

WOLFRAM MAUSER

Sensitive Lust und Skepsis

Zur frühen Lyrik Hofmannsthals

WOLFRAM MAUSER

SENSITIVE LUST UND SKEPSIS

Zur frühen Lyrik Hofmannsthals

Wenige Begriffe sind so schwer zu fassen wie die der 'Romantik' und des 'Romantischen'. Ihre landläufige Verwendung und ihre wissenschaftliche Bestimmung – die sich keineswegs in eine kurze Definition fassen läßt – klaffen weit auseinander. Und doch liegen die Dinge nicht so einfach, daß man sich im literarhistorischen Gespräch ohne weiteres auf eine wissenschaftliche Terminologie zurückziehen könnte; ganz sicher nicht in einem Gespräch über das Nachleben der Romantik. Eine sehr allgemeine und unscharfe, aber durchaus verbreitete Vorstellung von 'Romantik' und 'Romantischem' hat sich in den vergangenen 150 Jahren immer wieder auf einige – freilich in bestimmter Weise gedeutete – Werke der geschichtlichen deutschen Romantik berufen. Für einen breiten Kreis der gebildeten Bevölkerung des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts verband sich mit dem Wort 'Romantik' ein wertbetonter Kult um Gefühl, Stimmung und seelisch Erlesenes, dem die Elemente des Elitären und das Vorbild großer Dichter nicht fehlten. Es kam darauf an, „Sinn für Romantik“ zu haben. So überrascht es nicht, daß diese Auffassung des Romantischen in das literarhistorische Schrifttum, vor allem in kritische Äußerungen über zeitgenössische Literatur Eingang fand. Man sollte sich nicht nur über die Verwirrung beklagen, die damit gestiftet wurde, sondern auch erkennen, daß diese Verwendung der Termini 'Romantik', 'romantisch', aber auch 'Neuromantik' und 'neuromantisch' ein Indiz sein kann für ein ganz bestimmtes Verständnis und eine inzwischen historisch gewordene Deutung von literarischen Erscheinungen besonders um die Jahrhundertwende.

Wenn man literarhistorische Schriften der letzten siebzig Jahre auch nur stichprobenartig durchblättert, sieht man, wie unbefangen hier für Vergangenheits-treue, Stimmungshaftes, Seelenhaltiges, Sentimentales, Fremdartiges, Dunkles, Zauberhaftes und tief Erscheinendes die Worte 'romantisch' und 'neuromantisch' verwendet wurden. Was immer im Klima der eigenen Zeit der vermeintlichen Atmosphäre der deutschen Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts entsprach oder zu entsprechen schien, hielt man mit diesen Begriffen fest. So wurden u. a. Werke von Redwitz, Roquette, Müller von Königswinter, Kinkel, Geibel, Scheffel, Ricarda Huch, G. Hauptmann, Rilke, George und Hofmannsthal mit dem Etikett 'romantisch' oder 'neuromantisch' versehen. Sehr häufig ging es dabei nur darum, auf Stimmungshaftes hinzuweisen. Damit war nicht selten eine anerkennende

Markierung von Alternativpositionen dem Naturalismus gegenüber verbunden. In den Begriffen 'romantisch' und 'neuromantisch' spricht sich nicht nur ein literarisches Unterscheidungsbedürfnis, sondern häufig auch eine gesellschaftlich orientierte Wertsensibilität aus. In anderen Fällen war das Wort 'romantisch' offensichtlich Ausdruck einer gewissen Begriffsohnmacht dem Neuen gegenüber. Aus der Fülle des Materials sei ein Beispiel herausgegriffen, das zeigt, wie groß die terminologische Ratlosigkeit vor allem dem Frühwerk Hofmannsthals gegenüber lange Zeit gewesen ist. Ernst Alker sieht in seiner *Deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts* eine sehr enge Verbindung von Impressionismus und Neuromantik. Den Impressionismus deutet er entwicklungsgeschichtlich als eine „Verfeinerung des Naturalismus“, die dem Naturalismus gegenüber „aufgelockerter, musikalischer, farbiger, schwebender“ sei, im „müden Habsburgerstaat“ sofort Fuß gefaßt habe und dort mit der „Neuromantik noch enger als es sonst der Fall war“¹ verwachsen sei. Alkers weitere Bestimmung des Neuromantischen und des Wienerisch-Österreichischen ist für beide gleich fatal:

Für die eigenartige Seelenlage Wiens ist repräsentativ, daß jene Bewegung, die man *Neuromantik* nennt, nicht etwa als Gegnerin des Naturalismus oder im Widerstreit mit dem vorwiegend romantische Einschläge zeigenden lokalen Impressionismus auftrat, sondern sich bloß durch ein betontes Gefühl für die Überlieferung auszeichnete, wobei jedoch das Krankhafte, Müde und die *Fin de siècle*-Stimmung in den Vordergrund geschoben wurde. Diese Neuromantik war eine merkwürdige Mischung, zusammengesetzt aus etwas posierter aristokratischer Haltung, steilem Ästhetizismus, allumfassender Erotik, herkömmlichem Epigontum, noch unsicherer Neutönerei, betontem Individualismus, landesüblichem Pessimismus und ausgeprägter Reizempfänglichkeit.²

