließlich als Weg zur stummen Kunst des Tanzes und der durch kein Sprechen mehr unterbrochenen Gebärde, das Theater also als Existenz, als Form, Spiel und Spiegelung im Geistigen, der Schauspieler als Existenzmöglichkeit, als Lebensform für einen Menschen, der aus dem Zustand der Präexistenz, die ihn nicht mehr trug, heraus mußte, aber sich auch nicht mehr nach ihm sehnen durfte, weil ihm die damit verbundene psychische Gefahr vertraut war. Man denke an die Stelle über die Verwandlung, die Burckhardt erzählt: «Als ich ein Kind war, schien es mir leicht, in das Innere eines Ahornstamms oder in einen Schilfbaum zu steigen, heute weiß ich, Welch ehrne Schranke uns von der Natur trennt⁷.»

Salzburg schien also für ihn die mit einem Opfer verbundene Lösung zu sein, welche ihm zugleich auch das Publikum zuführen würde. Das Opfer (so sagen besonders die von George kommenden Interpreten) war, daß er sich vor finanzkräftigen Menschen verbeugen mußte. Vom Geistigen her gesehen war vielleicht die Allianz mit Reinhardt ein Kompromiß. Das Problem «Salzburg» hängt auch mit Hofmannsthal als eigener Verwandlungsfähigkeit zusammen, die oft mehr Fluch als Segen war. Alle diese Probleme, ihre Flucht vor ihnen und damit zugleich ihre Umkehrungen in Gestaltetes liegen im Werk offen zutage.

Es würde die eminente Bedeutung des Theaters für Hofmannsthal nicht entwerten, wenn man feststellt, daß das Theater neben anderem *auch* eine Form der Flucht war. Vielleicht sagte man aber anstatt Flucht besser: ein Sich-Einrichten mit den erkannten, eigenen Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten. Und zwar war es eine Flucht vor den Zuständen der Präexistenz, vor denen der ins Leben getretene Mann sich fürchtete. Wo der Jüngling in seiner Allseligkeit als Verschwender, Erbe, Tänzer, als gleichsam Wahnsinner, ohne abzustürzen auf den Graten dieses Gefühles wandern konnte, mußte es den Mann schaudern. Für Hofmannsthal muß die psychische Fähigkeit, in einen Baum eintreten zu können, *nach* der präexistenten Periode eine reine Quelle der Angst gewesen sein. Ein höchst großartiges Phänomen: das ästhetisch Schöne und Erfühlte könnte also plötzlich wahr werden und der

Mensch würde als Ich zerfließen. Dies ist der *Zwischenzustand*, von dem der Dichter so oft spricht, und der wahrscheinlich auch für seine außerordentliche Nervosität (Empfindsamkeit, Empfindlichkeit, Wetterföhligkeit, Hypochondrie) verantwortlich ist. Dies war es auch, was C. J. Burckhardt beeindruckte und beängstigte: «Er stand mitten in einem gewaltigen Schicksalsvorgang, in dessen Brennpunkt gewissermaßen, und etwas Fahles, ja Unheimliches konnte ihn in Augenblicken umlagern, weil er vielleicht einer der wenigen Menschen war, die innerhalb der Generation mit dem Wesentlichsten, das damals zu versinken begann, eins waren, und weil er das Herankommen neuer, zerstörender Wellen beständig spürte, als rollten sie seinen eigenen Weiten und seinen eigenen Abgründen zu. Er war Einer und Viele zugleich; in Momenten konnte sich sein Gesicht mit dem schönen sinnenden Blick plötzlich wandeln, ein anderes werden, als gehe etwas durch ihn hindurch, nehme Besitz von ihm⁸.»

Zur Ethik im Jugendwerk

Wenn ein Werk von der Komplexität des Hofmannsthalschen, das zumal noch immer nicht in seiner Gänze vorliegt, literarhistorisch vermessen werden soll, so müssen uns Begriffe zur Hand gehen, mit Hilfe derer wir auch das noch zu Veröffentlichende und ein Gutteil der Sekundärliteratur ordnend aufnehmen können. Eine gewisse Begriffssystematik, die sich besonders an *Ad me ipsum* orientiert, weist aber zugleich alle Mängel auf, die solchen künstlichen Kategorien anhaftet. Hofmannsthal selbst gebraucht gewisse Begriffe dieser Art (Präexistenz, das Allomatische, das Sociale), gebraucht sie oft und nicht immer auf dieselbe Weise. Das hat nun wieder manche Kritiker veranlaßt, ganz und gar auf Hofmannsthals Vokabular zu verzichten und eine eigene, komplizierte, in ihrer dichtungsfernen Art ungemäße Terminologie zu verwenden. Man wird, befürchte ich, behutsam mit Hofmannsthals eigenen Begriffen operieren müssen, was zu wertvollen Resultaten führen kann. Man wird sich fernerhin damit abfinden müssen, daß es die auf eine Zeile reduzierbare unveränderliche Formulierung nicht gibt, welche uns vermitteln könnte, was Hofmannsthal etwa mit «Präexistenz» oder dem «Socialen» meint. Auch hier scheint mir das Prinzip des hermeneutischen Zirkels noch das fruchtbarste, auf die Gefahr hin, daß manches in der Schwebe bleiben muß.

So ließe sich besonders das Problem der Ethik in den frühen Werken eben durch das Befragen und Abhorchen dieser Werke deutlicher darstellen als durch ein systematisches Applizieren des Begriffes. Zwei Wege vor allem wären einzuschlagen, um zunächst die Intensität des Themas für Hofmannsthal zu erkennen. Vorbeugend sei gesagt, daß hier nicht der große Wert

bereits vorliegender Studien (R. Borchardt, R. Alewyn, W. Rey) verkannt wird. Selbst schwer zu Bekehrende müßten heute davon überzeugt sein, was für ein beinahe rigoroser Ethiker dieser so viel «Schönes» schaffende Dichter war.

