

Hofmannsthal, Hugo von

auch: Loris, Loris Melikow, Theophil Morren, eigentl.: Hofmann Edler von H., * 1. 2. 1874 Wien, † 15. 7. 1929 Rodaun bei Wien; Grabstätte: Wien, Kalksburger Friedhof. - Lyriker, Dramatiker, Erzähler, Essayist.

H. wuchs als einziges Kind einer begüterten Familie in Wien auf. Sein Vater, Jurist u. Direktor der Wiener **Central-Bodencreditanstalt**, von reicher Bildung, sicherem und weltmäßigem Urteile der zur zweiten Natur gewordenen Diskretion« (Borchardt), entstammte einer seit Jahrzehnten in Wien ansässigen Fabrikantenfamilie. Die Mutter, von nervöser u. kränkl. Veranlagung, war die Tochter eines Richters.

Noch als Schüler des Akademischen Gymnasiums veröffentlichte H. unter dem Pseud. Loris in dem Wiener Unterhaltungsblatt »**An der schönen blauen Donau**« die Sonette *Frage* u. *Was ist die Welt?* u. erhielt durch Gustav Schwarzkopf Zugang zu dem im Café Griensteidl verkehrenden Kreis der Autoren der Wiener Moderne. Dort gewann er die Freundschaft von Bahr, Beer-Hofmann, Salten, Schnitzler u. a.

H. studierte an der Wiener Universität zunächst 1892-1894 Jura bis zum ersten Staatsexamen, leistete bis 1895 ein Freiwilligenjahr beim **Dragonerregiment in Brünn u. Göding** ab u. studierte dann bis 1899 Romanistik. Er besuchte auch Kollegs von Ernst Mach, dessen Werk *Analyse der Empfindungen*, die »Philosophie des Impressionismus« (Bahr), H. **bereits 1891 gelesen** hatte. Nach dem bewunderten Erstling *Gestern* (Wien 1891. Bln. 1904) schrieb H. in den 90er Jahren die Werke, die seinen frühen Ruhm, aber auch das Klischee des lebensfernen Ästhetentums begründeten: die Gedichte *Vorfrühling* (1892), *Ballade des äußeren Lebens* (1895), *Manche freilich...* (1896), *Lebenslied* (1896), *Der Jüngling und die Spinne* (1897) u. die kleinen lyr. Dramen *Der Tod des Tizian* (1892), *Der Tor und der Tod* (1893), *Die Hochzeit der Sobeide*¹ (1897), *Der weiße Fächer* (1897) u. *Der Kaiser und die Hexe* (1897). Diese Werke erschienen zuerst in Zeitschriften, u.a. der »Wiener Allgemeinen Zeitung«, Otto Julius **Bierbaums** »*Modernem Musen-Almanach*«, der von Eberhard von Bodenhausen u. Harry Graf Kessler herausgegebenen Zeitschrift »**Pan**«, v. a. aber in Stefan Georges »*Blättern für die Kunst*«. Ihre Buchveröffentlichung folgte meist erst Jahre später (Theater in Versen. Bln. 1899. 51905. Ausgewählte Gedichte. Bln. 1903. 21904). Sie thematisieren impressionistische Lebensformen (Absolutheit des Augenblicks, Stimmungswechsel) u. stellen diese zgl. sittlich in Frage (Treue/Untreue). **Ihre formale Antithetik entspricht dem frz. »proverbe dramatique«.**

Die Bekanntschaft mit George begann 1891 mit dessen drängendem Werben um H. u. führte über wiederholte qualvolle Zerwürfnisse 1906 zum Bruch. George sah H.s Zusammenarbeit mit naturalistisch orientierten Theaterleuten in schärfstem Gegensatz zu seinen eigenen Vorstellungen einer Erneuerung der Bühne ohne Konzessionen an die Theaterpraxis. H. hatte sich inzwischen an der Schauspielkunst der **Eleonora Duse** begeistert u. wollte seine kleinen Dramen aufgeführt sehen. **Otto Brahm brachte 1898 u. 1899 an der »Freien Bühne« in Berlin *Die Frau im Fenster, Der Abenteurer und die Sängerin* u. *Die Hochzeit der Sobeide* heraus.**

1896 u. 1898 nahm H. an Übungen in Ostgalizien teil. Reflexe »der Konfrontation des Dichters mit der Armut und der Häßlichkeit, der öde und dem Schmutz galizischer Garnisonsstädte« (Rasch) finden sich allenthalben in H.s Werk,

¹ Viersilbig - ei

Ausgewirkt hat sich diese Konfrontation bes. auf H.s Auffassung von Leben u. Dichtung, die sich aus impressionistischem Ästhetentum auf das »Soziale« hin weitert, wie dies etwa die Rede **Der Dichter und diese Zeit** (1906. Neue Rundschau, 1907) formuliert. Das »Soziale« ist bei H. freilich gerade nicht eine Chiffre für forcierte Elendsschilderung im Sinne des Naturalismus, sondern meint den Einschluß aller Facetten des Lebens in die Dichtung.

1898 wurde H. mit einer Arbeit zum **Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade** in Wien zum Dr. phil. promoviert. Die Absicht, sich mit der Studie über die Entwicklung des Dichters **Victor Hugo** für Romanistik zu habilitieren, gab H. 1901 auf. Im selben Jahr heiratete er **die Bankierstochter Gertrud (Gerty) Schlesinger** u. bezog in Rodaun bei Wien ein barockes Haus, in dem er bis zu seinem Tod als freier Schriftsteller lebte.

Neben Lyrik u. lyr. Dramatik entstanden bis zur Jahrhundertwende zahlreiche, meist **erst aus dem Nachlaß bekannt gemachte Erzählungen**, aber auch von H. selbst in Druck gegebene, wie etwa **Das Märchen der 672. Nacht** (1895. In: Die Zeit, 1895), **Reitergeschichte** (1898. In: Neue Freie Presse, 1899) u. **Erlebnis des Marschalls von Bassompierre** (1900. In: Die Zeit, 1900), ferner ein ausgedehntes krit., feuilletonistisches u. essayistisches Œuvre. Die frühen krit. u. feuilletonistischen Arbeiten lassen schon H.s ausgreifende Aneignung kultureller Überlieferung erkennen. Der rezeptiven Aneignung verband sich die produktive in formaler u. themat. Hinsicht: Schon die frühen Werke amalgamieren Techniken, Inhalte u. Elemente sprachl. Tradition einer Vielzahl literar. Vorbilder (Lenz, Heine, Nietzsche, Ibsen, Bourget, Bahr u.a.).

Ein Brief (1902. In: Der Tag, 1902) ist keine Zäsur in der Geschichte des H.schen Schaffens. Der »Brief des Lord Chandos« ist bald biographisch als Existenzkrise H.s oder auch als Dokument des Selbstzweifels des Dichters am eigenen künstlerischen Vermögen, bald als Wendepunkt von Sprachmagie zu einem Verständnis von Dichtung als einem sozialen Amt, bald gar als eine Art Geburtsurkunde der modernen Literatur gedeutet worden, die eine Skepsis gegenüber der Sprache vorwegnehme, die später die Expressionisten zur Zerschlagung u. völligen Umgestaltung der poetischen Sprache veranlaßt habe. Deutungen des Briefes als des autobiograph. Dokuments einer Krise stoßen jedoch an die paradoxe Grenze, nicht erklären zu können, warum ein Dichter, der vorgab, alles gesagt zu haben u. zu verstummen versprach, während er das Versprechen niederschrieb, es schon vergessen hatte u. weiterdichtete. Der Brief entstand vielmehr in einer Phase reicher Produktivität H.s. In ihm handelte der Dichter im Medium der Sprache von der Sprache - ein Thema, das sein ganzes Werk durchzieht. Später, im **Schwierigen**, ließ er das Thema Sprache ganz in der Gestaltung aufgehen, das er im Brief noch in einer Weise erörtert hatte, die seine erfundenen Gespräche u. Briefe um die Jahrhundertwende kennzeichnet: nämlich in einer Prosa, die Essayistisches in die Form der Fiktion transponiert. Ähnlich verfuhr H. auch im **Brief des letzten Contarin** u. in dem **Gespräch zwischen Balzac u. Hammer-Purgstall Über Charaktere im Roman und im Drama**, das fiktiv auf 1842 datiert ist.