Derartige Festlegungen – deren Herkunft aus dem Schrifttum um die Jahrhundertwende leicht nachzuweisen wäre – zeigen, daß in der damals verbreiteten Romantik-Auffassung kaum etwas von der ursprünglich kritischen und vielfach kämpferischen Kunst-, Welt- und Lebensanschauung enthalten war. Auch von dem religiösen Ernst, mit dem viele Dichter der Romantik auftraten, war nichts geblieben. Der große Versuch der nachklassisch-romantischen Bewegung, noch einmal ein Gesamtverständnis von Mensch, Welt und Religion zu finden, schrumpfte im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer ganz unverbindlichen und ungefährlich-spießbürgerlichen Vorliebe für das Seelenabenteuer. Gefühl, Stimmung und völkisches Selbstbewußtsein spielten dabei eine Rolle. Damit verlor aber das Wort 'Romantik' nicht nur den Anspruch, mit dem es programmatisch

¹ Ernst Alker, *Die deutsche Literatur im 19. Jahrhundert (1832–1914)*, Kröners Taschenausgabe Bd. 339, 2. Aufl., Stuttgart 1962, S. 671–673.

² Ebd., S. 673–674.

aufgetreten war, sondern jede begriffliche Konsistenz. Mit der nun gängigen und sehr oberflächlichen Auffassung von Romantik oder Neuromantik trug man in wenig glücklicher Weise und vor allem im geistigen Raum Wiens Vorstellungen und Kategorien in neue Dichtungen hinein, die diesen ganz und gar unangemessen waren und sie in einer bestimmten, ihnen abträglichen Weise festlegten.

Diese besondere Situation mag das offensichtlich recht zwiespältige Verhältnis von Dichtern wie Hugo von Hofmannsthal zur Romantik, vor allem aber zur pseudoromantischen Tradition mit bestimmt haben. Es fällt auf, daß sich Hofmannsthal in seinen Aufsätzen, die sein dichterisches Schaffen im Sinne einer künstlerisch-menschlichen Selbstbestimmung begleiteten, wohl über Lessing, Goethe, Schiller, Grillparzer, Jean Paul, Stifter, Raimund, Keller, C. F. Meyer, Ferdinand von Saar, Scheffel, Liliencron, aber auch über Homer, Aristophanes, Shakespeare, Marlowe, Molière, Diderot, Balzac, Flaubert, Victor Hugo, Manzoni, Tolstoi und über viele Zeitgenossen äußerte, daß er aber kaum je auf einen der großen Dichter der deutschen Romantik wie Novalis, Brentano, Arnim, Eichendorff oder auf einen so anregenden Kritiker wie Friedrich Schlegel hinwies. In einer kurzen Anmerkung über Eichendorff im Vorwort zur Sammlung *Deutsche Erzähler* wird die Skepsis spürbar, die er der romantischen und pseudoromantischen Tradition in Deutschland offenbar entgegenbrachte: „In Eichendorff wieder das Beglänzte, Traumüberhangene, das Schweifende, mit Lust Unmündige im deutschen Wesen, worin etwas Bezauberndes ist, das aber ein Maß in sich haben muß, sonst wird es leer und abstoßend.“³ Hofmannsthals Zurückhaltung der romantischen Dichtung und der nachromantischen Stimmungseligkeit gegenüber wird verständlich, wenn man sich vor Augen hält, wie wenig seine frühen Gedichte und Dramen, die so oft und auch in achtbaren Literaturgeschichten als vorwiegend stimmungshaft-neuromantisch bezeichnet werden, mit dieser Tradition zu tun haben. Auch wenn man – wie Alker – das Romantische als Bestandteil eines neuen und besonderen (neuromantischen) Mischungsverhältnisses heterogener Elemente deutet, spricht sich darin ein grundlegendes Mißverständnis dieser Dichtung aus. Eine kurze Analyse soll dies zeigen. Es werden dafür Gedichte gewählt, in denen das Stimmungshaft-Atmosphärische stärker im Vordergrund zu stehen scheint als in anderen.

—

³ Hofmannsthal, *Prosa III*, Frankfurt a. M. 1952, S. 107.

Vorfrühling⁴

- | | |
|--|--|
| 1 Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleeen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn. | 5 Er glitt durch die Flöte
Als schluchzender Schrei,
An dämmernder Röte
Flog er vorbei. |
| 2 Er hat sich gewiegt,
Wo Weinen war,
Und hat sich geschmiegt
In zerrüttetes Haar. | 6 Er flog mit Schweigen
Durch flüsternde Zimmer
Und löschte im Neigen
Der Ampel Schimmer. |
| 3 Er schüttelte nieder
Akazienblüten
Und kühlte die Glieder,
Die atmend glühten. | 7 Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleeen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn. |
| 4 Lippen im Lachen
Hat er berührt,
Die weichen und wachen
Fluren durchspürt. | 8 Durch die glatten
Kahlen Alleeen
Treibt sein Wehn
Blasse Schatten. |
- 9 Und den Duft,
Den er gebracht,
Von wo er gekommen
Seit gestern Nacht.