Der eine Weg führt über die Aussagen Hofmannsthals zum Thema «Oscar Wilde». Es umschließt Hofmannsthals Beschäftigung mit den Präraphaeliten, denen er im Formalen außerordentlich viel verdankt. Der Einfluß dieser Denk- und Kunstrichtung auf die deutsche Literatur ist bis jetzt noch nicht völlig anerkannt worden. In Wilde spitzt sich für Hofmannsthal das Problem zu, denn es handelt sich bei der Behandlung dieses Themas zugleich um eigene, ihn selbst bedrängende Dinge. Man muß sich nun einmal künstlich von den vielen anderen Äußerungen zum Thema «Ethik» in Hofmannsthals Werk abschirmen, um die Geschlossenheit der einen Aussage annähernd zu erkennen. Der Ästhetizismus Wildes wird nicht stellvertreterisch gegeißelt, sondern in seiner Verführungskunst dargestellt und von Hofmannsthal in seiner Anwendung auf den Menschen Wilde untersucht. Das Problem der Verwandlung, des Zwischenzustandes spielt mit hinein. Unschwer läßt sich anhand des bedeutenden Essays *Sebastian Melmoth* aus dem Jahre 1907 die Parallele ziehen: Oscar Wilde als Ästhet, als Vertreter einer gewissermaßen systematisierten, kategorisierten Präexistenz, C 33 (Wildes Kenn-Nummer im Zuchthaus zu Reading) als Mensch des «Zwischenzustandes» und Sebastian Melmoth als Mensch der Existenz. So bestechend das ist und so wahr es in einer Weise auch ist, so wenig trifft es das Eigentliche dieses Essays. Vielmehr ist auch hier das Ungenaue das Eigentliche.

Die Präexistenz bei Hofmannsthal ist nämlich nicht das, dem man frönen kann, wie Wilde dem Ästhetizismus frönte, und die Existenz ist nicht die Lebensform eines völlig gebrochenen Menschen. Auch hier spielt das Verhältnis zu Stefan George mit hinein. Noch die Absage, noch das trauervolle Abschiednehmen von dem Sprachrausch und vor allem dem Erkenntnisrausch der jungen Jahre, nämlich den Chandos-Brief, nannte George «ein Gedenken, das mich erhebt»⁹! Das Problem Wilde ist überhaupt als solches nicht zu lösen, denn die Existenz ist für Hofmannsthal ohne die Präexistenz und den beide gefährdenden Zwischenzustand gar nicht denkbar. Die Entwürfe und Konzepte zu *Sebastian Melmoth* deuten an, wie sehr ihm an diesem Thema gelegen war. Erst in der zusammenfassenden Metapher vom Reigen erledigt sich ihm das Problem. Es erledigt sich und wächst doch sofort wieder nach, denn auch das ist Hofmannsthal eigen, daß der erfahrene Erkenntnisrausch, die Erkenntnis (das Wieder-Erkennen) niemals anhielt, sondern neu erworben und unter wechselnden biographischen Umständen neu vollzogen werden mußte.

Sieht man im *Sebastian Melmoth* — und ich habe nur das Nötigste andeuten können — eine scheinbar endgültige Lösung, so eröffnet ein Prosastück aus

dem Jahre 1893 den Blick auf umliegende Werke und variiert ein Thema, das man gerade in jenen frühen Jahren kaum oder wenigstens nicht in solcher Intensität erwartet. Es handelt sich um das kurze Prosastück *Gerechtigkeit*. Die treffendste kurze Charakterisierung dieses kleinen Werkes verdanken wir Marie Herzfeld. Ihre kurze Umschreibung ist meisterlich. Für sie ist es ein Prosagedicht, «das wie eine große Glocke an das eingeschlummerte Gewissen eines gedankenlos glücklichen Menschen schlägt — dieses herrliche Stück mit dem Engel, der aussieht wie aus einem Bild des Quattrocento herausgestiegen und der, nach Wiener Art, mit dem Wiener Gärtnerkind in wienischen Wendungen spricht: ein echt Hofmannsthalscher Zug¹⁰». Auch hier kann ich nur andeutend verfahren. Gegen Ende des Chandos-Briefes heißt es, die eigene Sprache versage, eine künftige sei ihm aber noch nicht gegeben, eine Sprache, «von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist ... in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde» (P II, 20). Dieses Sich-verantworten-Müssen ist ein Thema für den jungen Hofmannsthal, sobald er überhaupt zur Feder greift; desgleichen das In-einer-Sprache-Sprechen, die man nicht kennt. Dies alles erhält seine eigene biographische Bedeutung für Hofmannsthal dadurch, daß der Abgrund zwischen Erschautem, Erkanntem und dem Erlebten, Zu-Verantwortenden in den Momenten des präexistenten Zustandes so ungeheuerlich ist.

Auch die Szenerie der kleinen Prosa *Gerechtigkeit* ist jene der Präexistenz: ein Garten, den Bienen durchsummen (man denke an das *Lebenslied* und an *Das kleine Welttheater*). Ein junger Mensch ist da, der viel geschaut und erfahren zu haben meint. Der Engel tritt auf, bewaffnet, ein Gerechter, das Sittliche in die Schönheitsseligkeit fordernd hineintragend. Während der Jüngling noch bei dem Gefühl ist, er könne manchmal *alles* begreifen, sendet ihm der Engel einen verächtlichen Blick. Der Blick sagt: Was für ein hohler Schwätzer! Der Engel aber sagt das gar nicht. Der Jüngling, vor Scham errötend, empfindet es nur. Der Zustand der Präexistenz, den der Jüngling zu beschreiben nach Worten sucht, ist dem Engel eigen und daher unaussprechlich. Solchen Ansprüchen, die über diesen Zustand hinausgehen, ist der junge Mensch nicht gewachsen. Denn nun geht es ja um mehr als Schauen und Erkennen, jetzt geht es um Gerechtigkeit, eine der Ästhetik scheinbar so ferne Tugend, eine dem «Leben» scheinbar ferne Tugend und doch die ihm eigentümlichste. In der zauberhaften Gartenatmosphäre darf höchstens ein Kind naiv mit dem Engel sprechen. Aber vor dem Jüngling, man darf wohl sagen: dem Dichter, ist der Engel streng. Er sagt vor allem, man dürfe nicht so tun, als habe man gelebt, nur weil einem das Dasein als ein einziger Rausch vorgekommen sei. Im *Weißen Fächer* sagt die Großmutter: «Du hast sehr wenig erlebt, Fortunio» (GLD, 229). Man denke hierbei ruhig an Lord Chandos. Dem «ich» wird es hier ebenso ängstlich und unzulänglich zumute, wie Philip Chandos vor Bacon.