Das 1893 geschriebene »Trauerspiel nach Euripides« Alkestis (Lpz. 1911) präludiert den späteren Griechendramen Elektra (Bln. 1904), Ödipus und die Sphinx (Bln. 1906) u. König Ödipus (Bln. 1911), in die H. zum Teil auch vorhandene philolog. Übersetzungen übernommen hat. **Inhaltlich spiegeln die Griechendramen auch H.s Beschäftigung mit der Freudschen Psychoanalyse.**

Das Bergwerk zu Falun von 1899 (vollst. zuerst Wien 1933) markiert den Übergang von der lyr. Dramatik des Frühwerks zur großen Dramenform in fünf Akten. Der erste Akt wurde überlang, die Gesamtkonzeption mißriet. Ebenso war die

Otway-Bearbeitung² *Das gerettete Venedig* (Bln. 1904) nicht mehr als ein Versuch, sich die dramat. Technik der Shakespeare- Zeit anzueignen. Auch die ersten Komödienversuche - zwischen 1907 u. 1909 konzipierte H. Silvia im ›Stern‹, Florindo/*Cristinas Heimreise*, Der Schwierige, Der Rosenkavalier u. Lucidor - zeigen die Schwierigkeit, überkommene Formen, etwa der ital. commedia dell'arte, zgl. zu erfüllen u. für die Aufnahme neuer Gehalte zu erweitern. Von wachsender Bedeutung für H.s eigenes Komödienschaffen wurde die Beschäftigung mit Molière.

Viele Pläne bedurften mehrfach erneuter Ansätze u. langer Reifung: So wuchs die 1901 begonnene freie Calderón-Bearbeitung *Das Leben ein Traum* über fast drei Jahrzehnte zum Trauerspiel *Der Turm*, das H. 1925 u. 1927 in abweichenden Fassungen ausarbeitete.

Fast gleichzeitig mit dem endgültigen Bruch zwischen H. u. George begann H.s Zusammenarbeit mit Richard Strauss u. Max Reinhardt, aus der die Werke hervorgingen, die als feste Bestandteile der Theaterspielpläne H.s Namen im Bewußtsein eines breiteren Publikums erhalten haben: *Der Rosenkavalier*, an dessen ersten Skizzen auch Harry Graf Kessler in Gesprächen mitwirkte, *Ariadne auf Naxos*, *Jedermann*, *Die Frau ohne Schatten*, *Der Schwierige* u. *Arabella*. Die Libretti unter diesen Werken verstand H. nicht als Nebenarbeiten: »Text und Musik wirklich wie Hand und Handschuh« (an Strauss am 13. 8. 1928) - so beschrieb er seine Vorstellung vom idealen Verhältnis von Libretto u. Musik, u. so dachte auch Strauss, wie seine intensiven Briefeörterungen textl. Details belegen. Der Briefwechsel ist keine Ästhetik oder Dramaturgie der Oper, sondern ein reiner »Werkstattbericht« (Volke), der aber beider Vorstellung vom Theater als festlicher Anstalt spiegelt.

Zu Beginn des Weltkriegs wurde H. vom Kriegsministerium mit kulturpolit. Aufgaben im **Kriegsfürsorgeamt** betraut. Aus dieser Tätigkeit erwuchsen editorische u. publizistische Projekte, deren Programm bereits ein 1914 gehaltener Vortrag *Die Bejahung Österreichs als des Erbes des Heiligen Römischen Reichs* enthielt. So plante er u.a. ein »auch für breite Kreise leicht erschwingliches patriotisches Bilderbuch« (Stern) mit dem Titel Ehrenstätten Österreichs u. gab eine Österreichische Bibliothek heraus, an der Freunde wie die Dichter von Andrian, Felix Braun, Max Mell u. Robert Michel sowie der Staatsmann Josef Redlich mitarbeiteten. 1917 hielt H. in Bern einen Vortrag über *Die Idee Europa*, in den er auch Gedanken Borchardts aufnahm.

Die Gesellschaft in Geschichte u. Gegenwart Österreichs erregte H.s Anteilnahme um so mehr, als die Habsburger-Monarchie als Realität zerfiel. Der Rosenkavalier, Der Schwierige u. Arabella belegen die für H.s Gesellschaftskomödien charakterist. Technik, histor. Fakten in »eine Sphäre nicht der Un-, wohl aber der Halbwirklichkeit« zu transponieren u. als eine Spielart seiner **Komödientechnik des »verbergenden Enthüllens«** (Stern) eine vordergründig anachronistisch erscheinende Verschränkung von Epochen zu nutzen, um Themen der Gegenwart statt in plane Widerspiegelung der Wirklichkeit in mythisierende Symbolik umzusetzen. 1917 kehrte H. mit der Ausarbeitung des Schwierigen aus

² (b. March 3, 1652, Trotton, near Midhurst, Sussex, Eng.--d. April 14, 1685, London), English dramatist and poet, one of the forerunners of sentimental drama through his convincing presentation of human emotions in an age of heroic but artificial tragedies. His masterpiece, Venice Preserved, was one of the greatest theatrical successes of his period. Otway's tragedies, particularly Venice Preserved, are notable for their psychological credibility and their clear and powerful presentation of human passions.

wirkungsloser u. endlich als solcher begriffenen Publizistik wieder zur poetischen Darstellung zurück. Der Abschluß der Komposition der *Frau ohne Schatten* durch Strauss 1917 - der Kriegseinsatz H.s hatte den Abschluß des 1911 begonnenen Librettos verzögert - bestimmte H., sich auch wieder intensiv der Prosafassung zuzuwenden, die er als die gemäßigere für den symbolträchtigen Märchenstoff schon lange vor Augen hatte. **Die Erzählung** erschien 1919 (Bln.) im Druck, im Jahr der Erstaufführung der Oper. In der Erzählung hat H. »das zur Form der Oper gehörende Springende, Bequeme, Oberflächliche ganz ausgeschaltet, an seine Stelle geschlossene Bilder und Horizonte gesetzt [...]. Sie ist, obwohl fortlaufend und hinreißend, so doch in einer Weise gebaut, daß man an jeder Stelle wie in der Mitte ist und eine Runde um sich ausgegossen hat, [...] wie die Architektur Maréesscher Gemälde« (Rudolf Pannwitz). Auch dem Plan eines österr. Bildungsromans *Andreas oder die Vereinigten*, zu dem erste Notizen bis 1907 zurückreichen u. der in den Kriegsjahren liegengeblieben war, wandte sich H. erneut zu. Der erst postum (Bln. 1930) veröffentlichte Roman, der die Thematik individueller Persönlichkeitsspaltung mit der übergreifenden von Individuation u. sozialer Verknüpfung verbinden sollte, blieb Fragment.