Über dieses Gedicht wurde viel geschrieben. Man hat Anklänge an Verlaine nachgewiesen und man weiß, daß die Verse an einem „feucht-warmen windigen Abend“⁵ im März geschrieben wurden. Gerade dieser Umstand verführte dazu, in ihnen den Versuch zu sehen, eine bestimmte Vorfrühlingsstimmung in Bild und Rhythmus festzuhalten. Die überwachen Sinne des Dichters hätten Düfte und Töne, Erlebnisse und Erfahrungen aus dem Wind herausgespürt, mit denen er auf seinem Weg angereichert wurde: „Seltsame Dinge sind / In seinem Wehn.“ Großmann meint sogar, daß der Wind eine „melodisch-raunende Kunde aus dem großen Weltraum . . . , Pulsschlag der Weltseele“⁶ sei. Ich teile diese Meinungen nicht. Ganz abgesehen davon, daß offensichtlich Widersprüche im Bereich

⁴ Hofmannsthal, *Gedichte und lyrische Dramen*, Frankfurt a. M. 1952, S. 7–8.

⁵ *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, 2. Aufl., München und Düsseldorf 1953, S. 235.

⁶ Bernhard Großmann, 'Vorfrühling', Betrachtung einer Reihe themengleicher Gedichte als Einübung in die Lektüre neuer Lyrik, in: *Wirkendes Wort*, IX/6 (1959), S. 352.

des Naturhaften⁷ den Versuch, eine wie immer geartete Stimmung einzufangen, keineswegs fördern, steht eine neuromantisch-stimmungshafte und damit traditionsbewußte Deutung dem Verständnis entscheidender Aspekte des Gedichtes im Wege. Was bietet das Gedicht nun aber?

Der Anfang des Gedichtes lautet: „Es läuft der Frühlingswind...“ Hofmannsthal schreibt nicht: Der Frühlingswind läuft... Durch die Umstellung tritt das Verb an den aussagestärkeren Satz- und Versanfang. Das Gedicht setzt mit einem Bewegungsverb ein, dem weitere folgen: wehen, wiegen, sich schmiegen, niederschütteln, berühren, durchspüren, gleiten, fliegen, neigen, treiben, wehen, bringen, kommen. Bewegung scheint ein konstitutives Element des Gedichtes zu sein. Adverbiale Formen bzw. Präfixe (hin, hindurch, vorbei) bestärken diesen Eindruck. Auch der Rhythmus dieser nicht alternierenden Verse ist von einem verhalten-dynamischen Element bestimmt. Es fällt auf, daß vor allem in den Strophen 2 bis 6 rhythmische Gipfelpunkte häufig am Ende der Verse liegen. Für Augenblicke verharrt die Bewegung in einem Schwebzustand, in einer Wachheit und erwartungsvollen Offenheit: Das Bedürfnis, die sinnlichen Qualitäten der tontragenden Bilder auszukosten, trifft sich mit einer dem Rhythmus innewohnenden Tendenz, zu neuen Bildern und Sinnabschnitten weiterzugleiten. Über die besondere Funktion dieser Rhythmik noch mehr.

Nun zeigt sich aber, daß dieses Gedicht Elemente birgt, die einer einfachen, fortlaufenden Bewegung durch alle Strophen entgegenstehen: In verschiedenen Abschnitten verwendet Hofmannsthal verschiedene Tempi: Strophe 1: Präsens; Strophe 2 bis 6: Perfekt und Imperfekt; Strophe 7 und 8: Präsens; Strophe 9: Perfekt. Dabei stellt man überraschend fest, daß die Strophen größter sinnlicher Unmittelbarkeit und reichsten Vokalklangs nicht im Präsens, sondern im Perfekt und Imperfekt stehen (Strophe 2 bis 6). Die Klangfülle entspringt offensichtlich nicht der Absicht, die Atmosphäre, die Stimmung, das Zauberhafte und Bezaubernde eines bestimmten Augenblicks festzuhalten. Andererseits sind die Strophen im Präsens (1, 7 bis 8) klangärmer und bildschwächer. In ihnen steht zweimal das einfache Wörtchen „seltsam“. Das Wort „seltsam“ gehört nicht dem sensitiven, sondern dem intellektuellen Bereich an. Es weist auf Distanz, Wissen, Wachsein, Beurteilen hin. Das „seltsam“ in Strophe 1 sagt verwundernd etwas von den Dingen aus, die in den Strophen 2 bis 6 genannt werden, und in Strophe 8 qualifiziert der Hinweis auf die „blassen Schatten“ das „seltsame“ in Strophe 7

⁷ Akazien blühen an belaubten Bäumen im Mai/Juni. Vgl. Hofmannsthal selbst: „Jetzt sind die Gärten wunderschön, mit duftenden Akazien und Flieder.“ (*Briefe 1891 bis 1900*, S. 78, Brief vom 30. Mai 1893); als Entstehungsdatum des Gedichtes gibt Hofmannsthal „ich glaube Ende März“ an (vgl. Anm. 5, S. 235). – „ringsum laufen Wände von dunklem Laub und aus dem Dunkel leuchten weiße Blütentrauben der Akazien...“ (*Prosa I*, Frankfurt a. M. 1956, S. 187: „Juniabend im Volksgarten“).

und damit den vorgegebenen Realitätscharakter der Aussagen in den so faszinierend schönen Strophen 2 bis 6.