Auch er ist ja nicht mehr fähig, «den lebendigen Sinn des Wortes zu erfassen», vor seinem Auge steht eine leere Wand — alles Chandos-Formulierungen. Unter dem verächtlichen Blick des Engels *stockt* der Jüngling. Wir erinnern uns, daß das Stockende für Hofmannsthal besonders im Begleitschreiben zum Chandos-Brief an George das absolute Gegenteil des Fließenden, für ihn Leben-Gebenden war. Er sagt dem Engel, es gebe so viele hübsche Dinge. Wir wissen es: er hat sie ja selbst geschaffen und Loris schreibt so viel von hübschen Dingen. Alles das genügt nicht. Der Engel handelt plötzlich wie Psyche aus dem gleichnamigen Gedicht der gleichen Monate: «Da sah mich Psyche, meine Seele, an / Mit bösem Blick und hartem Mund und sprach: / ‹Dann muß ich sterben, wenn du so nichts weißt / Von allen Dingen, die das Leben will›» (GLD, 71).

Weitere Parallelen zum *Tor und Tod* (aus dem gleichen Jahr) sind zu auffällig, um übersehen werden zu können. Dem Tod versichert der junge Tor: «Ich werde Menschen auf dem Wege finden, / Nicht länger stumm im Nehmen und im Geben, / Gebunden werden — ja! und kräftig binden.» Bis hierhin wird diese Stelle oft zitiert; es folgt aber eine in unserem Zusammenhang höchst wichtige Bühnenanweisung: «Da er die ungerührte Miene des Todes wahrnimmt», fährt er «mit steigender Angst» fort. Auf diese Reden sagt der Tod nur: «Du Tor, du schlimmer Tor ...» (GLD, 211/212) und führt ihm dann die Gestalten seines verfehlten Lebens herauf. In dem Prosafragment *Der Goldene Apfel* (1897) heißt es von der Mutter des Kindes: «Ihre ganze innere Welt war ihr verstört; sie konnte nicht fassen, worauf sich das Wort Gerechtigkeit bezog» (E, 43). Auch kritisch bedient sich Hofmannsthal dieser Anschauungen, die ihm gleichsam aus dem Munde und dem Blick des Engels gekommen waren. Das deutlichste Beispiel ist die Kritik über den *Neuen Roman von d'Annunzio* (1896), wo er den Zustand im Garten noch einmal in die Worte summiert: «es kann einer hier sein und doch nicht im Leben sein: völlig ein Mysterium ist es, was ihn auf einmal umwirft und zu einem solchen macht, der nun erst schuldig und unschuldig werden kann ...» (P I, 273).

Was also dem jungen Mystiker in dem Engel des Prosastückes *Gerechtigkeit* ein für alle mal und aus sich selbst begegnet, ist die Wahrheit und das Gericht, vor dem die Allseligkeit des Jünglings hinfällig wird, wenn sie nichts ist als lyrische Magie. In dieser Skizze zerbricht ein sehr junger Prospero seinen Zauberstab.

Verlassen wir auf nur einen Augenblick das Jugendwerk. Der Leser wird sich sicher der eigentümlichen, kafkhaft anmutenden Traum-Szene im *Andreas* entsinnen, wo der junge Herr von Ferschengelder sich im Hause seiner Eltern durch die abgetragenen Kleider im Schrank winden muß. Es ist auch hier die Angst vor der Stimme, die Gerechtigkeit heischend nach ihm ruft: «Ihm war, als habe er etwas Schweres begangen und nun komme alles ans Licht» (E, 141). Kurz davor stehen nämlich die Sätze: «Beim Nachtmahl war's

Andreas wie nie im Leben, alles wie zerstückt: das Dunkel, und das Licht, die Gesichter und die Hände. Der Bauer griff gegen ihn nach dem Mostkrügel, Andreas erschrak ins Innerste, *als suche eine richtende Hand die Ader seines Herzens* (m. H. E, 141). Hier ist doch neben anderen modernen Bewußtseinskrisen hauptsächlich von der *ethischen* die Rede. Die Sprache, auf die Andreas hört und in der er sein Gericht erwartet, ist die gleiche, die Sigismund im *Turm I* (1925) mit seinem Vater, dem König Basilius, spricht. Dieser läßt sich versichern, der eingekerkerte Jüngling bediene sich der «ehrerbietigsten» Sprache. Wie wenig sie aber höfisch und gewohnt ist, betont Julian, wenn er sagt: «Wie vielleicht die Engel sprechen. Seine Sprache ist Zutagetreten des inwärts Quellenden — wie beim angehauenen Baum, der durch eben seine Wunde einen balsamischen Saft entläßt» (D IV, 105).

Hier wollen wir vorerst den Kreis sich schließen lassen. Es ist dies nur *ein* Beispiel von der «formidablen Einheit» des Werkes, die nicht weniger formidabel wird, wenn wir lernen, zwischen den einzelnen Kristallisationsformen der Hauptgedanken genau zu unterscheiden.

Zur Komposition

Man wird wohl nie ganz auf die Diskussion über die «Originalität» Hofmannsthals verzichten wollen, obwohl sie nahezu völlig unfruchtbar ist. In seiner Fortführung der Tradition der deutschen Klassik und in seinem Glauben an die Unzerstörbarkeit ihrer Gewinne, wovon besonders das *Buch der Freunde* und ähnliche tagebuchartige Aufzeichnungen zeugen, war Hofmannsthal zu einem gewissen Grade selbst ein Mensch des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Es kam ihm darauf an, den Gehalt der Klassik in seinen Worten, in seiner Zeit, erneut auszusagen und ihn somit den Menschen seiner Zeit schmackhaft und im geistigen Sinne zuträglich zu machen. Schließlich dienten ihm auch die Umwege durch Raum und Zeit, in immer anderer Gestalt zu sich selbst zu kommen. So erübrigt sich eigentlich die Frage, welche spezifische Idee nun die seine ist und welche er lediglich übernommen hat. Das Suchen nach Einfluß und Beeinflussung, das Aufspüren von verarbeiteten Lesefrüchten ist bei Hofmannsthal im Sinne des Angedeuteten zwar nicht uninteressant, aber anachronistisch und recht eigentlich taktlos, da es die Grundlage seiner geistigen Existenz und der ihr möglichen Wirkung ignoriert. Ein Dichter, dem es darauf ankam, auch das Entlegenste im Sinne der Kontinuität und höheren geistigen Ordnung zu *verknüpfen*, wird im inneren Bereich seines Schaffens gekränkt, wenn man seine vollendeten Werke auf ihre Bestandteile zu reduzieren versucht. Den «Dichter» wird man Hofmannsthal nicht abstreiten können, ebensowenig wie man bestreiten kann, er habe so gut wie nichts absolut Neues als Thema erfunden. Sich dabei aufzuhalten, ist jedoch falsche Wissenschaftlichkeit.