Neben der Arbeit an den Dichtungen verfaßte H. jedoch auch in den 20er Jahren noch wiederholt kulturpolit. Aufsätze u. Reden. Sie spiegeln das Dilemma, daß er zwar auf breite Wirkung bedacht, aber nicht bereit war, sich den neuen wirkungsvollen publizistischen Medien auszuliefern. Zu den späten kulturpolit. Äußerungen zählen etwa die Aufsätze zur Konzeption der Salzburger Festspiele, v. a. aber die auf Einladung des Rektors der Münchener Universität Karl Vossler 1927 gehaltene Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (Mchn. 1927). Die Rede stellte ein Idealbild frz. Geistigkeit der »deutschen Zerfahrenheit« gegenüber. H. benutzte in der Rede auch den seinerzeit noch nicht - wie etwa bei Arthur Moeller van den Bruck oder Karl Anton Rohan auf einen vordergründigen Traditionalismus - verkürzten Begriff der »**konservativen Revolution**«, um seine Ideen einer Integration überkommener Werte in eine neu zu schaffende Ordnung der Gegenwart darzustellen - Ideen, die über weite Strecken durch die **Kulturphilosophie von Pannwitz** bestimmt waren, aber auch durch Josef Nadlers problemat. kulturräuml. Literaturinterpretation aus stammesgeschichtl. Ansatz.

Die von H. zusammen mit Reinhardt u. Strauss begründeten Salzburger Festspiele, in deren Programm *Jedermann* (Bln. 1911) u. die Calderón-Erneuerung *Das Salzburger große Welttheater* (Lpz. 1922) einen festen Platz hatten, waren ebenso kulturpolit. u. kulturpädagog. Wirkungswillen verpflichtet wie die Herausgebertätigkeit, die H. für den bibliophilen Verlag der **Bremer Presse** unternahm: *Deutsches Lesebuch* (2 Bde., Mchn. 1922/23), Deutsche Epigramme (Mchn. 1923), Schillers Selbstcharakteristik (Mchn. 1926), Wert und Ehre deutscher Sprache (Mchn. 1927). Dort erschien auch die Freundesgabe *Eranos* von 1924, zu der u.a. Borchardt, Walther Brecht, Konrad Burdach, Rudolf Kassner, Max Liebermann, Kurt Riezler u. Jakob Wassermann beitrugen. In den »Neuen deutschen Beiträgen« (1922-1927) veröffentlichte H. unter anderem **Walter Benjamins Wahlverwandtschaften-Aufsatz** sowie Teile aus dem **Ursprung des deutschen Trauerspiels**.

Benjamins theoretisch-histor. Analyse des Trauerspiels beeinflusste H.s späte Arbeit am Turm (Bln. 1927) in der Form nachhaltig, während H. für die Thematik wesentl. Anregungen aus dem ständigen Briefgespräch mit Carl J. Burckhardt empfing. Von tiefem Pessimismus über die Zukunft zeugt die Fassung von 1927, etwa durch die **Verwandlung des öffentl. Todes Sigismunds mit eth. u. polit. Sinn in den einsamen Tod, der jedes Sinns beraubt ist**, »der nicht in einem einsamen,

keine Gemeinschaft mehr erreichenden Ethos der Selbstbewahrung liegt« (Altenhofer). Man kann den Turm als eine Vorahnung heraufziehender politischer Verhängnisse lesen.

Der Resignation dieser deprimierten Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Macht folgte in der 1927 begonnenen *Arabella* noch einmal die Behandlung der neuen Situation Österreichs im Lustspiel. Ein begeistertes Telegramm von Strauss zum *Arabella*-Libretto traf am 15. 7. 1929 in Rodaun ein. H. hat es nicht mehr geöffnet. An diesem Tag erlitt er beim Aufbruch zum Begräbnis seines älteren Sohns Franz, der sich zwei Tage zuvor das Leben genommen hatte, den tödl. Schlaganfall.

Trotz zahlreicher Studien ist bis heute weder die Stellung H.s in zeit- u. kulturgeschichtl. Zusammenhang noch die Geschichte der Wirkung seines Werks abgeschlossen. Zahlreiche erst jüngst zugängl. Quellen, etwa neu edierte Briefwechsel, zeigen, daß H. an den Auseinandersetzungen der streitenden geistigen Strömungen seiner Zeit noch intensiver Anteil nahm, als man bisher schon wußte. So hatten z.B. auch die Ideen von Gustav Landauer, Max Scheler, Georg Simmel, Paul Tillich u.a. im geistigen Kräftefeld des Dichters wechselnde Positionen der Anziehung u. Abstoßung inne. Die Literaturgeschichte war lange Zeit von der Annahme einer »Wandlung« (Alewyn) von einem dem Ästhetismus huldigenden Frühwerk zu einem das »Soziale« (H. in *Ad me ipsum*) spiegelnden Werk der Reife bestimmt. Man hat durch die Anwendung von Kategorien der späten Selbstreflexion H.s in *Ad me ipsum* auf die Werke (Prae-existenz/ambivalenter Zustand/Existenz; Antinomien wie Dauer/Vergehen, Treue/Untreue, »**Allomatik**« als Inbegriff individueller Wandlung) dem Œuvre H.s bald neue Einsichten abgewonnen, aber auch Wege zu einer noch zu leistenden historisch-krit. Analyse verstellt, die v. a. H.s poetischer Technik zu gelten hätte, Probleme seiner Gegenwart im Gewande historischer Stoffe zu behandeln.

& AUSGABEN: Werke: Ges. Werke in Einzelausg.n. Hg. Herbert Steiner. Bde. 1-15, Stockholm (später: Ffm.) 1945 ff. - Buch der Freunde. Hg. Ernst Zinn. Ffm. 1965. - Sämtl. Werke. Krit. Ausg. Hg. Rudolf Hirsch. Bde. 1-38, Ffm. 1975 ff. (bisher 14. Bde. ersch.). - Ges. Werke in 10 Einzelbdn. Hg. Bernd Schoeller. Ffm. 1979/80. - Briefwechsel: u.a. mit Leopold v. Andrian, Raoul Auernheimer, Beer-Hofmann, Dora v. Bodenhausen, Borchardt, Carl J. Burckhardt, Ottonie Gräfin Degenfeld, Dehmel, Ganghofer, George, Marie Herzfeld, Kessler, Landauer, Fritz Mauthner, Max Mell, Nadler, Helene v. Nostitz, Rilke, Ria Schmuylow-Claassen, Schnitzler, Strauss, Wildgans, Paul Zifferer, Stefan Zweig. Bibliogr. nachgewiesen bei Hans-Albrecht Koch: H. v. H. Darmst. 1989, S. 17-20.