Es ist offenkundig: Nicht die Bestandteile eines duftgeschwängerten Vorfrühlingswindes werden erspürt. Der Vorgang ist anders zu sehen. Der feuchtwarme Abendwind in den kahlen Alleen ist nicht mehr als ein Reizträger, ein Stimulans, dem die Sinne und der Intellekt antworten. Im Bereich der hellwachen Sinnlichkeit löst der Wind aufgrund bestimmter Qualitäten eine Abfolge von Assoziationen aus (Strophe 2 bis 6), deren eigentlicher Erfahrungshintergrund in einem kulturellen Raum zu sehen ist und nicht im Stimmungsbereich 'Vorfrühling' an einem bestimmten Märzabend 1892. Die Assoziationen stellen sich nicht nur als Episoden ein, sondern zugleich in einem sprachlichen Kleid, das die „sensitive Lust an der Schönheit der Worte“⁸ bekundet, von der Hofmannsthal in einem Aufsatz über Gabriele D'Annunzio spricht. Das Bildhaft-Episodische lebt zugleich als Klangkörper. In einem schon kurz charakterisierten eigentümlichen Rhythmus, der die sensitive Spannung in den einzelnen Versen und Strophen wach hält, gleitet ein Bild ins andere über – mit der diesen Assoziationen eigenen sinnlich-erotischen Logik. Sie verraten, daß der „Vorrat“ auf den Nerven⁹, den diese Assoziationen ins Wort heben, von betörender sensitiver Lust am Schönen ist. Wem sich solche Bilder einstellen, der ist „Künstler des gesteigerten Lebens, der raffinierten Empfindung, der potenzierten Sensation“¹⁰, der verfügt über eine „Virtuosität der Nervenerregung“ und bietet ein „zuckendes Arrangement der suprême sensation“¹¹, denn das Nervensystem ist das „feinste und komplizierteste Musikinstrument im Dienste der Subjektivität, das sich denken läßt“.¹²

Der Reizkomplex Frühlingswind berührt aber nicht nur die Sinne, sondern auch den Intellekt, nicht nur die Nervenstränge, sondern auch den Verstand. Er löst nicht nur das Glückhafte sensitiver Lust aus, sondern auch die Skepsis dessen, der weiß, daß die auftauchenden Assoziationen „blasse Schatten“ sind. Meint Hofmannsthal damit Erinnerungsbilder? Wohl nicht im eigentlichen Sinne des Wortes. Sie sind „Phantasma“¹³, Gebilde aus Wissen und Wünschen, Leben aus zweiter Hand, „antizipierter Weltbesitz“.¹⁴ Für Augenblicke ist in diesen Bildern und Episoden von großer sinnlicher Intensität Gewußtes und in fremdem Leben Vergangenes gegenwärtig. Sie sind in ganz anderem Sinne Vergangenheit, als es ein eigenes Erlebnis ist, das man im Perfekt oder Imperfekt erzählt – aber für Augenblicke nur, dann löscht sie die Einsicht in die Unwirklichkeit all des

⁸ Hofmannsthal, *Prosa I*, Frankfurt a. M. 1956, S. 208.

⁹ Nach Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt a. M. 1894, S. 21.

¹⁰ Hofmannsthal, *Prosa I*, S. 17. ¹¹ Ebd., S. 18. ¹² Ebd., S. 109.

¹³ Ebd., S. 125. ¹⁴ Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, Frankfurt a. M. 1959, S. 224.

Schönen aus. Wie viele der frühen Dichtungen Hofmannsthals, so lebt auch dieses aus der faszinierenden Antinomie von nervöser Sinnenslust und Skepsis, aus der unauflösbaren Einheit von Hingabe an das glücklich schöne Bild und Wort und hellwacher Einsicht in die Tatsache, daß es nur Bewußtseinsinhalte sind, was uns für Augenblicke verzaubert. Genuß und Skepsis sind in eins gewoben, und immer kehrt die Erkenntnis wieder, daß sich das Schönheitserleben, das alle Sinne und Nerven durchzittert, an Gegenwärtigem nur entzündet, an Vergangenen aber – das körperhaft nah und zugleich fremd erscheint – in höchster Ekstase erfährt. An dem jungen Menschen in *Age of Innocence*, der aus „Schamhaftigkeit der Nerven“ log und die „peinliche Geschicklichkeit“ erlangte, „sich selbst als Objekt zu behandeln“¹⁵, vergegenwärtigt Hofmannsthal diese eigentümliche Lebensform, die sich in der Maske, im Fremd-Vergangenen am ehesten auszusprechen und seiner selbst zu vergewissern vermag: „Dann spielt er vor dem Spiegel: das betende Kind (die Ofenfigur im Vorzimmer); der Kaiser Napoleon in Fontainebleau mit finsterner Stirne im Armsessel (der Kupferstich hängt in Papas Zimmer); dann der Wahnsinnige, den ihm das Fräulein einmal vorgemacht hatte, um ihn zu erschrecken, mit stieren, hervorstehenden Augen, wo man das Weiße unten sieht, und verzerrten Lippen. – Den machte er immer zuletzt und zitterte jedesmal vor seiner eigenen Schöpfung.“¹⁶ Nicht aus der Fülle eigener Existenz hat der junge Mensch am Dasein teil, nicht aus der Fraglosigkeit eigenen Gefühls und eigener Stimmung wachsen seine Gebärden und seine Handlungen: er zehrt von fremder Lebens- und Erlebenssubstanz und verbraucht dabei sich selber. Diese für den jungen Hofmannsthal bittere und ihn irritierende Einsicht sprach er in einem Aufsatz über D'Annunzio theoretischer, aber eindringlicher aus:

Es ist, als hätte die ganze Arbeit dieses feinfühligen, eklektischen Jahrhunderts darin bestanden, den vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben einzuzulassen. Jetzt umflattern sie uns, Vampire, lebendige Leichen, beseelte Besen des unglücklichen Zauberlehrlings! Wir haben aus den Toten unsere Abgötter gemacht; alles, was sie haben, haben sie von uns; wir haben ihnen unser bestes Blut in die Adern geleitet; wir haben diese Schatten umgürtet mit höherer Schönheit und wundervollere Kraft als das Leben erträgt; mit der Schönheit unserer Sehnsucht und der Kraft unserer Träume . . . Bei uns aber ist nichts zurückgeblieben als frierendes Leben, schale, öde Wirklichkeit, flügelahne Entsagung . . . Wir schauen unserem Leben zu . . . so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, hellsichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher.¹⁷

Diese Doppelerfahrung, reiche und beglückende Frucht auf den Sinnen zu tragen und zu wissen, daß diese Schönheit „tagblind“ ist, schattenhaft und tot, bestimmt

¹⁵ Hofmannsthal, *Prosa I*, S. 132.

¹⁶ Ebd., S. 133.

¹⁷ Ebd., S. 147–148.

in Variationen und Gradunterschieden den größten Teil der frühen Dichtung Hofmannsthals. Am stärksten prägt sie das Gedicht „Erlebnis“¹⁸, das ohne die Erkenntnis, daß die Seele „Beobachter und Objekt“¹⁹ zugleich ist, nicht verstanden werden kann.

Mit silbergrauem Dufte war das Tal
Der Dämmerung erfüllt, wie wenn der Mond
Durch Wolken sickert. Doch es war nicht Nacht.
Mit silbergrauem Duft des dunklen Tales
5 Verschwammen meine dämmernden Gedanken,
Und still versank ich in dem webenden,
Durchsichtgen Meere und verließ das Leben.
Wie wunderbare Blumen waren da
Mit Kelchen dunkelglühend! Pflanzendickicht,
10 Durch das ein gelbrot Licht wie von Topasen
In warmen Strömen drang und glomm. Das Ganze
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen
Schwermütiger Musik. Und dieses wußt ich,
Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wußt es:
15 Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,
Gewaltig sehrend, süß und dunkelglühend,
Verwandt der tiefsten Schwermut.

Aber seltsam!

Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
20 In meiner Seele nach dem Leben, weinte,
Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,
Der Vaterstadt, vorüberfährt. Da sieht er
25 Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht
Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selber,
Ein Kind, am Ufer stehn, mit Kindesaugen,
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht
Durchs offene Fenster Licht in seinem Zimmer –
30 Das große Seeschiff aber trägt ihn weiter
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend
Mit gelben fremdgeformten Riesensegeln.

Dieses Gedicht vermag auf einen Reizanstoß von außen zu verzichten. Schon die ersten Verse enthüllen durch den „wie wenn“-Vergleich den imaginären Charakter der angedeuteten Landschaft: Duft, Tal, Dämmerung, Mond, Wolken. Der „silbergraue Duft“ wird zuerst genannt, dann erst Tal und Dämmerung. Er ist

¹⁸ Hofmannsthal, *Gedichte und lyrische Dramen*, Frankfurt a. M. 1952, S. 8–9.

¹⁹ Hofmannsthal, *Prosa I*, S. 8.

das sprachliche Äquivalent von sensitiven Werten, die jenseits der unmittelbaren Erfahrung liegen. Diese sensitiven Bereiche sind aber die Zonen, in denen die Assoziationsbahnen verlaufen. Die Dämmerung ist die Stunde verschwimmender Konturen und schwindender Klarheit, zugleich aber die Stunde wacher Sinne und hellen Verstandes. Das adversative „doch“ bezeugt dieses eigentümliche Zugleich. Die „dämmernden Gedanken“ treten zurück (Vers 4 bis 7): Das Ich sinkt in einen Zustand der Willenlosigkeit (Meer) – es verläßt das Leben, d. h. verliert die Fähigkeit zur klaren Trennung von Ich und Du, zur Tat, zum Weltkontakt und zur Wirklichkeitserfahrung (Vers 8 bis 13). Alles Umweltbedingte entschwindet. Die sich selbst genügende Lust an der Schönheit der Worte, Bilder und Episoden gewinnt Übermacht und füllt – so scheint es – das ganze Bewußtsein aus. Bild, Episode, Klang, Farbe und Rhythmus wuchern in einer alles beherrschenden Üppigkeit. Sie durchdringen alle sensitiven Räume des Menschen und gipfeln – sinngemäß – in der Musik (Vers 13 f.). In ihr verkörpert sich alles Sinnhafte am intensivsten, alles Rauschhaft-Schöne am durchdringendsten. In ihr erfährt das Ich in narzißhaft-genießersicher Einsamkeit und Abgeschlossenheit einen Augenblick glückhafter Erhöhung.