Hofmannsthal hatte ungewöhnliche Freude am «Combinieren». Schon als Siebzehnjähriger schreibt er an Schnitzler, es freue ihn, wie schön sich seine eigenen Gedanken in der «hellen Luft der Cordilleren» seiner Nietzsches-Lektüre *kristallisierten*: «Ich genieße in zahllosen Plänen das beste von künftigen Arbeiten: das Grauen vor der tragischen Situation und die Freude am Combinieren¹¹.» Für Hofmannsthal mußte das Kombinieren der entscheidende Moment des künstlerischen Schaffens werden, genau so wie die Kombination menschlicher Identitäten, also ihre «Konfiguration», der entscheidende Moment der dramatischen Konzeption — und im Biographischen das Entscheidende menschlichen Zusammenlebens. Das Kombinieren war für ihn auch ein Festlegen, ein Vermessen, ein Verankern, wie kurz dieser Zustand auch gewesen sein mag. Wenige Tage nach der obigen Äußerung an Schnitzler heißt es bereits: «um mich und in mir waren neue Dinge, Gleiten, Plätschern, Rieseln, Auflösung, vages Verschwimmen. Ich kann nicht arbeiten¹².»

Ein Blick auf eine Konzeptseite zu einem der späteren Essays (etwa *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*) zeigt, wie vieles zu gleicher Zeit in Hofmannsthals geistiges Blickfeld gelangte: Es wurde meistens nebeneinander notiert, die Ränder wurden mit zusätzlichen Bemerkungen angefüllt, und es ist in keiner Weise aus diesen Notizen ersichtlich, wie Hofmannsthal von diesem Stadium der Konzeption über das Kombinieren, das plötzliche Zusammenschließen und Kristallisieren des Materials, zu einer kopierbaren Version, einer Erstfassung also, gelangen konnte. Das optische Bild einer solchen Notizseite bietet zwar keine Hilfe, wenn die Urfassung rekonstruiert werden soll, es ist aber der deutlichste Beweis für die eigentümliche Konzeptionsart Hofmannsthals.

Dies mag außerordentlich theoretisch klingen. Bedenkt man aber, welche besondere kompositorische Problematik sich angesichts der Prosaschriften Hofmannsthals eröffnet, so wird man auch auf das Theoretischste nicht verzichten wollen. Es handelt sich darum, daß, neben der Novelle, der Erzählung, dem Märchen und dem Roman, Hofmannsthal eine große Reihe von Werken verfaßt hat, die der Herausgeber der Gesamtausgabe in vier Prosabänden sammelte. Darunter befinden sich nun alle möglichen Spielarten des Essays. Unter den neueren Dissertationen über Hofmannsthal ist es besonders die von Arno Scholl, die sich mit den formalen Aspekten der Frage beschäftigt¹³. Hofmannsthal nannte diese Stücke Feuilleton, kleine Prosa, erdachtes Gespräch, etc., nur nicht «Essay». In seinen Notizen zur Begründung einer Monatsschrift, der *Neuen Deutschen Beiträge*, heißt es: «Das zu Gebende alles in den *Formen*: Drama, Gedicht, Novelle, Brief, Lebensdarstellung, Rede, Aphorisma. Die alles verschlingende Unform: das Essay — bleibt ausgeschlossen» (A, 368). Hier muß es der Forscher besser wissen als der Dichter, der seinerseits ja die ihm unsympathische Essayistik des Jungen Deutschland, besonders Börne und Heine und ihre modernen Nachahmer im Sinn hat. Es

wäre reine Torheit, in einer Geschichte des deutschen Essays Hofmannsthal nicht eine hervorragende Stellung zugestehen zu wollen, schon deshalb, weil auch Hofmannsthals engste Freunde sich nicht scheuten, von Essays zu sprechen, wenn sie seine Schriften meinten. Ungefähr drei Jahre nach der obigen Bemerkung zu den «Beiträgen» schrieb Schnitzler an Hofmannsthal, der Schiller-Aufsatz sei ganz «außerordentlich». «Ich glaube nicht, daß es heute in Deutschland neben Ihnen einen Schriftsteller gibt, der im ‹Essayistischen› (im höchsten Sinn) an dieses Niveau heranreicht¹⁴.»

Trotz allem ist die Frage zu lösen, ob Hofmannsthal wirklich *essayistisch* schreibt. Seine Abneigung gegen das Wort «Essay» mag nicht nur literar-historisch erklärbar sein. Es könnte sich um eine tiefergehende konstitutionelle und sich daher im Stilistischen zeigende Antipathie handeln. Es fällt auf, daß nach 1907 keine Erdachten Gespräche mehr geschrieben werden, was sowohl bedeutet, daß dramatisch vollwertige Personen (wie etwa im *Schwierigen*) im Leben, in der Existenz stehen — nach dem Opfer, der Ehe, dem Kind. Daher gilt später bei Hofmannsthal nur noch das eigentliche Drama, das er als Ausdruck dieses Lebens sah. Fehlt es vielleicht deshalb in den mittleren und späteren Jahren an der Lyrik, weil ihm die Lyrik als Ausdruck der Präexistenz erschienen war? Schließlich stehen die Figuren in den lyrischen Dramen trotz deren untergründiger, ethischer Thematik noch im Bereich der Präexistenz, also *vor* dem eigentlichen Leben, *vor* der Existenz.