& LITERATUR: Bibliographien: Horst Weber: H. v. H. Bibliogr. des Schrifttums 1892-1963. Bln. 1966. - Ders.: H. v. H. Bibliogr. Bln./New York 1972. - **Hans-Albrecht Koch/Uta Koch: H. v. H. Bibliogr. 1964-76. Freib. i. Br. 1976.** - Zeitschriften: H.-Bl. Heidelb. 1968 ff. (7 ff. Ffm.). - Index: Richard Exner: Index Nominum zu H. v. H.s Ges. Werken. Heidelb. 1976. - Gesamtdarstellungen: Karl J. Naef: H. v. H.s Wesen u. Werk. Zürich/Lpz. 1938. - Günther Erken: H.-Chronik. In: LitJb 3 (1962). - Werner Volke: H. v. H. in Selbstzeugnissen u. Bilddokumenten. Reinb. 1967. - Richard Alewyn: Über H. v. H. Gött. ⁴1967. - Rolf Tarot: H. v. H. Tüb. 1970. - Erwin Kobel: H. v. H. Bln. 1970. - **Hermann Broch: H. u. seine Zeit. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): Broch: Schr.en zur Lit. Bd. 1: Kritik. Ffm. 1975.** - Wolfram Mauser: H. v. H. Mchn. 1977. - H.-A. Koch: H. v. H. Darmst. 1989. - Frühwerk/Lyrik und lyrische Dramen: Paul Requadt: Die Bildersprache der dt. Italiendichtung v. Goethe bis Benn. Bern/Mchn. 1962. - Richard Exner: H. v. H.s ›Lebenslied‹. Heidelb. 1964. - **Gotthart Wunberg: Der frühe H. Stgt. 1965.** - Manfred Hoppe: Literatentum, Magieu. Mystik im Frühwerk H. v. H.s. Bln. 1968. - **Peter Szondi: Das lyr. Drama des Fin de siècle. Ffm. 1975.** - Steven P. Sondrup: H. and the French Symbolist tradition. Bern 1976. - Bernhard Böschenstein: Leuchttürme. Ffm. 1977. - Manfred Diersch: Empiriekritizismus u. Impressionismus. Bln./DDR 1977. - **Wolfdietrich Rasch: Die literar. Decadence um 1900. Mchn. 1986.** - Ingrid Strohschneider-Kohrs: Gesten der Selbsterfahrung in H.s ›Der weiße Fächer‹. In: Ulrich Fülleborn (Hg.); Das neuzeitl. Ich in der Lit. des 18. u. 20. Jh. Mchn 1987. - Dramen: Günther Erken: H.s dram. Stil. Tüb. 1967. - Gerhardt Pickerodt: H.s Dramen. Stgt. 1968. - Leonhard M. Fiedler: H. v. H.s Molière-Bearbeitungen. Darmst. 1974. - Norbert Altenhofer: ›Wenn die Zeit wird erwecken...‹. H.s ›Turm‹ als polit. Trauerspiel. In: H.-Forsch.en 7 (1983), S. 1-17. - Charles A. Weeks: H., Pannwitz u. ›Der Turm‹. In: JbFDH (1987), S. 336-359. - Komödien: **Martin Stern: H.s verbergendes Enthüllen. Seine Schaffensweise in den vier Fassungen der Florindo/Cristina-Komödie.** In: DVjs 30 (1959). S. 38-62. - Martin Stern: Wann entstand u. spielt ›Der Schwierige‹? In: JbDSG 23 (1979), S. 350-365. - Frederick A. Lubich: H. v. H.s ›Der Schwierige‹. In: Monatsh.e 77 (1985), S. 47-59. - Operndichtungen/Musik: Willi Schuh: H. v. H. u. Richard Strauss. Mchn. 1964. - Martin Erich Schmid: Symbol u. Funktion der Musik im Werk H. v. H.s. Heidelb. 1968. - Jakob Knaus: H.s Weg zur Oper ›Die Frau ohne Schatten‹. Bln./New York 1971. - Donald D. Daviau u. George J. Buelow: The ›Ariadne auf Naxos‹ of H. v. H. and Richard Strauss. Chapel Hill 1975. - Volker Klotz: Soziale Komik bei H./Strauss. Zum ›Rosenkavalier‹ mit Stichworten zur ›Ariadne‹. In: H.-Forsch.en 6 (1981), S. 65-79. - Erzählungen/Erfundene Gespräche und Briefe: H. Stefan Schultz: H. and Bacon. The sources of the Chandos letter. In:

Comparative Literature 13 (1961), S. 1-15. - David H. Miles: H.'s novel ›Andreas‹. Princeton 1972. - **R. Exner: Erinnerung - welch ein merkwürdiges Wort: Gedanken zur autobiogr. Prosadichtung H. v. H.s** In: Modern Austrian Literature 7 (1974), S. 152-171. - Benjamin Bennett: Chandos and his neighbours. In: DVjs 49 (1975), S. 315-331. - Thomas Kovach: ›Die Frau ohne Schatten‹. In: GQ 57 (1984), S. 377-391. - Swantje Ehlers: **Hermetismus als Kunstverfahren. Formalästhetische Untersuchung zu H. v. H.s »Märchen der 672. Nacht«**. In: Sprachkunst 15 (1984), S. 24-30. - Michael Morton: Chandos and his plans. In: DVjs 62 (1988), S. 514-539. - Aufsätze/Reden: Ernst-Otto Gerke: Der Essay als Kunstform bei H. v. H. Lübeck 1970. - Einzelfragen: Michael Hamburger: H.s Bibl. In: Euph. 55 (1961), S. 15-76. - **Bernd Urban: H., Freud u. die Psychoanalyse**. Bern/Ffm. 1978. - Politik: Hermann Rudolph: Kulturkritik u. konservative Revolution. Tüb. 1971. - Heinz Lunzer: H.s polit. Tätigkeit in den Jahren 1914-17. Ffm./Bern 1981. - Claudio Magris: Der habsburgische Mythos in der österr. Lit. Salzb. 21988. - Wirkung: Gotthart Wunberg (Hg.): H. im Urteil seiner Kritiker. Ffm. 1972. - **Nachlaß: DLA, FDH, Houghton Library (Harvard University)**.
Hans-Albrecht Koch

Lyrische Dramen

Ingo Leiß und Hermann Stadler, 220 – 225
Mathias Mayer: Lyrische Dramen der 1890er Jahre

Die Frühphase seines Bühnenschaffens (1891-1898) wird bestimmt vom Stil des sogenannten lyrischen Dramas. Der junge Hofmannsthal orientiert sich an den Einaktern von Alfred de Musset³ und der Anlage des „proverbe“. Das Thema geht allerdings auf Selbsterfahrung (Tagebuch, 17. 7. 1891) zurück, ist nicht nur literarisch angeregt.

Wir haben kein Bewusstsein über den Augenblick hinaus, weil jede unsrer Seelen nur einne Augenblick lebt. Das Gedächtnis gehört nur dem Körper: er reproduziert scheinbar das Vergangene, d. h. er erzeugt ein ähnliches Neues in der Stimmung. Mein Ich von gestern geht mich so wenig an wie das Ich NAPOLEONS oder GOETHEs (III 309)

Gestern

Die Endzeit der Renaissance bildet den Hintergrund von **Gestern** (1891, *Moderne Rundschau*). Andrea ist ein hemmungslos seinen Empfindungen und Launen hingeebener Genussmensch, der sich jeder Verpflichtung oder Bindung enthoben sieht. Seine Auffassung des Glücks ähnelt der aus Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen*:

*„Wenn ein Glück, wenn ein Haschen nach neuem Glück in irgend einem Sinne das ist, was den Lebenden im Leben festhält und zum Leben fortdrängt, so hat vielleicht kein Philosoph mehr Recht als der Zyniker: denn das **Glück des Tieres, als des vollendeten Zynikers, ist der lebendige Beweis für das Recht des Zynismus**. Das kleinste Glück, wenn es nur ununterbrochen da ist und glücklich macht, ist ohne Vergleich mehr Glück als das größte, das nur als Episode, gleichsam als Laune, als toller*

³ (b. 1810, Paris – d., 1857, Paris), distinguished French Romantic poet and playwright. After 1830 he became a dandy, one of the elegant Parisian imitators of "Beau" Brummell, and embarked on a life of hectic sexual and alcoholic dissipation (rozptálení, flámování). A love affair with the novelist George Sand that went on intermittently from 1833 to 1839 inspired some of his finest lyrics, as recounted in his *La Confession d'un enfant du siècle*.