Doch nicht nur im sinnhaften Bereich wirkt die Lust des Sensitiven nach. Eine starke Bewußtheit des Sprechenden begleitet das Wuchern der Assoziationen. Im „doch“ (Vers 3) ist sie schon spürbar. Das „meine“ (Vers 5) und das „ich“ (Vers 6), die auf die Fähigkeit zur Selbstidentifizierung aufmerksam machen, deuten die Wachheit des Intellektes gegenüber einer die Sinne völlig bannenden Faszination an. Sie bekunden den Doppelcharakter dieses Ichs, das einerseits versinkt und andererseits dieses Versinken feststellt. Die höchste Steigerung und Intensivierung des Sensitiven erfolgt in den Versen 13 bis 17. In ihnen erreicht auch die Klarheit und Urteilskraft des Intellekts ihren Gipfelpunkt. Nichts könnte sie schärfer zum Ausdruck bringen als der zweimal wiederholte Hinweis auf das Wissen: „Und dieses wußt ich, / Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wußt es: / Das ist der Tod.“ Und selbst im „verwand“ (Vers 17) drückt sich die Fähigkeit des Sprechenden aus zu unterscheiden und zu beurteilen. Man hat viel herumgerätselt, was diese eigentümliche Verbindung von Musik und Tod bedeuten möge, und zu ergründen versucht, wie sich im Augenblick sensitiver Berauschung Wissen einstellen könne. Der Hinweis auf Magisches hilft nicht weiter. Die Fülle der assoziativ gefundenen Bilder dieses Gedichtes wird man begrifflich nie ausschöpfen können. Die Besinnung aber auf dieses Zugleich von sensitiver Lust am Schönen und der Skepsis allem Schön-Erscheinenden gegenüber kann dazu beitragen, die Grundlinien einer Interpretation zu finden. Für den sinnhaft Erfahrenden erscheint die höchste Potenzierung alles Sensitiven als Musik. Für den skeptisch urteilenden, kritisch bedenkenden Geist erscheint diese betörende Schönheitsorgie als Tod. Für den Urteilenden, Bedenkenden und

Wissenden ist sie deshalb tot, weil sie die Stelle eines versäumten Lebens einnimmt, eines versäumten Lebens der Tat, der Liebe, der menschlichen Kontakte und der Daseinsentfaltung im Bereich des Wirklichen. Und das scheint Hofmannsthal auch zu meinen, wenn er schreibt: „Jetzt umflattern sie uns, Vampire, lebendige Leichen... Wir haben aus den Toten unsere Abgötter gemacht.“²⁰ Am Rande sei angemerkt, daß auch in diesem Gedicht die „suprême sensation“ im Perfekt dargeboten wird, der Inhalt des Wissens aber als etwas Gegenwärtiges: „Das ist der Tod.“

Auch der zweite Teil des Gedichtes ist kaum verständlich, wenn man die Durchgängigkeit der doppelten Ich-Perspektive nicht sieht. Im Vers 18 („Aber seltsam!“) steht das Element bewußter Distanz, der Auswertung und Beurteilung im Vordergrund. Nicht nur in der vielschichtigen Wasser-Metapher, auch in der Gegenüberstellung von Leben und Tod wird an der Grundlinie des Gedichtes festgehalten. In der Seele, die vom Wissen um das Versäumte angefüllt ist, weint das Heimweh nach dem Leben. Nicht nur das Wissen, das Leben selbst tritt in Kontrast zur Lust am Sensitiven. Das Weinen nach dem Leben ist so geartet und so heftig wie das Weinen eines Mannes, der an der Vaterstadt vorüberfährt. Eine eigentümliche Indirektheit beherrscht diesen Vergleich. Die Brechung des Wie-Vergleichs (nach dem Leben weinen; aber nicht wie nach der Jugend, sondern weinen, wie einer weint, der nach der Jugend weint) hat eine spezifisch inhaltliche Funktion: Das vom Übermaß an Sensitivem erfüllte Ich, das sich der Lebensferne und der Schattenhaftigkeit sinnhafter Lust bewußt ist, vermag nicht einmal, die Identität mit der eigenen Kindheit herzustellen. Die Kindheit existiert nur in einer gedachten Begegnung (Vers 26 bis 29), nicht aber als Teil einer Erlebniskontinuität. Die Unvereinbarkeit von realem Dasein und beglückend-beklemmendem Zugleich von Sinnenlust und Skepsis ist zwingend und geheimnisvoll – so zwingend und geheimnisvoll wie das lautlose Gleiten des großen Seeschiffes mit den gelben, fremdgeformten Riesensegeln, das an der Vaterstadt vorüberfährt. Ja, das wirkliche Leben in einem realen Raum (Vers 24 bis 29) kann gar nicht mehr gedacht werden (und das bestätigt rein formal der indirekte Wie-Vergleich) ohne das, was das große Seeschiff darstellt: nämlich die bildhafte Entsprechung des Zugleichs von Sinnenglück und Lebensentzug, des Zugleichs von Faszinosum und Fatalität.

Mehrschichtig ist der so einfach anmutende Titel des Gedichtes: „Erlebnis“. Er bekennt das Glück der Stunde, das Glück des Augenblicks als das höchste Erfahrbare. Für den dem Leben Entfremdeten weist er die Begegnung mit der eigenen Kindheit als faszinierendes Ereignis aus. Zugleich desillusioniert er – ironisch sich distanzierend – die Erlebnis-Erwartung dessen, der an den Bereich des Sen-

²⁰ Ebd., S. 147.

sitiven Maße der Wirklichkeitserfahrung hält. Der Titel bezeugt – sehr verdichtet – die enthüllende Absicht des Gedichts. Für den, der es kennt, schießt im Wort und in der Vorstellung 'Erlebnis' alles das zusammen, was ein Dasein kennzeichnet, das „keine Wurzeln im Leben“ hat: Glück, Glanz und Einmaligkeit einer seligen Stunde – und zugleich: Unerfüllbarkeit, Leere und Tod. Fast alle Titel der frühen Gedichte Hofmannsthals sind nicht einfache Sachverweise, sondern Bedeutungsknotenpunkte. Die vermeintliche Eindeutigkeit enthüllt sich sehr schnell als irreführend.