Es ist also bei den Essays Hofmannsthals der Kontur zunächst lyrisch und dann dramatisch. Aber hat man hier wirklich die Berechtigung, von Essays zu sprechen? Im Tasso-Gespräch ist der Anspruch der Existenz gegen das «Leben» (Präexistenz) schon deutlich spürbar. Eine Prosa wie *Sommerreise* kann man vielleicht nur dann essayistisch nennen, wenn man den Terminus über Gebühr zu dehnen gewillt ist. Und die Prosa *Sebastian Melmoth*? Hier handelt es sich um eine Prosa, die schlüsselhaft viele Züge des Werkes zu deuten vermag. Oscar Wilde wird zunächst *vor* der Existenz gesehen; erst als C 33 steht er wirklich in der Existenz, dann aber als Ophimathes. Zudem ist diese Prosa völlig lyrisch und keine Auseinandersetzung mit Wilde. — Diese wenigen Sätze sollen auch hier die Mannigfaltigkeit des Werkes und dank ihrer schwebenden Deutungen die anscheinend unlösbare Problematik andeuten.

Tragische Deutung

Der Ausgang des *Turm II* (1927) hat mehrere Interpreten veranlaßt, den Tod Sigismunds und seine erschütternden Worte: «Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand gekannt hat» als Hofmannsthals dichterisches Testament anzusprechen und auszulegen. Es ist dann ein kleiner Schritt,

auch noch die Prosa der späten Jahre, vor allem die Münchner Rede mit einzubeziehen und zu sagen, der Dichter habe den tragischen Konflikt, der aus dem Zusammenbruch der Donaumonarchie begann und ganz Europa befiel, stark empfunden und sei durch ihn schöpferisch zu seinen späten Werken angeregt worden. Ich glaube, diese Ansicht ist unhaltbar.

Überall im Werk finden sich Beweise, daß Hofmannsthal den Zustand der Präexistenz niemals als einen gegebenen, dauernden, meßbaren empfand. Im *Märchen der 672. Nacht* und in der *Reitergeschichte* skizziert er aufs deutlichste das Gegenteil dieses Zustandes. Er sah die Präexistenz vielmehr als ein zeitlich nicht bestimmbarer Geschenk, das ihm auch *nach* der Jugend auszusagen verliehen war. Man braucht nur an gewisse Augenblicke in den späteren Werken zu denken: Der «Umschlag» des Bettlers im *Großen Welttheater* («... es ist des Geistes Antwort an die im ‹Praktischen› ohnmächtig gewordene Welt»), die Überreichung der Rose im zweiten Akt des *Rosenkavaliers*, also an *mystische* Momente, die letzten Endes nicht zu «erklären» sind und in denen jedwede Tragik aufgehoben ist und die ohnehin nicht aus der Tragik entsprungen waren, weil für Hofmannsthal, der einmal aussprach, man dürfe sich nicht zum Komplizen der dunklen Dinge machen, die Tragik eher etwas Lähmendes hatte.

Schon im frühen Werk ist des öfteren die Rede vom Mut und von der Freudigkeit, mit Hilfe deren man das Leben bewältigt. Ich denke hier besonders an Stellen im Briefwechsel mit Richard Strauss. Einmal verwirft er einen Plan zugunsten eines anderen, der «umso viel *heller* und *freudiger* ist». Als Librettist lege er es «über den Kontrasten auf die Harmonie des Ganzen an¹⁵». Vittoria hatte einst im *Abenteurer* ausgesprochen:

*Allein, muß nicht in dieser dunklen Welt
sogar das Licht gewappnet geben? Nun:
wir wollen einen Harnisch von Musik
anlegen und dann mutig alles tun,
was uns gerecht und schön erscheint. Die Macht
ist bei den Fröhlichen (D I, 217).*

Dieser Mut kehrt triumphierend wieder in jenem fünffachen, jubelnden «Jedoch» des Komponisten in der *Ariadne*.

Man könnte trotzdem sagen, dies seien Verse und Reden fiktiver Gestalten, die erfunden wurden, nicht nur Leser und Hörer, sondern sogar ihren Autor zu überzeugen. Vielleicht wäre auch das mehrmals vorkommende Doppelgängertum so zu verstehen, etwa im *Andreas* und in der *Reitergeschichte*: eine Person ist tragisch und die andere nicht. Schließlich ist die positive, untragische Aussage gegen Ende des Werkes nur noch in der Gestik und in dem Mimus völlig rein erhalten, was beweisen könnte, Hofmannsthal habe die untragische, auf das Einssein deutende Botschaft nicht mehr *sagen* können.

Diese Überlegungen wären vor allem dann entscheidend, wenn der Dichter als Person wesentlich anders gesprochen hätte als seine Gestalten. Aber dies ist nicht so. An Rudolf Borchardts zweite Frau schrieb er einmal: «... was sollen wir klagen über Epochen, Epochen waren immer fürchterlich, wir aber sind da, um das Unsere zu tun, und um es mit Entzücken zu tun¹⁶.» Die Tragik macht Hofmannsthal verstummen. Während der Arbeit am *Turm*, dem Stück, das die Forschung als Kronzeugnis einer tragischen Auffassung angeführt hat, also während er im «Dunkeln» schafft, schreibt er einmal einen wunderschönen Satz an Alma Mahler-Werfel (wahrscheinlich Juli/August 1923 vom Ramsauer Hof): «hier oder nirgends schreibe ich den fünften Act vom Turm»): «Es ist das Freudige, das immer mein eigentliches Lebenselement ist bis hinein in ein Trauerspiel, denn ein Trauerspiel ist wie ein großes Bild, die Composition davon ist freilich ernst — aber sind Farben nicht aus Glanz und Freude zusammengesetzt, ob nun eine Kreuzigung gemalt ist oder eine Danaë mit dem Goldregen¹⁷?» Es wäre wohl richtig zu sagen, daß die tragischen Konflikte der Zeit, an denen Hofmannsthal in außergewöhnlichem Maße litt, zusammen mit jenen der eigenen Existenz, die wiederum nur in jenen mystischen Momenten beigelegt schienen, in den letzten Jahren die Erlangung der mystischen Momente und des damit verbundenen prinzipiellen Erkennens seltener gemacht hatten. (Hier denke man an den von Hofmannsthal als leitmotivisch empfundenen, sein *Ad me ipsum* einleitenden Spruch des Gregor von Nyssa und damit an den durchgehenden platonischen Zug seines Werkes.) Das bedeutet aber nicht, daß Hofmannsthal sich von den tragischen Konflikten schöpferisch anregen ließ.