*Einfall, zwischen lauter Unlust, Begierde und Entbehrung kommt. Bei dem kleinsten aber und bei dem größten Glücke ist es immer eins, **wodurch Glück zum Glücke wird: das Vergessen - können oder, gelehrter ausgedrückt, das Vermögen, während seiner Dauer unhistorisch zu empfinden. Wer sich nicht auf der Schwelle des Augenblicks, alle Vergangenheit vergessend, niederlassen kann, wer nicht auf einem Punkte wie eine Siegesgöttin ohne Schwindel und Furcht zu stehen vermag, der wird nie wissen, was Glück ist, und noch schlimmer: er wird nie etwas tun, was andere glücklich macht.** Denkt euch das äußerste Beispiel eines Menschen, der die Kraft zu vergessen gar nicht besäße, der verurteilt wäre, überall ein Werden zu sehen: ein solcher glaubt nicht mehr an sein eigenes Sein, glaubt nicht mehr an sich, sieht alles in bewegte Punkte auseinander fließen und verliert sich in diesem Strome des Werdens: er wird wie der rechte Schüler Heraklits zuletzt kaum mehr wagen, den Finger zu heben. Zu allem Handeln gehört Vergessen: wie zum Leben alles Organischen nicht nur Licht, sondern auch Dunkel gehört. **Ein Mensch, der durch und durch nur historisch empfinden wollte, wäre dem ähnlich, der sich des Schlafens zu enthalten gezwungen würde, oder dem Tiere, das nur vom Wiederkäuen und immer wiederholten Wiederkäuen fortleben sollte.** Also: es ist möglich, fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklich zu leben, wie das Tier zeigt; es ist aber ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben. Oder, um mich noch einfacher über mein Thema zu erklären: es gibt einen Grad von Schlaflosigkeit, von Wiederkäuen, von historischem Sinne, bei dem das Lebendige zu Schaden kommt und zuletzt zugrunde geht, sei es nun ein Mensch oder ein Volk oder eine Kultur." (Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. In: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke in 12 Bänden. Band II*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1964. S. 102-104)*

Bei dem frühen Hofmannsthal formuliert Andrea seinen Hedonismus folgendermaßen:

*Das Roß das Geigenspiel, die Degenklinge,
Lebendig nur durch unsrer Laune Leben,
Des Lebens wert, solange sie uns es geben,
Sie sind im Grunde tote leere Dinge!
Die Freunde so, ihr Leben ist ein Schein,
Ich lebe, der sie brauche, ich allein!
In jedem schläft ein Funken, der mir frommt,
Der früher, später doch zu Tage kommt:
Vielleicht ein Scherz, der meine Laune streichelt,
Ein Wort vielleicht, das mir im Träume schmeichelt
Ein neuer Rausch vielleicht, ein neu Genießen,
Vielleicht auch Qualen, die mir viel erschließen,
Vielleicht... was weiß ich noch.. ich kann sie brauchen,
Weil sie für mich nach tausend Perlen tauchen,
Weil eine Angst nur ist in meiner Seele:
Daß ich das Höchste, Tiefste doch verfehle!*
(Reclam HvH LyrDr, 14)

Andrea wird von seinem eigenen Wahn eingeholt. Wie z. B. Schnitzlers Alter ego, Schriftsteller Fedor in dem Stück *Märchen* (1894). Auch Fedor Denner erklärt, das Märchen von der Gefallenem dürfe heute keine Rolle mehr spielen⁴, überzeugt sich aber später, dass er selbst allerdings nicht imstande ist, sich über dieses Vorurteil hinwegzusetzen und sich zu seiner Geliebten, der jungen Schauspielerin Fanny Theren öffentlich zu bekennen, wenn sie schon vor ihm einen Geliebten hatte. Ähnlich und unähnlich zugleich ist die Konstellation bei Hofmannsthal - 1891. Die Geschichte von Andrea ist zwar der Gegenwart und dem Wiener Milieu entrückt, aber sonst im Hinblick auf den Gegensatz zwischen einem Lippenbekenntnis zu einer Anschauung und der Unfähigkeit, dieser Anschauung im realen Leben treu zu bleiben, behandeln beide Stücke ein ähnliches Thema. Auch Andrea behauptet in seinem Größenwahn etwas, was der Prüfung durch Realität nicht standhält. Früher hat er selber (vierte Szene, S. 22) den Verrat noch blasphemisch gepriesen:

⁴ "Es ist Zeit, daß wir dieses Märchen von den Gefallenen aus der Welt schaffen."

*So gern mein Aug den wilden Panther späht,
Weil niemals sich der nächste Sprung verrät,
So haß ich die, die ihre Triebe zähmen
Und sich gemeiner Ehrlichkeit bequemen.
Es ist manchmal so gut, Verrat zu üben!
So reizend, grundlos, sinnlos zu betrüben!*

...

*Wie süß, die Lüge wissend zu genießen,
Bis Lüg und Wahrheit sanft zusammenfließen,
Und dann zu wissen, wie uns jeder Zug
Im Wirbel näher treibt dem Selbstbetrug!*

...

*Eintönig ist das Gute, schal und bleich,
Allein die Sünde ist unendlich reich!
Und es ist nichts verächtlicher auf Erden,
Als dumm betrügen, dumm betrogen zu werden!*

Treue sich selber oder andern gegenüber erscheint ihm als unnatürliche Fiktion, und der Jugendfreund Massilio, der die gemeinsame Begeisterung für die Askese Savonarolas in Erinnerung ruft, erweist sich als unliebsamer Gast einer lebendigen Vergangenheit. Indessen wird Andrea im Verlauf der Szenene die schmerzliche Einsicht zuteil, dass *wir sehend doch nicht sehen, was wir sind*, denn seine Geliebte hat ihn gestern mit seinem besten Freund betrogen. Andreas anfängliche Behauptung *Für immer ist das Gestern hingeschwunden!* – findet am Ende ihre Umkehrung: Das *Gestern ist*, so lang wir wissen, *daß es war*. Das bloße Genießen und sich treiben lassen scheitert damit am Bewusstsein. Er nimmt den Betrug vorläufig noch nicht persönlich, sondern wundert sich nur darüber, wie schmerzlich diese Ernüchterung von seinem egoistischen, unbarmherzigen Rausch war:

*Doch eines werd ich niemals dir verzeihn:
Daß du zerstört den warmen, lichten Schein,
Der für mich lag auf der entschwundenen Zeit.
Und das du die dem Ekel hast geweiht!
(Nachdem Arlette schon weggegangen ist)
Ich kann so gut verstehen die ungetreuen Frauen ...
So gut, mir ist, als könnt' ich in ihre Seelen schauen.
Ich seh in ihren Augen die Lust, sich aufzugeben ..
Die Lust am Spiel, die Lust sich selber einzusetzen,
Die Lust am Sieg und Rausch, am Trügen und Verletzten ..*

...

*Wie sie ein jedes Gestern für jedes Heut begraben,
Und wie sie nicht verstehen, wenn sie getötet haben.
(Tränen ersticken seine Stimme, Der Vorhanf fällt)*

Am Verhältnis zur Zeitlichkeit und ihrer Konsequenz, dem Tod, entscheidet sich das Schicksal der Hofmannsthalschen Figuren.

Der Tod des Tizian, 1892

im ersten Band von Georges *Blätter für die Kunst*. Im Prolog Zitate aus der Begegnung mit George aufgegriffen. Der Prolog dann für die Totenfeier neu geschrieben.

Die Szene *im Jahre 1576, da Tizian 99jährig starb* hat nichts Historisierendes, indem sie Tizian selbst mit der bildewelt Arnold Böcklins vermengt (Aufgeführt als Totenfeier für Arnold **Böcklin**⁵ erst 1901 in München). Die ganze Handlung spielt im Park des großen italienischen

⁵ Der Einakter „Idylle“, eine antikisierende Szene „im Böcklinschen Stil“. Ein Schmied, der den Speer des Zentauren feilen soll, seine Frau, die mit dem Zentauren dann flieht und von ihrem Mann mit diesem Speer getötet wird. Das Verlangen nach dem Verbotenen, wo Scham und Treue nicht gelten.