Dies gilt auch für das Gedicht „Die Beiden“.²¹ Die Erwartung des Lesers sieht das Verbindende zwischen zwei Menschen. Das Gedicht handelt aber von der Unvereinbarkeit von Sensitivem und Sozialem, im Sinne von Zwischenmenschlichem:

Sie trug den Becher in der Hand
– Ihr ~~Ki~~en und Mund glich seinem Rand –,
So leicht und sicher war ihr Gang,
Kein Tropfen aus dem Becher sprang.

5 So leicht und fest war seine Hand:
Er ritt auf einem jungen Pferde,
Und mit nachlässiger Gebärde
Erzwang er, daß es zitternd stand.

Jedoch, wenn er aus ihrer Hand
10 Den leichten Becher nehmen sollte,
So war es beiden allzu schwer:
Denn beide bebten sie so sehr,
Daß keine Hand die andre fand
Und dunkler Wein am Boden rollte.

Ergebnisse anderer Interpretationen sollen hier nicht wiederholt werden. Es kommt mir auf *einen*, aber doch sehr wichtigen Aspekt an. Das Bechertragen, der Gang des Mädchens, sein Ritt und die Führung des Pferdes vergegenwärtigen die ungeweckte Sinnlichkeit zweier Menschen, ihre scheinbare Sicherheit. Das Zusammentreffen versetzt die Sinne beider in höchste Erregung. Der Reichtum des Sensitiven wirkt aber in paradox erscheinender Weise nicht verbindend, sondern isolierend; sie bleiben „die Beiden“. Hofmannsthal meidet das Wort 'Liebe' auch im Titel. Es geht in diesem Gedicht nicht um Liebe im Sinne von Gefühl und Empfindung. Die Begegnung der beiden ist Reizanstoß. Sie löst Bewegung auf einem breiten Wellenband der Sinne und im Bereich des Intellekts aus. Man ist geneigt, von einer Begegnung zu erwarten, daß sie – nicht ohne Erregung – ein Gefühl des Für-einander-Bestimmtseins, ja der Zusammengehörigkeit weckt.

²¹ Hofmannsthal, *Gedichte und lyrische Dramen*, Frankfurt a. M. 1952, S. 11.

Aber gerade das tritt nicht ein. Indessen bleibt – jedenfalls zuerst einmal – eine sensitive Lust zurück, die nicht nur „tagblind“, sondern auch liebesblind macht. Die rationale Komponente ist in diesem Gedicht verhüllter, im „jedoch“ (Vers 9), das einen Kontrast der Erwartung gegenüber bloßlegt, und im kausalen „denn“ (Vers 12) ist sie aber nicht zu übersehen. Das Imperfekt will nicht – was in einem erlebnishaften Stimmungsgedicht durchaus möglich wäre – eine Empfindung im Augenblick der Begegnung vermitteln oder er-innern. Es macht vielmehr Distanz spürbar, die heimliche Absicht des Dichters, das Verhalten der beiden in der Begegnung episodenhaft zu analysieren und die Macht der Sinne in Gebärden zu vergegenwärtigen. Der dunkle Wein, der auf dem Boden rollt, ist ein Sinnbild der Vergeblichkeit, nicht eine geheime Vorausdeutung auf erotisch-sinnliche Erfüllungbarkeit. Dieselbe Funktion hat der Vers: „Daß keine Hand die andre fand“ (Vers 13). Die Begegnung löst Schwere²² aus: In den erregten Sinnen ist Vergangenes, Vor-Erlebtes gegenwärtig, das dem Augenblickserleben hindernd im Wege steht. Das Wort 'Hand' erscheint in diesem Gedicht öfter als jedes andere. Es stellt ein inneres Kompositionselement dar. Die formale Funktion ist aber nur Ausdruck der großen Vergegenwärtigungskraft, die dem Bild der Hand inneohnt. Die Hände als Tastorgane, als Organe sensitiver und lustbetonter Kontaktbereitschaft und Kontakterfahrung wissen mehr als der Mensch: In ihrer Gebärde ist alles Sinnhafte versammelt. Die subtilsten Sensationen sprechen durch sie. Was sie sagen, ist von höherer Relevanz als das Wort. In einem Aufsatz über die Duse läßt Hofmannsthal erahnen, in welch weiten Räumen sensitiver Erfahrung die Gebärdensprache ihre Mitteilungs- und Suggestionskraft gewinnt:

Sie gibt sich ihm [dem Dichter], damit er ihr die Möglichkeit wundervoller Ausrufe, wundervoller Gebärden schaffe. Und ihr Dichter zieht sie zu dem Leichnam der Cassandra, an den Mund der Cassandra läßt er sie die Hände legen; und er taucht sie in die rote Glut des Inferno; ihre wundervollen Hände läßt er sie verlieren und am Rande des Meeres sie traurig dastehen, armlos, wie einen großen unheimlichen Strandvogel; und er blendet ihre Augen und läßt sie mit sehenden Händen, mit fühlendem Leib durch den Raum gleiten . . .²³

So wie im Bild des großen Seeschiffes mit den gelben Riesensegeln Schönheit und Scheitern in eins gefaßt sind, so in der Gebärde der einander nicht findenden Hände das Zugleich von sinnlicher Erregbarkeit und Vergeblichkeit. Erst viel später, im *Schwierigen*, wird Hofmannsthal zeigen, daß es notwendige und gültige

²² Zur Bedeutung von 'schwer', vgl. die Untersuchung des Verf., *Bild und Gebärde in der Sprache Hofmannsthals*, Wien 1961.