Und darauf kommt es an. Von Jahr zu Jahr wurden die produktiven Zeiten abhängiger von äußeren und inneren Gegebenheiten, vom Wetter, von Ort und Stunde, von einem Zusammentreffen günstiger Umstände. C. J. Burckhardt bestätigt dies mehrfach in seinen für die Erforschung von Hofmannsthals späten Jahren unschätzbaren Erinnerungen. Hofmannsthals Produktivität habe zweifellos in den mysteriösen Zeiten des «Einsseins» in einer wunderbar beglückenden Weise eingesetzt. Bei ihm sei das Erleben der «Störung» durch das Herandrängen des äußeren Lebens immer qualvoll gewesen, das Abgelenkt- und Aufgeschreckt-Werden. Der Seelenstoff war ungeschützt bei ihm, Wahrnehmung des chaotisch herandrängenden Alltäglichen versetzte ihn in qualvolle und lähmende Verwirrung: «Helfen Sie mir, lieber Herr Burckhardt ... ich bin stark und schwach, zäh und spröde zugleich, ein Sonnenstrahl kann einen andern Menschen aus mir machen, ein Strohhalm mich an der Oberfläche halten¹⁸.»

Am *Egmont* hatte er die Überwindung des Tragischen betont und gesagt: «... findet es im Menschlichen keine Lösung mehr, so liegt das Erlösende jenseits des Menschenlebens, immer im Bereich der die Welt über dem Abgrund des Nichts haltenden lebendigen Kräfte» (m. H.)¹⁹. Und so war ihm auch der

Schluß des überarbeiteten *Turm* (1927) nur eine vorläufige Lösung, welche die tragische Deutung nicht unbedingt notwendig macht. Burckhardt sagt hierzu: «Es war für seine Natur schwer, das Licht der Hoffnung, das alles Tragische adelt, zu löschen und bei einem völlig düsteren Abschluß stehen zu bleiben. Die tiefste Tragik war in ihm selbst immer nur die letzte Stufe vor dem Heraustreten in die Freiheit, ins Licht²⁰.» Diese Formulierung deutet, vielleicht unbewußt, auf den Schluß des *Egmont*.

So darf man wohl summieren, nicht ohne zu betonen, Hofmannsthals «Modernität» und die Verbindlichkeit seines Werkes und seiner Person erfahre hierdurch keinerlei Schmälerung: Der Dichter scheiterte an der Lösung des *Turms*, weil er das Harmonische und Helle hier nicht leisten konnte. Sigismunds letzte Worte sind Worte eines Verzweifelnden. Dies zugeben ist etwas ganz anderes als festzustellen, er habe aus tragischen Konflikten Anregung und Inspiration gezogen. Der Konflikt und die Tragik machten Hofmannsthal nicht schöpferisch und beredt, sie ließen ihn verstummen.

Problematik der Summierung

So sehr Hugo von Hofmannsthals Gestalt die Summierung leicht zu machen, ja zu fordern scheint, so sehr scheint sie sie zu verbieten. Denn besonders für Hofmannsthal hat Rudolf Borchardt recht, daß nach getaner Arbeit die Probleme, welche die Analyse beseitigt zu haben glaubte, schattenhaft nachgewachsen wieder auferstehen. Dies scheint beinahe ein Motto für alle Beschäftigung mit Hofmannsthal zu sein, denn bis jetzt haben Forscher und Leser die Wahl zwischen einer Summierung, die beim besten Willen nicht den ganzen Hofmannsthal einbegreift, und Versuchen, im einzelnen Werk das Ganze zu sehen und in dem Ganzen wiederum das Einzelne, dem hermeneutischen Zirkel also, der trotz einer reichen Ernte bei Hofmannsthal ebenfalls seine Grenzen hat. Vergleichsweise könnte man sagen: Hat man einmal den geistigen Kontur des Thomas Mannschen, des Rilkeschen und Georgeschen, ja selbst des Kafkaschen Werkes erkannt, entfällt er uns kaum wieder. Kaum ein Dichter aber schwindet so unter dem Zugriff wie Hofmannsthal und tritt dann plötzlich, wenn man ihn verloren zu haben glaubt, in seiner Gänze und Pracht wieder hervor. Die umrissten Problemkreise, denen sich die Forschung gegenüber sieht, wollten auch auf das Proteus-Delphinhafte dieses Werkes und seines Autors hinweisen.

Es ist sehr gut möglich, daß Hofmannsthal seinen Roman *Andreas oder die Vereinigten* niemals zu Ende geschrieben hätte, und zwar nicht nur, weil ihm Arbeit und Meditation am *Turm* den geistigen Ausblick getrübt und verdüstert hätten, sondern weil er im *Andreas* gewissen Problemen ins sprachliche

Leben hätte verhelfen müssen, vor denen er vielleicht selbst zu sehr auf der Flucht war²¹. Auf den Chandos-Brief fällt sogar von dem mehr als zehn Jahre später begonnenen *Andreas* noch deutendes Licht. Das Zusammen-Sehen war wirklich nur in der Präexistenz ein dauernder Zustand. Im *Andreas* wird das unvergeßliche Bild vom Adler gebraucht, der aus höchster Höhe alles Getrennte vereinigt sieht. So sehr lag Hofmannsthal an dieser Vereinigung, daß sie sogar im Titel des Romans angedeutet wird. Das Phänomen der Ich-Spaltung (Andreas/Sacramozo; Mariquita/Maria), das für die Konzeption des Romanes wichtig ist, war zu überwinden. Aber ist dies letzten Endes nicht eine Vision? Ist ein Ende im Roman möglich, wenn alles Getrennte nur in der Vision vereinigt ist? Bei dem ersten Besuch auf dem Finazzerhof ist Andreas noch begleitet von seinem Gehilfen, also vom Bösen, und das Böse trennt.