Malers, der völlig abgeschottet ist gegen die raue Wirklichkeit, die Gemeinheit und Hässlichkeiten der Großstadt mitsamt all den "Wesen, die die Schönheit nicht erkennen". (Desiderio, einer der dilletierenden Verehrern des sterbenden Meisters). Tizian bedurfte nicht der selbstherrlichen Überhebung, wie sie Desiderio propagiert. Für Tizian wird noch der todesmoment zur höchsten Lebensintensität, wenn er zuletzt den großen Pan hochleben lässt. Er weiß das Leben in die Kunst zu formen, ohne dass Leben selbst schmähen zu müssen.

Der Tor und der Tod, 1893

die Matte / horská louka

s Unbehagen - stísňenost, nechut'

Entstanden im Frühjahr 1893, in Bierbaums Modernem Musen-Almanach auf das Jahr 1894 publiziert, noch unter dem Pseudonym Loris. im November 1898 in München uraufgeführt – unter der Leitung von Ludwig Ganghofer. Buchausgabe in der Insel-Bibliothek 1900 (bis 1828 140.000 Exemplare)

Ein Schlüsselwerk Hofmannsthals, das durch seine Claudio abverlangte Rechtfertigung des Lebens in einer Reihe steht mit *Kaiser und Hexe*, dem *Bergwerk*, dem *Jedermann* und dem *Großen Welttheater*.

Claudio ist es in seinem kurzen Leben ohne äußere Verpflichtungen nicht gelungen, *die Treue [zu] lernen, die der Halt / von allem Leben ist*.

Die Wirkung beruhte wohl darauf, das HvH dem Unbehagen einer gebildeten Leserschicht Ausdruck verlieh, die sich selbst in ihrem nur nachempfindenden Historismus als epigonal erlebte und glaubte, kein eigenes Leben vorweisen zu können. In dem ursprünglichen Monolog, der erst postum veröffentlicht wurde, kann man die Freunde leicht als Beer-Hofmann, Salten und Schnitzler identifizieren.

Leise las Andrea ihnen

Ene seltsame gereimte

Kleine Todtentanzkomödie.

Die Regieanweisung am Anfang beschränkt sich auf das Ambiente⁶. Ort und erste Worte, elbst die *gotische Truhe* erinnern an Faust in seinem Studierzimmer.

In die lyrischen Monologe werden unterschiedliche Quellen integriert / Zitate von der Bibel über Shakespeare bis zu Goethe. Alfred Kerr sprach von Goethe-Nähe, fast parodistisch. Der Vers ist ähnlich (gereimt, schwankt von 4 bis 6 Takten, meistens jambisch mit Abweichungen – zwei Senkungen), aber vor allem die Atmosphäre des Studierzimmers, einer *Rumpelkammer voller totem Tand*, und der Wunsch davon zu fliehen und das Lebens auszukosten:

Goethe:

*Beschränkt von diesem **Bücherhauf**,*

Den Würme nagen, Staub bedeckt,

Den, bis ans hohe Gewölb' hinauf,

Ein angeraucht Papier umsteckt;

Mit Gläsern, Büchsen rings umstellt,

Mit Instrumenten vollgepfropft,

Urväter-Hausrat drein gestopft -

Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!

Und fragst du noch, warum dein Herz

Sich bang in deinem Busen klemmt?

Warum ein unerklärter Schmerz

⁶ Milieu, das eine Persönlichkeit, einen Raum od. ein Kunstwerk umgibt, ihm eigen ist.

*Dir alle Lebensregung hemmt?
Statt der lebendigen Natur,
Da Gott die Menschen schuf hinein,
Umgibt in Rauch und Moder nur
Dich Tiergeripp' und Totenbein.
Flieh! auf! hinaus ins weite Land!*

[Goethe: *Faust. Eine Tragödie*, S. 21. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 22623 (vgl. Goethe-HA Bd. 3, S. 21)]

*Dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot!
Auf, bade, Schüler, unverdrossen
Die ird'sche Brust im Morgenrot!<*

...

*Wie alles sich zum Ganzen **webt**,
Eins in dem andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!*

[Goethe: *Faust. Eine Tragödie*, S. 23. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 22625 (vgl. Goethe-HA Bd. 3, S. 22)]

Auch die Erscheinung des Todes bei HvH und des Geistes bei Goethe weist Gemeinsamkeiten auf: die Angst davor bei dem, der Leben gesucht hat:

FAUST. Weh! ich ertrag' dich nicht!

...

*GEIST. Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir! (Verschwindet.)*

[Goethe: *Faust. Eine Tragödie*, S. 25. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 22627 (vgl. Goethe-HA Bd. 3, S. 24)]

Studierzimmer II (Wagner weg):

*Hier soll ich finden, was mir fehlt?
Soll ich vielleicht **in tausend Büchern** lesen,
Daß überall die Menschen sich gequält,
Daß hie und da ein Glücklicher gewesen? -*

[Goethe: *Faust. Eine Tragödie*, S. 31. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 22633 (vgl. Goethe-HA Bd. 3, S. 28)]

Mir fehlt Unmittelbarkeit im Erleben, notiert sich HvH ins Tagebuch. Dieser Satz könnte als Motto das Stück einleiten.

Er nimmt die Natur als ein Kunstwerk wahr:

*Es schwebt ein Alabasterwolkenkranz
Zuhöchst, mit grauen Schatten, goldumrandet:
So malen Meister von den frühen Tagen
Die Wolken, welche die Madonna tragen.
S. 59*

Er weiß sich schon von jenem Fluch getroffen, sein **Leben zu erleben wie ein Buch**.

*Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,
Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt,
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch,
Das man zur Hälfte noch nicht und halb nicht mehr begreift
Und hinter dem der Sinn erst nach Lebendgem schweift-
S. 63*

Andreas Thomasberger hat nachgewiesen, dass HvH die eben zitierten Verse aus einem Brief einer Jugendfreundin Marie von Gomperz⁷ gewonnen hat. Die Symbolbedeutung der Tageszeiten wird dadurch eutlich, dass aus dem im Brief beschriebenen Vormittag im Stück einabend wird.

Die Spaltung des erlebenden und registrierenden Ich, wie sie so einprägsam Thomas Mann in Tonio Kröger beschreibt, lautet in Claudios Monologfolgendermaßen:

*Ich hab von allen lieben Lippen
Den wahren Trank des Lebens nie gesogen,
Bin nie von wahren Schmerz durchschüttert,
Die Straße einsam, schluchzend, nie! gezogen.
Wenn ich von guten Gaben der Natur
Je eine Regung, einen Hauch erfuhr,
**So nannte ihn mein überwacher Sinn
Unfähig des Vergessens, grell beim Namen**
Und wie dann tausende Vergleiche kamen,
War das Vertrauen, war das Glück dahin.
**Und auch das Leid! zerfasert und zerfressen
Vom Denken, abgeblaßt und ausgelaugt!**
Wie wollte ich an meine Brust es pressen,
Wie hätt ich Wonne aus dem Schmerz gesaugt:
Sein Flügel streifte mich, ich wurde matt,
Und **Unbehagen kam an Schmerzes Statt** . . .*

Claudio geht jede künstlerische Produktivität ab, er ist nur eine kunstrezipierende Gestalt. Vertreter der Kunst in diesem *neuen Todtentanz* ist vielmehr der Tod, der mit seinen Tönen zur Seele zu reden vermag⁸, aus der Sippe des Dionysos stammt und als Regisseur den Reigen der

⁷ Briefwechsel zwischen dem jungen Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) und Marie von Gomperz (1870-1940), Tochter aus jüdischem, großbürgerlichem Hause. Die intensive Zeit des Briefwechsels ist für den Zeitraum 1892/93 anzusetzen. Die bislang großteils unpublizierten Briefe liegen im Hofmannsthal-Archiv des Freien Deutschen Hochstiftes in Frankfurt/M. und in der Wiener Stadt- und Landesbibliothek Vgl. Ulrike Tanzer im Jahrbuch der Universität Salzburg 1995-1997, S. 205-219.