²³ Hofmannsthal, *Prosa II*, Frankfurt a. M. 1951, S. 50.

Verbindungen im menschlichen Dasein gibt. Alle Sinnesverwirrung und alles Schwerwiegend-Schwierige löst sich im Zueinanderfinden von Hans Karl und Helene auf. Und es ist kein Zufall, daß der Dichter in den entscheidenden Szenen des Lustspiels das Bild der Hände wieder aufgreift.

Die Deutungen, die hier umrißhaft versucht wurden, sollten vor allem auf den Doppelaspekt von sensitiver Lust und Skepsis dem rein Sinnhaften gegenüber aufmerksam machen. Sicher erschöpfen sich die Gedichte darin nicht. Es zeigt sich aber deutlich, daß mit dem Begriff des Romantisch- oder Neuromantisch-Stimmungshaften das tragende Element dieser Dichtung nicht erfaßt werden kann.

Nicht Stimmungen, Gefühle, Traumhaftes oder Innerlichkeit sprechen aus den frühen Versen des Dichters, sondern psychische Vorgänge von ganz anderer Qualität. Und wird man ihnen mit Hinweisen wie sie z. B. Alker gibt (Krankhaftes, Müdes, Fin-de-siècle-Stimmung, steiler Ästhetizismus, allumfassende Erotik, Neutönerei, landesüblicher Pessimismus usw.) gerecht? Ich sehe die Stellung und den Anspruch der frühen Dichtung Hofmannsthals anders.

Die sogenannte Krise Hofmannsthals um die Jahrhundertwende, auf die im Zusammenhang mit dem Chandos-Brief immer wieder hingewiesen wird, ist schon in seinen ersten (veröffentlichten) Gedichten faßbar: Die Erkenntnis, daß die „schönen Worte“ nichts über das einfache Leben, nichts über das Wesen der Dinge und nichts über die eigene Existenz auszusagen vermögen, – diese Erkenntnis bestimmt schon die Skepsis der frühen dichterischen Äußerungen.

Doch ungleich wichtiger erscheint mir folgendes: Im Schoße des wohlhabenden, hochkultivierten und differenzierten Bürgertums einer glanzvollen europäischen Großstadt erreicht hier – in der frühen Dichtung Hofmannsthals – der abendländische Individualismus einen ins Nervenhafte sublimierten, kaum überbietbaren Höhepunkt: Das von Generationen feinsinniger Frauen und Männer geschaffene Kulturgut wird jungen Menschen mühelos zum Besitz. Unbefangen verfügen sie über Formen und Inhalte, und gleich unbefangen stellen sie sie in Frage. Mit einer immer wieder überraschenden Selbstverständlichkeit ist Hofmannsthals frühe Dichtung Feier des Schönen, narzißhafte Selbstbespiegelung und distanzierendes Infragestellen zugleich. Es ist Dichtung, die um das eigene Ich kreist, die dieses Ich zum Gegenstand kulthafter Hingabe und hellwacher Analyse macht – und die selbst der Skepsis, die dieses Kreisen um die eigene Wohlgefälligkeit und Fragwürdigkeit begleitet, noch ein hohes Maß an Genuß abgewinnt. Sicher: Hofmannsthal liebte die Nuance, die Schattierung, das Feinsinnige und Geistvolle; er gab subtilsten Reizen Raum und verfügte über die Kunst, erlesene sen-

sitive Assoziationen in einer Sprache von faszinierender Üppigkeit festzuhalten. Zugleich enthüllte er aber die Unwirklichkeit, Schattenhaftigkeit und Vergblichkeit des Schönen, des Glanzvollen und des Glückhaften. Ohne es zu formulieren, fordert er damit zur Besinnung auf die einfache und alltägliche Lebenswirklichkeit heraus, die dem Menschen als Gemeinschaft, Gesellschaft, Natur, Staat und Religion entgegentritt. Er entläßt den Leser nicht nur beglückt vom Aroma der Sprache, sondern auch hellhörig für Wert und Rang. Auch wenn er keine Wertungen setzt, so eröffnet er doch ethische Horizonte. Freilich, nur in der hauchdünnen Luft gebildeter, bürgerlicher Großstadtkreise und in einer wohlbehüteten und wirtschaftlich blühenden Provinz konnte die Skepsis dem Exquisiten und Raffinierten gegenüber – das hier wie nirgends sonst aus dem eigentlichen Lebenselement herausdestilliert und kultiviert wurde – vorerst so ohne wirkliche Konsequenz bleiben. Jahre innerer und äußerer Not, vor allem aber der Krieg sorgten dafür, daß diese frühe Dichtung Hofmannsthals Ausdruck einer bestimmten, im Grunde zwiespältigen menschlichen und geschichtlichen Situation und damit Episode blieb – eine Episode aber, in der sich zwangloses Gelingen mit dem Zauber des Ungewöhnlichen und dem Bewußtsein der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit alles dessen verband.