Hier übrigens wäre zu erwähnen, daß die Schwierigkeiten, die sich Hofmannsthal bei der Abfassung des *Andreas* entgegenstellten, und die sich bei seiner Vollendung noch vermehrt hätten, bis zu einem gewissen Grade auch die Schwierigkeiten sind, mit denen der Forscher zu rechnen hat. Man kann sie unter zwei Gesichtspunkten zusammenfassen. Zunächst sind Widersprüche und Paradoxe zu erklären, ohne sie dadurch aus der Welt zu schaffen, sie sind scheinbar aufzuheben, aber doch nur versuchsweise und müssen gewissermaßen als fester Schwebezustand während ihres Aufgehobenseins in unserer Erkenntnis weiterbestehen. Ein Beispiel: in *Der Abenteurer und die Sängerin* ist die Gestalt des Abenteurers, des Barons Weidenstamm, eine Kristallisationsform des Verschwenders. Die ihn im Werk umgebenden Gestalten: der «Erbe» des *Lebensliedes*, der «Wahnsinnige» des *Kleinen Welttheaters* und Mandryka aus der *Arabella* verleihen ihm geistigen und sprachlichen Kontur. Aber er ist nicht beim Worte zu nehmen. Das Sprechen Weidenstamms und das Schweigen eines Kari Bühl fußen auf derselben mystischen Erkenntnis, also auf der Ebene der Präexistenz. Im Sinne des Ethisch-Sozialen aber müßte es doch gerade umgekehrt sein. Im Bereiche der Existenz, im Reiche des Allomatischen, müßte Weidenstamm schweigen und Kari Bühl sprechen, letzterer trotz seines Wissens um die Konfusion, die sich mit jedem gesprochenen Wort nur vergrößert.

Eine zweite Schwierigkeit mag das Wort «Verknüpfung» andeuten. Der Aussagen zu diesem Thema scheint im Werk und in den Briefwechseln kein Ende zu sein. Der Zwanzigjährige und der Vierzigjährige sprechen hierüber stets das gleiche aus. Ist es verwunderlich, wenn auch der Forscher der Versuchung nicht widerstehen kann, alles mit allem bei Hofmannsthal in Verbindung zu bringen, zumal ihm die Texte dabei zur Hand gehen? Hierin liegen aber nicht nur die Tücken, welche allem reduzierenden Denken eignen, sondern speziell die Gefahr, daß bei solcher Behandlung Details und mit großer Sorgfalt geschaffene Abstufungen und Nuancen der Sprache ver-

schwimmen und somit unbeachtet und unausgewertet bleiben. Qualifiziert und nuanciert der Kritiker aber zu sehr, so wird sich seine Arbeit gerade des glücklichsten aller Züge des Hofmannsthalschen *Oeuvre* begeben müssen, nämlich des Zuges einer schwebenden Harmonie.

Lösbar scheint alles dies nur im Gedicht des Dichters selbst. Im Juli 1912 schrieb Hofmannsthal an Helene von Nostitz aus Bad Aussee: «... — ich lieb diese Landschaft so sehr, je älter ich werde, desto reicher wird sie mir, bin ich einmal ganz alt, so steigen mir wohl aus den Bächen, den Seen und den Wäldern die Kinderjahre wieder hervor — so schließt sich dann der Kreis. In diesem Sommer ist mir, als würde ich wieder Gedichte machen: in den letzten fünfzehn Jahren sind nur wenige entstanden²².» Wir wissen, daß er damals Gedichte im strengen Sinne nicht mehr schrieb. Zwei Jahre zuvor aber hatte er zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz ein mäßig langes Gedicht geschrieben, das ihn selbst aufs glücklichste zusammenfaßt. Dieses Gedicht ist auch im Formalen und in der im Worte spürbaren Vergeistigung des Stofflichen vollkommen und gegen sein Ende hin das, was Hofmannsthal an Rilkes *Sonetten an Orpheus* rühmte, nämlich Weisheit und rhythmisches Ornament in einem:

*Ich klage nicht um dich. Ich weiß jetzt, wer du warst,
Schauspieler ohne Maske du, Vergeistiger,
Du bist empor, und wo mein Auge dich
Nicht sieht, dort kreisest du, dem Sperber gleich,
Dem Unzerstörbaren, und hältst in Fängen
Den Spiegel, der ein weißes Licht herabwirft,
Weißer als Licht der Sterne: dieses Lichtes
Bote und Träger bist du immerdar,
Und als des Schwebend-Unzerstörbaren
Gedenken wir des Geistes, der du bist.
O Stimme! Seele! aufgeflogene! (GLD, 53)*

Hofmannsthal gab sein Bestes in der Lyrik und in der Prosa. Die sprachliche und kompositorische Höhe, auf der sich ein Werk wie *Der Schwierige* bewegt, soll hier nicht angezweifelt oder gar verringert werden. Ist es aber nicht merkwürdig, daß die mystischen Momente allein in der Lyrik und der Prosa *ausgesprochen* sind? Wo wir sie in den Dramen und Opern finden, spricht nicht die dramatische Person, sondern statt ihrer die Geste, die Gebärde, die Musik. In sie flüchtet sich das in der Lyrik und Prosa noch Sagbare²³. So wäre es für Hofmannsthal eine tragische Flucht gewesen? Die George-Schüler sprechen gerne von einem Versagen. Mir scheint hier die Gefahr einer groben Versimpelung und Verfälschung zu bestehen. Wenn es eine Apostasie war, so hat Hofmannsthal furchtbar darunter gelitten. Denn die Verstummung, von der seine späten Werke angehaucht sind, hatte auch ihn berührt, und seine

immer mehr hervortretende Liebe zu den schweigenden Künsten hat vielleicht für dieses um sich greifende Verstummen aufkommen müssen. Man darf an diese Fragen nur röhren, ohne sie feste Form gewinnen zu lassen, denn auch hier, wie überhaupt bei Hofmannsthal, ist die kategorische Aussage immer im Unrecht.