⁸ Mich dünkt, als hätt ich solche Töne
Von Menschengenien nie gehört . . .

...

Wie der Geliebten, wie der Mutter Kommen,
Wie jedes Langverlorenen Wiederkehr,
Regt es Gedanken auf, die warmen, frommen,
Und wirft mich in ein jugendliches Meer:

Leicht wahn ich dann mein Leben warm und froh,
Rückleidend so verzaubert seinen Lauf:
Denn alle süßen Flammen, Loh an Loh
Das Starre schmelzend, schlagen jetzt herauf!
Des allzu alten, allzu wirren Wissens
Auf diesen Nacken vielgehäuften Last
Vergeht, von diesem Laut des Urgewissens,
Den kindisch-tiefen Tönen angefaßt.

drei Toten als Spiel im Spiel veranstaltet. Dionysos war ein Gott, der selbst gestorben und wieder erstanden war. Er kann daher seine Anhänger ohne Schrecken durch die Mysterien von Tod und Wiedergeburt leiten. Venus als Frühlingsgöttin, also ein Symbol des neuen Lebens. Eine ähnliche Gestalt des Todes findet man auch in Hofmannsthals Gedicht *Erlebnis* (1892).

*Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,
Gewaltig sehrend, süß und dunkelglühend,
Verwandt der tiefsten Schwermut*

Claudio beschreibt die Musik als auflösend:

*Denn alle süßen Flammen, Loh an Loh
Das Starre schmelzend, schlagen jetzt herauf!
Des allzu alten, allzu wirren Wissens
Auf diesen Nacken vielgehäufte Last
Vergeht, von diesem Laut des Urgewissens,
Den kindisch-tiefen Tönen angefaßt.*

Die Musikeinlage von Bernhard Stavenhagen für Geige und Harfe schien Hofmannsthal 1894 die Aufmerksamkeit von dem Wesentlichen abzulenken (*zuviel Musik*). Begeistert war er erst 1908 von Eugen d'Alberts Musik für die Aufführung von Reinhardt 1908 in Berlin. Der Glanz, der vom Tod auf das Leben fällt, kommt für den Toren zu spät.

die apollinische Existenz – der dionysische Tod

DIENER

*Jetzt sitzen sie im Garten. Auf der Bank,
Wo der sandsteinerne **Apollo** steht,
Ein paar im Schatten dort am Brunnenrand
Und einer hat sich auf die Sphinx gesetzt*

Der Tod stellt sich vor:

DER TOD

*Steh auf! Wirf dies ererbte Graun von dir
Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe!
**Aus des Dionysos, der Venus Sippe,
Ein großer Gott der Seele steht vor dir.**
Wenn in der lauen Sommerabendfeier
Durch goldne Luft ein Blatt herabgeschwebt,
Hat dich mein Wehen angeschauert,
Das traumhaft um die reifen Dinge webt;*

Worin sieht Claudio seine Schuld und worin verspricht er eine Besserung, wenn ihn der Tod nur nicht gleicht mitnähme?

*O, du sollst sehn, **nicht mehr wie stumme Tiere,
Nicht Puppen werden mir die andern sein!**
Zum Herzen reden soll mir all das Ihre,
Ich dränge mich in jede Lust und Pein.
Ich will die Treue lernen, die der Halt
Von allem Leben ist . . . Ich füg mich so,
**Daß Gut und Böse über mich Gewalt
Soll haben und mich machen wild und froh.***

ein lauer Mensch zu sein:

*Wie ich der Stimmung Auf- und Niederbeben
Mitbebend, jeden heiligen Halt verhöhnzte!*

*Da! da! und alles andre ist wie das:
Ohn Sinn, ohn Glück, ohn Schmerz, ohn Lieb, ohn Haß!*

ohne Liebe war er, wirft ihm der Tod vor:

*Und lern, daß alle andern diesen Schollen
Mit lieberfülltem Erdensinn entquollen
Und nur du selber schellenlaut und leer.
S. 69*

schellenlaut und leer

Ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei. Korinther I, 13, 1

Wenn ich mit Menschen- und Engelszungen redete und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönend Erz oder eine klingende **Schelle**.

Ökumenisch:

Wenn ich die Sprachen aller Menschen spräche und sogar die Sprache der Engel kennte, aber ich hätte keine Liebe -, dann wäre ich doch nur ein dröhnender Gong, nicht mehr als eine lärmende Pauke.

69/70

Die Mutter beklagt ihre Einsamkeit, die der Lohn für ihre Schmerzen, Plage und Sorge war.

Der Tod weigert sich, sie zurückzurufen:

*Lass mir, was mein. Dein **war** es.*

72

Die Geliebte:

*Allein es war so schön, und du bist schuld,
Daß es so schön war. Und daß du mich dann
Fortwarfst, achtlos grausam, wie ein Kind,
Des Spielens müd, die Blumen fallen läßt . . .
Mein Gott, ich hatte nichts, dich festzubinden.*

Dem Freund stahl er seine Geliebte:

*... Es reizte dich!
Mir war es mehr als dieses Blut und Hirn!
Und sattgespielt warfst du die Puppe mir,
Mir zu, ihr ganzes Bild vom Überdruß
In dir entstellt, so fürchterlich verzerrt,*

Und obwohl er aus politischen Gründen ermordet wurde, findet er sein Leben echter und besser als die laue, gleichgültige Existenz von Claudio:

*Ja, für ein Hohes trieb mich mein Geschick
In dieser Mörderklinge herben Tod,
Der mich in einen Straßengraben warf,
Darin ich liegend langsam moderte
Um Dinge, die du nicht begreifen kannst,
Und dreimal selig dennoch gegen dich,
Der keinem etwas war und keiner ihm.
S. 75*

Wie drückt er seine Selbstkritik aus? In welchem Bild faßt er seine spielerische Einstellung zum Lebenszusammen?

*Wie auf der Bühne ein schlechter Komödiant --
Aufs Stichwort kommt er, redt sein Teil und geht*

*Gleichgültig gegen alles andre, stumpf,
Vom Klang der eignen Stimme ungerührt
Und hohlen Tones andre rührend nicht:
So über diese Lebensbühne hin
Bin ich gegangen ohne Kraft und Wert.*

Die toten Gestalten der Mutter, der verlassenen Geliebten und des verratenen, politisch aktiven Freundes zeigen ihm, dass im Schmerz das Leben erst greifbar wird.

Den Tod als das eigentliche Leben erfahrend, lernt Claudio auch den Tod als Lehrer des Lebens, des *liebeerfüllten Erdensinnes* kennen.

*Ich kanns! Gewähre, was du mir gedroht:
Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!
Was zwingt mich, der ich beides nicht erkenne,
Daß ich dich Tod und jenes Leben nenne?
**In eine Stunde kannst du Leben pressen,
Mehr als das ganze Leben konnte halten,**
Das Schattenhafte will ich ganz vergessen
Und weih mich deinen Wundern und Gewalten.*

...