Wer eine Biographie schreibt, sagt Hofmannsthal in den *Aufzeichnungen*, erhebt sich auf das Niveau seines Gegenstandes (A, 198). Versteht man dies im weiteren, alle präsumptive Arroganz ausschaltenden Sinne, gilt es nämlich auch für den Forscher. Er darf sich von der Allseligkeit des jungen Dichters nicht täuschen lassen, muß sie aber zu spüren sich bereitmachen und hat dann auf die Gefahr hin, seine Lieblingsthesen angezweifelt zu sehen, weiterzugehen bis hart an die Verstummung und mitten in die Tragik des Scheiterns am Stoff. Er hat die Vergeblichkeit, die Hofmannsthal oft empfunden haben muß, auszukosten. In der *Frau ohne Schatten* gibt es zwei Sätze, die leitmotivisch sind für Hofmannsthal. So problematisch und letztlich furcht-erregend dem reifen Manne der schwebend unzerstörbare Zustand der Prä-existenz vorgekommen sein muß, so wenig wird er die Sehnsucht nach der ihm eigentümlichen seelischen Dehnung und Intensität jemals ganz verloren haben. «Daß ich noch einmal eine Otter wäre und ein gähfließendes Bergwasser quer durchstriche» sagt die Kaiserin. «Ungewiesen seinen Weg finden wie die Schlange an der Erde und wie der Weih in der Luft ist Seligkeit, aber Liebe ist mehr» (E, 260). Dies ist die Antwort auf ihre Sehnsucht.

*

Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß sich das geistige Klima unserer und der kommenden Jahre immer weniger als Grund und Folie für eine Gesamtsicht gerade dieses Dichters eignen wird. Wir besitzen aber schon vorzügliche Ansätze zu ihr. Ich bin nicht einmal sicher, ob man für Hofmannsthal eine «Biographie», also etwas, das sehr viel detaillierter und intimer und zugleich «sachlicher» ist als die verschiedenen vorzüglichen Aufsätze Carl Jakob Burckhardts oder die in aller Vielfalt Gemeinsames aussprechende Sammlung Helmut Fiechtners, überhaupt wünschen soll.

Wünschen aber muß man nicht nur der Forschung, sondern allen Lesern Hofmannsthals, daß sie sich die Fähigkeit bewahren, in seinen Schriften das seinen Werken eigene geistige Licht wahrzunehmen. Dieses Licht, dessen Bote und Träger der Schauspieler Josef Kainz war, ist von dieser Welt, aber nicht nur von ihr. Der Dichter hat es in Griechenland an sich erfahren und genau beschrieben: «Dieses Licht ist unsäglich scharf und unsäglich mild zugleich. Es bringt die feinste Einzelheit mit ... Deutlichkeit heran ... und es umgibt das Nächste — ich kann es nur paradox sagen — mit einer verklärenden Verschleierung. ... Dieses Licht ist die unaufhörliche Hochzeit des Geistes mit der Welt» (P IV, 153 ff.).

¹Hugo von Hofmannsthal / Arthur Schnitzler: *Briefwechsel*, Frankfurt 1964, S. 263.
²Nach Abschluß des Manuskriptes erschien Hugo von Hofmannsthal / Edgar Karg von Bebenburg: *Briefwechsel*, Frankfurt 1966. ³Hugo von Hofmannsthal / Helene von Nostitz: *Briefwechsel*, Frankfurt 1965, S. 33. ⁴Karl Wolfskehl: *Briefe und Aufsätze*, Hamburg 1966, S. 21; das Motto zu diesem Abschnitt ist dem gleichen Buch entnommen, S. 25. ⁵Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, München/Düsseldorf 1953, S. 224. ⁶Der Streit der Dichter — Gedanken zum Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, *Castrum Peregrini LX* (1963), S. 5 ff. ⁷Carl J. Burckhardt: *Erinnerungen an Hofmannsthal*, München 1964, S. 91. ⁸Ebenda, S. 10f. ⁹Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, a. a. O., S. 175. ¹⁰Helmut A. Fiechtner: *Hugo von Hofmannsthal — Der Dichter im Spiegel der Freunde*, Bern/München 1963, S. 58. ¹¹Hofmannsthal / Schnitzler: a. a. O., S. 7. ¹²Ebenda, S. 10. ¹³Hofmannsthals essayistische Prosa — Studien zur Entwicklung ihrer Form, Dissertation, Mainz 1958. ¹⁴Hofmannsthal / Schnitzler: a. a. O., S. 304. ¹⁵Hugo von Hofmannsthal / Richard Strauss: *Briefwechsel*, Zürich 1964, S. 113 und 130. Das im vorhergehenden Absatz zitierte Wort über den Bettler stammt ebenfalls aus diesem Briefwechsel, S. 482. ¹⁶Hugo von Hofmannsthal / Rudolf Borchardt: *Briefwechsel*, Frankfurt 1954, S. 174. ¹⁷Die Mitteilung dieser Briefstelle verdanke ich Herrn Dr. Rudolf Hirsch. ¹⁸Siehe hierzu C. J. Burckhardt: a. a. O., bes. S. 34ff. Außerdem stützen sich meine Formulierungen auf einen Brief Prof. Burckhardts an den Verf. (11. VI. 1965). Das Zitat steht in Hugo von Hofmannsthal / Carl J. Burckhardt: *Briefwechsel*, Frankfurt 1956, S. 21. ¹⁹C. J. Burckhardt: a. a. O., S. 42. ²⁰Ebenda, S. 37f. ²¹Hier verweise ich auf die seit Alewyns Aufsatz über «Andreas und die «wunderbare Freundin»» (1955) beste Studie zum Thema. Karl Gautschi: *Hugo von Hofmannsthals Romanfragment «Andreas»*, Zürich 1965. ²²Hofmannsthal / von Nostitz: a. a. O., S. 114. ²³Über die Lustspiele wäre gesondert zu sprechen. In ihnen schafft sich Hofmannsthal eine neue Form, in der jene mystischen Momente — im Gegensatz etwa zum «Salzburger großen Welttheater» — über das ganze Spiel ausgedehnt scheinen (in der «Cristina», im «Schwierigen», auch in der «Ariadne» und, wenngleich beschränkter, im «Rosenkavalier») und die Atmosphäre, in der die Personen sprechen und schweigen, bestimmen.