*Wenn ich jetzt ausgelöscht hinsterben soll,
Mein Hirn von dieser Stunde also voll,
Dann schwinde alles blasse Leben hin:
Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin.*

Ganz *familienblattmäßig* fand Hofmannsthal schon 1897 das *tragedie –proverbe* und es störte ihn der *Mangel an Proportion zwischen den einzelnen Teilen*. 1913 gegenüber Borchardt: es sehe diese Gedicht *sehr ungern auf der Bühne*, weil er dort *nur verlieren, nie gewinnen könne*. Noch 1928 glaubt er voll Stolz, darin *nicht Weniges vom heutigen Weltzustand antizipiert* zu haben.

Wunberg

Die Definition eines zeitgenössischen Philosophen und Psychologen mag am besten sagen, was mit Depersonalisation gemeint ist. Nach GERARD HEYMANS ist darunter

"ein momentan sich einstellender, meistens auch schnell vorübergehender Zustand zu verstehen, während dessen alles, was wir wahrnehmen, uns fremd, neu, eher Traum als Wirklichkeit zu sein scheint; die Menschen, mit welchen wir uns unterhalten, auf uns den Eindruck machen, bloße Maschinen zu sein; auch die eigene Stimme uns fremd, wie diejenige eines anderen, in den Ohren klingt; und wir im allgemeinen das Gefühl haben, nicht selbst zu handeln und zu reden, sondern nur als müßige Zuschauer unser Handeln und Reden beobachten".

HOFMANNSTHAL veröffentlichte und unterdrückte Arbeiten tragen von Anfang an Züge, die diese Symptome eindeutig erkennen lassen.

HERMANN BAHR berichtet in seinem "Dialog vom Tragischen" unter der Überschrift "Das unrettbare Ich" von einem Erlebnis, das er als Kind hatte. Er habe seinen Vater gefragt: "Wo kommt die Sonne eigentlich hin, wenn sie untergeht? Wo

ist sie denn in der Nacht?", worauf der Vater ihm erklärt habe, daß es eine Täuschung sei; daß die Sonne nicht untergehe, sondern daß vielmehr die Erde sich drehe. Der Knabe kann nicht glauben, daß es so ist, wie der Vater sagt; denn er sieht doch, daß die Sonne untergeht, kann aber nicht sehen, daß die Erde sich dreht.

Dieses Erlebnis führt schließlich zu der Feststellung, daß der Vater die Unwahrheit gesagt hat. Endlich gelangt BÄHR in seinem Bericht nach manchen Umschweifen zu seiner Beschäftigung mit dem Philosophen ERNST MACH. Dessen Gedanken vom "unrettbaren Ich" werden von BÄHR jetzt, als er erwachsen ist, in dieselbe Erlebnispartie wie der Sonnenuntergang und die Erklärung des Vaters rubriziert: "Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist nur ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen". Das Ich wie der Sonnenuntergang sind Behelfe, nur Namen für eine Sache, die sich in Wirklichkeit ganz anders verhält.

Für HOFMANNSTHAL speziell läßt sich manche auffallende Parallelen zu MACH zeigen. MACH war der Überzeugung, daß das Ich analog zum Körper lediglich eine "ideelle denkökonomische, keine reelle Einheit" darstelle. Mit anderen Worten: es ist praktischer, das Ich als Einheit anzunehmen, als es bleiben zu lassen; Realität kommt ihm deshalb aber noch nicht zu. Es setzt sich aus "Elementen", wie er die Empfindungen nannte, zusammen; es handelt sich also nur um "vermeintliche Einheiten", um "Notbehelfe". Die Körper erzeugen nicht "Empfindungen, sondern Empfindungskomplexe (Elementarkomplexe) bilden die Körper". Entscheidend ist für MACH allein die "Kontinuität", die "langsame Änderung" des Ich; nur auf ihr beruht seine "scheinbare Beständigkeit". Was er in diesem Zusammenhang ausführt, zeigt entschiedene Affinitäten zu dem, was HOFMANNSTHAL in seinen Tagebüchern schreibt:

"Die vielen Gedanken und Pläne von gestern, welche heute fortgesetzt werden, an welche die Umgebung im Wachen fortwährend erinnert (daher das Ich im Traume sehr verschwommen, verdoppelt sein, oder ganz fehlen kann), die kleinen Gewohnheiten, die sich unbewußt und unwillkürlich längere Zeit erhalten, machen den Grundstock des Ich aus. Größere Verschiedenheiten im Ich verschiedener Menschen, als im Laufe der Jahre in *einem* Menschen eintreten, kann es kaum geben."

Tagebucheintragung vom 5. Mai 1891:

"Wir erscheinen uns selbst als strahlenbrechende Prismen, den andern als Sammellinsen (unser Selbst ist für uns Medium, durch welches wir die Farbe der Dinge zu erkennen glauben, für die anderen etwas Einförmiges, Selbstfärbiges: Individualität; wir schließen aus dem Eindruck auf die Außenwelt, die andern aus dem Eindruck, den wir empfangen, auf unsere aufnehmende Substanz)

MACH leugnet entschieden die Annahme eines "Ding an sich". Er spricht von dem "ungeheuerlichen Gedanken eines (von seiner *Erscheinung* verschiedenen, unerkennbaren) Dinges an sich". Es gibt keine Gradunterschiede, nach denen sich die einzelnen Dinge voneinander oder gar von einem "Ding an sich" unterscheiden:

"Das Ding, der Körper, die Materie ist nichts außer dem Komplex der Erfahrung, Töne usw., außer den sogenannten Merkmalen".

Gerade diese Unfähigkeit, sich festzulegen, ist aber entscheidend für Chandos.

Chandos enthält sich jeder Wertung. Er beobachtet die Vorgänge, denen er unterliegt, mit einer merkwürdigen Gelassenheit, oder, um ein Wort HOFMANNSTHALs zu gebrauchen: mit *Resignation*.
(Wunberg, <http://www.mauthner-gesellschaft.de/mauthner/hist/hofm2.html>)

In 1890 Hearn traveled to Japan for Harper's. He soon broke with the magazine and worked as a schoolteacher in Izumo in northern Japan. There he met **Setsuko Koizumi, a Japanese lady of high Samurai rank, whom he married in 1891**. Hearn's articles on Japan soon began appearing in *The Atlantic Monthly* and were syndicated in several newspapers in the United States. These essays and others, reflecting Hearn's initial captivation with the Japanese, were subsequently collected and published in two volumes as *Glimpses of Unfamiliar Japan* (1894).

In 1891 Hearn transferred to the Government College at Kumamoto, where he remained for three years. In 1895 he became a Japanese subject, taking the name **Koizumi Yakumo**, Koizumi being his wife's family name.

Hearn's most brilliant and prolific period was from 1896 to 1903, as professor of English literature at the Imperial University of Tokyo. In four books written during this time--*Exotics and Retrospective* (1898), *In Ghostly Japan* (1899), *Shadowings* (1900), and *A Japanese Miscellany* (1901)--he is informative about the customs, religion, and literature of Japan. *Kwaidan* (1904) is a collection of stories of the supernatural and translations of haiku poetry. Three of the ghost stories formed the basis of a critically praised Japanese film, *Kwaidan*, in 1965. *Japan, an Attempt at an Interpretation* (1904) is a collection of lectures prepared for delivery at Cornell University, Ithaca, N.Y. Hearn died, however, before he could return to the United States. This last and perhaps best-known work is a departure from his earlier, idealized view of Japan.

Hearn: *Glimpses of Unfamiliar Japan*

2 náhlé pochopení of čeho, bleskové porozumění čemu catch / get / have a ~ of 1.
letmo zahlédnout a náhle pochopit.